

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

**A DICÇÃO ENSAÍSTICO-FICCIONAL DO PERSONAGEM-ESCRITOR NA
NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Goiânia
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FLÁVIO PEREIRA CAMARGO

**A DICÇÃO ENSAÍSTICO-FICCIONAL DO PERSONAGEM-ESCRITOR NA
NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Goiânia

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Camargo, Flávio Pereira.
C172d A dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor na
narrativa brasileira contemporânea [manuscrito] / Flávio
Pereira Camargo. - 2012.
194 f.

Orientador: Profa. Dra. Zênia de Faria.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2012.
Bibliografia.

1. Literatura brasileira contemporânea – Narrativa. 2.
Literatura – Metaficção. 3. Literatura – Crítica literária. I.
Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Zênia de Faria, por ter compartilhado comigo os seus conhecimentos ao longo desses seis anos de orientação, desde a época do Mestrado. Com você, Zênia, aprendi não apenas várias lições acadêmicas de teoria e crítica literária valiosas, que levarei comigo para o resto de minha vida enquanto pesquisador. Aprendi, sobretudo, a ser um intelectual ético, justo e muito disciplinado. A você devo minha eterna admiração, respeito e carinho por tudo o que fez por mim e, principalmente, pelo exemplo de intelectual que vejo em você.

À professora Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, agradeço, inicialmente, a oportunidade que me deu, ainda na graduação, em participar de seus projetos como orientando de Iniciação Científica, guiando os meus passos, apontando os caminhos a serem seguidos na leitura e análise de poemas de Cora Coralina. Desejo que o Sol, presente na raiz de seu nome, como disse a professora Hilda Lontra certa vez, continue iluminando os horizontes de outros alunos. Agradeço os apontamentos certos à época da qualificação.

Ao professor Dr. João Batista Cardoso, sou grato tanto pelo incentivo acadêmico desde a época da graduação, que se estendeu no decorrer de minha experiência como professor universitário e como pesquisador, quanto pelo sentimento de amizade e pela confiança que tem depositado em mim no decorrer desses anos. Agradeço, ainda, as contribuições dadas para esta pesquisa no exame de qualificação.

Ao professor Dr. Jorge Alves Santana, agradeço por ter aceitado o convite para participar da banca de defesa de minha tese. Agradeço, ainda, o incentivo que me deu, no decorrer do mestrado, ao me indicar uma vaga para professor substituto de literatura brasileira, em uma das unidades da Universidade Estadual de Goiás, no qual fui aprovado, dando início a minha carreira docente no ensino superior. Saiba que essa experiência foi fundamental para minha aprovação posterior no concurso para professor efetivo da Universidade Federal do Tocantins.

À professora Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, agradeço por ter aceitado o convite para compor a banca de defesa desta tese.

Aos professores Dr. Edvaldo Bergamo e Dr. Heleno Godói de Sousa, agradeço por terem aceitado o convite para comporem a banca como membros suplentes.

Ao Bruno Rafael Cesário Calassa e à Consuelo de Lourdes Costa, funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras da UFG, pela presteza nas informações e pela cordialidade, sempre.

À minha avó materna, Divina, à minha mãe, Divânia, à minha tia, Silvinha, e aos meus irmãos, Rodrigo e Marcos, pelo apoio incondicional, pelo carinho, pela compreensão nos momentos de ausência e de aflição, e, principalmente, pelo respeito e pelo amor que têm dedicado a mim.

Ao Adair, ao Ray, e ao Júnior, pela hospitalidade e pela disponibilidade, sempre.

A todos os amigos e amigas, que compartilharam comigo as dificuldades e as alegrias no decorrer dos últimos quatro anos de pesquisa desta tese.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado, nos dois primeiros anos da pesquisa.

RESUMO

Em nossa pesquisa, nos propomos, inicialmente, a resgatar algumas das tendências da prosa de ficção brasileira contemporânea com o objetivo de apresentar ao leitor algumas de suas principais linhas de força, com destaque para a narrativa metaficcional, produzida no final do século XX e início do século XXI. Para realizar esse estudo de cunho bibliográfico, optamos por dividi-lo em duas partes. Na primeira parte, intitulada **A narrativa brasileira contemporânea**, composta por dois capítulos, tecemos algumas considerações acerca do conceito de contemporâneo em literatura, assim como faremos um resgate da recepção crítica da literatura brasileira produzida nas últimas décadas, seguido de uma ampla discussão sobre os aspectos constitutivos da narrativa metaficcional. Na segunda parte, intitulada **A encenação do fazer literário na prosa de ficção brasileira contemporânea**, nos propomos a analisar efetivamente as estratégias narrativas e discursivas empregadas por Sérgio Sant'Anna, Antonio Fernando Borges e Rubem Fonseca na elaboração de seus romances metaficcionais, respectivamente: *Um crime delicado* (1997), *Braz, Quincas & Cia* (2002), e *Diário de um fescenino* (2003), dedicando a cada uma dessas obras um capítulo específico nos quais procuramos evidenciar as estratégias narrativas e discursivas empregadas pelos autores no processo de construção e de elaboração de seus romances, de modo a explicitar as distintas manifestações da narrativa metaficcional na contemporaneidade.

Palavras-chave: narrativa brasileira contemporânea; narrativa metaficcional; narrativa narcisista; personagem-escritor; leitura; leitor; teoria e crítica literária.

ABSTRACT

In our research, we propose initially to rescue some of the current trends of contemporary Brazilian prose fiction in order to introduce the reader to some of its main lines of force, especially a metafictional narrative, produced in the late twentieth century and early twenty-first century. To accomplish this bibliographical study, we chose to divide it into two parts. In the first part, entitled **A narrativa brasileira contemporânea**, comprising two chapters, we have made some considerations about the concept of contemporary literature, as we did a rescue of the critical reception of Brazilian literature produced in recent decades, followed by an extensive discussion on the issues constituent of metafictional narrative. In the second part, titled **A encenação do fazer literário na prosa de ficção brasileira contemporânea**, we propose to effectively analyze narrative and discursive strategies employed by Sérgio Sant'Anna, Antonio Fernando Borges and Rubem Fonseca in the preparation of his metafictional novels, respectively: *Um crime delicado* (1997), *Braz, Quincas & Cia* (2002), e *Diário de um fescenino* (2003), dedicating to each of these works a specific chapter in which we seek to highlight the discursive and narrative strategies employed by the authors in the construction process and elaboration of his novels, in order to explain the different manifestations of the contemporary metafictional narrative.

Keywords: contemporary Brazilian narrative; metafictional narrative; narcissistic narrative; character-writing; reading; reader; literary theory and criticism.

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I – A NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	17
Capítulo 1: Apontamentos teóricos e críticos sobre a produção literária brasileira na contemporaneidade.....	17
1.1 Sobre a noção de contemporâneo em literatura.....	17
1.2 Sobre a recepção crítica da prosa de ficção brasileira contemporânea.....	23
Capítulo 2: Aspectos da prosa de dicção ensaística na contemporaneidade.....	41
2.1 A crise da representação e a reconfiguração do narrador.....	46
2.2 Aspectos constitutivos da narrativa metaficcional.....	57
PARTE II - A ENCENAÇÃO DO FAZER LITERÁRIO NA PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	67
Capítulo 1: Arte e crítica em <i>Um crime delicado</i> (1997), de Sérgio Sant’Anna.....	69
Capítulo 2: Releituras, paródia e intertextualidade em <i>Braz, Quincas & Cia</i> (2002), de Antonio Fernando Borges.....	103
Capítulo 3: Diário, ensaio ou romance? A ficção como artifício em <i>Diário de um fescenino</i> (2003), de Rubem Fonseca.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	182
REFERÊNCIAS.....	185

INTRODUÇÃO

Estudar a narrativa brasileira contemporânea é, de certo modo, um desafio instigante por dois motivos que julgamos basilares.

O primeiro se refere à multiplicidade de temas, de formas, de estilos e de autores, que emergem no campo literário brasileiro, possibilitando ao leitor a oportunidade de conhecer novos autores e a retomada de outros já consagrados pela academia e pela crítica literária. São autores que, geralmente, iniciaram suas produções literárias nas décadas de 1970 e 1980 e continuam, até os dias atuais, produzindo obras que dialogam em uníssono com algumas das tendências da prosa de ficção brasileira do início do século XXI, a exemplo do que ocorre com a produção literária de Sérgio Sant'Anna e de Rubem Fonseca, entre outros autores, conforme demonstraremos ao longo de nossa pesquisa.

O segundo motivo se refere ao fato de que o leitor se depara com uma escassez de material crítico ao escolher um *corpus* literário publicado nas últimas décadas, principalmente aquele do início do século XXI. Esta carência procede, em parte, porque alguns escritores ainda não foram canonizados ou reconhecidos pela academia, embora, em alguns casos, já tenham alçado voos no mercado editorial.

Eleger e estudar a literatura brasileira produzida nas últimas décadas do século XX e do início do século XXI pode permitir ao terreno da crítica literária um alargamento de perspectivas em relação à produção e à recepção de novos autores e de novas obras literárias. Um olhar mais atento para essas obras permite ao leitor e ao crítico uma compreensão mais apurada tanto da cultura contemporânea, de um modo geral, quanto de suas influências na produção literária da atualidade.

Para Beatriz Resende (2008), o que podemos observar é um terreno movediço da crítica literária em relação aos jovens escritores, particularmente o que se refere aos novos arranjos e aos novos suportes por eles empregados em seus processos de criação, como, por exemplo, o uso de distintos recursos e ferramentas da internet, como os *blogs* e os fóruns de discussão, entre outros, que permitem uma escrita interativa e coletiva, em alguns casos. Além disso, esta estratégia também possibilita uma maior circulação das obras literárias em novos suportes e uma aproximação entre o público leitor e o escritor no ambiente virtual.

Na prosa de ficção contemporânea é sintomática a relação que há entre essa produção e a tradição literária, o que nos remete a um processo caro a boa parte dos autores da contemporaneidade, qual seja: a releitura e o processo de reescrita de alguns de nossos melhores escritores brasileiros como ocorre, por exemplo, na obra *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges. Essa estratégia de releitura, por meio da paródia, do pastiche ou da intertextualidade, revela ao leitor da produção literária brasileira contemporânea que nossos jovens escritores, ao contrário do que se poderia pensar, apresentam conhecimento daqueles escritores que os precederam. A retomada de estilos e de técnicas que são levadas adiante, ao lado dos novos processos de experimentação formal e estilística, revela um apurado rigor estético no processo de criação por parte dos novos autores.

Além disso, devemos considerar o fato de haver uma estreita relação entre a literatura e a história, de modo a oferecer ao leitor outra leitura da história oficial. Neste sentido, a releitura da história, via texto literário, também tem se mostrado um dos filões da produção contemporânea, ao lado de uma ficção predominantemente urbana e do regionalismo revisitado.

Esses procedimentos e recursos diversos, empregados pelos escritores em suas obras, exigem do leitor muita atenção no ato da leitura, pois se espera dele um papel de coautor no processo de construção dos sentidos do texto ao perscrutar as linhas e as entrelinhas deste, penetrando em suas camadas mais profundas, em uma tentativa de alcançar e de compreender os seus significados.

Entre as diversas linhas de força da narrativa brasileira contemporânea está a prosa de dicção ensaístico-ficcional, que consiste em uma narrativa que se dobra sobre si mesma em um processo contínuo que revela ao leitor os procedimentos de construção do próprio texto. Neste caso, geralmente temos um narrador que também pode exercer a função de personagem, seja ele um personagem-escritor ou um personagem-crítico que, respectivamente, escreve um romance ou faz uma crítica sobre o próprio romance que estamos lendo, ou, ainda, acerca de outro texto literário.

Nesse sentido, em nossa pesquisa, nos propomos, inicialmente, a resgatar algumas das tendências atuais da prosa de ficção brasileira contemporânea com o objetivo de apresentar ao nosso leitor algumas de suas principais linhas de força, com destaque justamente para a prosa de clave ensaístico-ficcional¹.

A seleção desta estratégia narrativa escolhida por nós mostra-se um dos rincões mais produtivos na contemporaneidade, remetendo o leitor, entre outros aspectos, a uma ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários com a dos gêneros não literários, decorrente da plasticidade inerente ao gênero romance.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, em suas reflexões sobre o problema e a definição dos gêneros do discurso, afirma que o emprego da língua se dá

¹ A tradição acostumou-se a denominar de ficção de cunho ensaístico as produções do final do século XIX e de certos momentos do século XX que realizavam pesquisa social. Em nossa pesquisa, o termo ensaístico-ficcional tem outro sentido, trata-se de uma ficção que reflete sobre si mesma, isto é, em minha pesquisa a palavra está cunhada com sentido diverso ao que o senso comum está acostumado, pois o objeto de reflexão não é a realidade sociológica ou historicamente tomada, mas o próprio texto que é tomado como objeto de reflexão.

por meio de diferentes enunciados – orais e escritos – que são produzidos em condições socioculturais e históricas específicas e com finalidades distintas. Esses enunciados heterogêneos são classificados, de acordo com suas construções composicionais, em primários (simples) e em secundários (complexos).

Os gêneros primários se referem àqueles enunciados que fazem parte de nosso dia-a-dia, como, por exemplo, as breves réplicas do diálogo cotidiano e a carta, em suas distintas formas, entre outros enunciados. Por sua vez, os gêneros complexos englobam “as variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de muitos volumes)” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Nesse sentido, os gêneros secundários, portanto, complexos, são capazes de incorporar e de reelaborar os gêneros primários (simples) em sua estrutura composicional, transformando-os e alterando-lhes as suas funções primárias, pois os gêneros discursivos são “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifos do autor), o que permite aos gêneros complexos, sobretudo ao gênero romance, uma maleabilidade e uma plasticidade em sua estrutura composicional, ao absorver, incorporar e reelaborar outros gêneros, conforme veremos na segunda parte de nossa pesquisa, ao nos debruçarmos sobre a análise de nosso *corpus* literário.

Ademais, nossa pesquisa se justifica, principalmente, pelo fato de ainda haver certa resistência por parte da crítica literária em relação à produção contemporânea e pela escassez de estudos referentes à questão da narrativa metaficcional, particularmente no tocante aos autores contemporâneos.

Dito isto, estruturamos nossa pesquisa em duas partes: 1) **A narrativa brasileira contemporânea**, e 2) **A encenação do fazer literário na prosa de ficção brasileira contemporânea**.

A primeira parte divide-se em dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Apontamentos teóricos e críticos sobre a produção literária brasileira na contemporaneidade*, optamos por uma subdivisão em duas subpartes: “Sobre a noção de contemporâneo em literatura”, e “Sobre a recepção crítica da prosa de ficção brasileira contemporânea”, com o objetivo de compreender a noção do conceito de contemporâneo em literatura, e fazer um resgate da recepção crítica da literatura brasileira produzida nas últimas décadas.

Para tanto, embasamos nossas reflexões e discussões nas proposições de Giorgio Agambem (2010) e Karl Erik Schøllammer (2009), para, a partir deles, estabelecermos um diálogo com outros críticos, como, por exemplo, Flávio Carneiro (2005), Beatriz Resende (2008), Nízia Villaça (1996), Tânia Pellegrini (2008) e Regina Dalcastagnè (2002, 2005a, 2005b), entre outros.

Em seguida, no segundo capítulo, intitulado *Aspectos da prosa de dicção ensaística na contemporaneidade*, nossa ênfase recai, inicialmente, sobre a crise da representação e a crise do sujeito, caros à narrativa de dicção ensaístico-ficcional, cujo aporte teórico-crítico nos remete aos estudos de Flora Süssekind (2003, 2004, 2005), Umberto Eco (2003a, 2003b, 2004), Ricardo Piglia (2006), Nízia Villaça (1996), Wladimir Krysinski (2007a, 2007b), Anatol Rosenfeld (2006), Walter Benjamin (1994b), Theodor Adorno (2003) e Silviano Santiago (2002b), entre outros estudiosos.

Posteriormente, passando a uma reflexão mais acurada sobre os “Aspectos constitutivos da narrativa metaficcional”, aprofundamos nossas reflexões sobre os elementos intrínsecos à prosa de dicção ensaístico-ficcional e ao papel atribuído ao leitor em seu processo de leitura. Para tanto, embasamos nossas reflexões em Linda Hutcheon (1984, 1991), Patricia Waugh (1984), Wenche Ommundsen (1993), Emir

Rodríguez Monegal (1979), Zênia de Faria (2004), Lucien Dällenbach (1977), entre outros estudiosos da questão.

Em seguida, na segunda parte da tese, intitulada *A encenação do fazer literário na prosa de ficção brasileira contemporânea*, passamos da teoria à prática. É neste momento que nos debruçamos sobre a leitura e a análise de nosso *corpus* literário constituído por três romances: *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna, *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges, e *Diário de um fescenino* (2003), de Rubem Fonseca.

Em nossas análises, procuramos evidenciar as estratégias narrativas e discursivas empregadas pelos autores no processo de construção de seus romances, de modo a evidenciar os desdobramentos da dicção ensaístico-ficcional na prosa de ficção contemporânea.

Para tanto, no romance de Sant'Anna, temos como objetivo analisar o amálgama entre teoria e crítica que perpassa toda a narrativa. Já em *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges, nos propomos a analisar os procedimentos e as estratégias utilizadas pelo autor em suas releituras da obra de Machado de Assis, por meio da paródia, e as suas implicações para a construção da narrativa, assim como os aspectos relacionados ao leitor e à leitura.

Por fim, no romance *Diário de um fescenino* (2003), de Rubem Fonseca, observamos, em nossa leitura e análise, que há uma ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários com a dos gêneros não literários. Aliás, este aspecto é recorrente na narrativa ensaístico-ficcional. No romance de Fonseca, esse esgarçamento das fronteiras diz respeito à escrita de um romance que se apresenta na forma de um diário que é, na verdade, um ensaio, através do qual o personagem-escritor, que também exerce a função de narrador, explicita ao leitor as engrenagens da própria obra que estamos lendo.

Há, inicialmente, uma tentativa de nossa parte em perscrutar algumas das linhas de força da narrativa brasileira contemporânea produzida nas últimas décadas do século XX e do início do século XXI a partir de sua recepção crítica. Entre as tendências apontadas por nós se encontra aquela de dicção ensaístico-ficcional, que, a nosso ver, é um dos aspectos mais recorrentes na nossa produção literária recente. Não é, pois, nosso objetivo esgotar o assunto referente à narrativa metaficcional. Pelo contrário, trata-se de uma tentativa de lançar, sobre os três romances escolhidos para nossa pesquisa, um olhar mais apurado referente a um de seus aspectos constitutivos, a dicção ensaístico-ficcional do personagem-escritor.

Neste sentido, nossos esforços confluem para uma contribuição em relação à recepção crítica desses romances, uma vez que, no decorrer de nossas leituras e pesquisas, não conseguimos, até o momento, encontrar outros aportes críticos acerca das obras em questão, a não ser uma ou outra recensão crítica.

Feitas essas considerações iniciais, convidamos o leitor para perscrutar conosco algumas das tendências da prosa de ficção brasileira contemporânea, com ênfase na narrativa metaficcional.

Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

Carlos Drummond de Andrade

PARTE I – A NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Capítulo 1. Apontamentos teóricos e críticos sobre a produção literária brasileira na contemporaneidade

Neste capítulo, temos como objetivo apresentar e discutir algumas das tendências da narrativa brasileira contemporânea. Para tanto, partimos inicialmente de uma tentativa de compreensão de certos elementos constitutivos da contemporaneidade e suas relações com a produção e a recepção dos textos literários, de um modo geral, com base nas proposições de Giorgio Agamben (2010) e Karl Erik Schøllammer (2009), para, a partir deles, estabelecermos um diálogo com outros críticos, como, por exemplo, Flávio Carneiro (2005), Beatriz Resende (2008), Nizia Villaça (1996), Tânia Pellegrini (2008) e Regina Dalcastagnè (2002, 2005a, 2005b).

Esses pesquisadores têm se dedicado, nos últimos anos, ao levantamento, à catalogação e ao estudo da produção literária brasileira das últimas décadas, com o intuito de delinear algumas de suas pedras de toque, uma vez que essa produção literária recente é marcada por vários procedimentos de experimentação formal, estilística e temática, como veremos adiante.

1.1 Sobre a noção de contemporâneo em literatura

A noção de “contemporâneo”, nos estudos literários, é bastante polêmica. Vários teóricos da atualidade têm tentado defini-la, entre eles, encontram-se particularmente Giorgio Agamben e Karl Erik Schøllammer.

Em seu ensaio *O que é contemporâneo?* Giorgio Agamben parte do seguinte questionamento: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (2010, p. 57). Essa dificuldade em definirmos o que vem a constituir o “contemporâneo”, de acordo com Karl Erik Schøllammer (2009), advém justamente do fato de o termo sofrer uma concorrência de outros correlatos, tais como: atual, presente, moderno e pós-moderno².

A compreensão da contemporaneidade pode ser aferida a partir de duas concepções propostas por Agamben.

A primeira concepção de contemporaneidade desse autor diz respeito a uma estreita relação entre a tradição literária e o presente, pois o escritor ou o artista contemporâneo é, principalmente, aquele que é capaz de captar a fratura, a fissura, a cesura provocada pelo tempo histórico: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; pois precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (2010, p. 59, grifos do autor).

Esse sentido atribuído por Agamben à noção de contemporâneo não se restringe, e não se refere especificamente a nossa contemporaneidade, mas diz respeito ao que Agamben toma como contemporâneo de um modo geral. Além disso, essa recorrência do anacronismo pode ser evidenciada em obras literárias em que é possível percebermos uma releitura ou uma reescritura, por meio da paródia, da intertextualidade ou até mesmo do pastiche, de alguns de nossos autores considerados clássicos.

² Não ignoramos as discussões atuais, de cunho teórico e crítico, que envolvem as conceituações acerca da modernidade ou da pós-modernidade, do pós-modernismo ou do pós-moderno e correlatos afins. No entanto, não é nosso objetivo rever, resgatar, discutir e problematizar esses conceitos.

Endossa essa assertiva a reflexão proposta por Flávio Carneiro ao fazer um levantamento, uma catalogação e um estudo de obras de ficção produzidas na primeira década do início do século XXI:

Estudar a produção ficcional no Brasil que entra pelo século XXI implica saber que a ficção produzida atualmente pelos escritores mais experientes se alimenta da mesma fonte em que bebem os iniciantes: a linguagem da televisão, da publicidade, do cinema, da Internet, ou da própria tradição literária, não só brasileira. Além disso, os novos partem em busca para a revisão crítica dos que os precederam, propondo uma reescritura cada vez mais presente em nossa produção atual. Cria-se, desse modo, uma via de mão dupla, que não deve passar despercebida (2005, p. 34).

Esses procedimentos de reescrita de alguns de nossos escritores brasileiros, por meio do recurso da intertextualidade, podem ser compreendidos como uma forma de prestar certa reverência àqueles que compõem o nosso cânone. Além disso, essa estratégia evidencia a forte influência que a tradição literária exerce sobre os escritores contemporâneos, explicitando, de modo latente, o diálogo estabelecido entre ambos.

Além desse recurso, há, na produção literária contemporânea, um retorno ao nosso passado histórico de modo a revisitá-lo, estratégia cara à metaficção historiográfica, que procura rever a história oficial a contrapelo. Literatura e história são compreendidas, nesse sentido, como discursos, como construtos linguísticos por meio dos quais construímos sistemas de significação. Para Tânia Pellegrini (2008, p. 72), esses textos “reinterpretam o fato histórico, lançando mão de uma série de elaborações ficcionais” para desnudar os acontecimentos tidos como reais e considerados oficiais. A paródia é, por excelência, uma estratégia sintomática utilizada pelo narrador contemporâneo em obras nas quais percebemos uma releitura da história oficial.

Enquanto a historiografia é a escrita da história feita para o Estado, a metaficção historiográfica é uma escrita que interpreta a história para o homem, enfim, ela é uma escrita para o homem. Nesse sentido, na metaficção historiográfica não há apenas um questionamento da história oficial, de seus fatos e de seus acontecimentos, pois há, paralelamente, um autoquestionamento da narrativa, que se dobra sobre si mesma, desmistificando os processos de representação ao explicitar ao leitor a sua própria ficcionalidade e a sua “incapacidade de significar uma verdade única” (PELLEGRINI, 2008, p. 72). Por isso, o questionamento de uma verdade oficializada pelo Estado, em detrimento de outras verdades sobre o mesmo fato histórico na perspectiva da metaficção historiográfica.

Para Nizia Villaça, Linda Hutcheon, em *Póetica do pós-modernismo*, se propõe a discutir três lugares narrativos: ficção, teoria e história. A ênfase de Hutcheon recai, como se sabe, sobre a metaficção historiográfica, mas a problemática que envolve a poética do contemporâneo vai além, como, por exemplo, “no próprio trato dos limites e cruzamentos entre ficção, ensaísmo, romance, história, autobiografia e memorialismo” (VILLAÇA, 1996, p. 170) que explicitam ao leitor os procedimentos enunciativos referentes ao processo de constituição da própria narrativa literária e histórica.

Essa estratégia leva o leitor a abandonar o seu posicionamento passivo e de mero espectador para se tornar, de fato, um “co-produtor através do pacto de leitura participativa, só pensável através da *maior explicitação do processo enunciativo*” (VILLAÇA, 1996, p. 173, grifos nossos) do romance, atribuindo ao leitor um novo papel em seu percurso de leitura. Essa dicção ensaística, aliás, é sintomática da produção literária contemporânea.

Se, na primeira concepção de contemporâneo, a ênfase de Agamben recai sobre o anacronismo presente em algumas obras e sobre o papel do leitor, na segunda concepção o autor afirma que o escritor

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2010, p. 62).

Nessa segunda concepção, o artista ou o escritor contemporâneo é aquele cujo olhar se volta para os homens e o tempo presente, e, de alguma forma, tenta apreender esse tempo, com suas implicações de variada ordem sobre o cotidiano dos homens. É justamente por ser capaz de captar essa condição humana, na maioria das vezes, degradada, esfacelada, dilacerada pelo tempo presente, que o escritor e o artista podem ser considerados contemporâneos de sua época.

Além disso, em sua produção artística, o escritor contemporâneo consegue instituir uma relação de retomada do passado, de uma tradição, de modo a estabelecer certa proximidade e distância ao mesmo tempo entre o tempo presente e o passado, pois “[a] contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2010, p. 69).

Outro aspecto apontado por Giorgio Agamben (2010, p. 59) que deve ser considerado para tentar apreender o contemporâneo, refere-se ao distanciamento temporal e espacial do leitor em relação aos textos presentes em nossa tradição literária, produzidos em um passado remoto. Nesse sentido, o papel do leitor é reconhecer e conseguir ler a contemporaneidade desses textos e suas relações com os textos

produzidos na atualidade, isto é, o leitor deve ser capaz de perceber em que medida e por meio de quais recursos e estratégias narrativas a literatura do presente estabelece um diálogo com a tradição literária.

Eis a função do leitor no ato de sua leitura: perscrutar os diferentes planos de leitura do texto e identificar as nuances que, no contemporâneo, remetem ao arcaico, à origem, à tradição literária. Nesse sentido, cabe ao leitor um papel extremamente importante, o de conseguir estabelecer nexos entre a tradição literária e a produção contemporânea, percebendo como se dá esse diálogo e quais as estratégias narrativas e discursivas empregadas pelo autor no processo de construção de sua obra, ao reler e resgatar aqueles autores que o fascinam. Um bom leitor e um bom crítico devem “ser contemporâneos não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (AGAMBEN, 2010, p. 73).

Algumas das discussões do crítico e ensaísta literário Karl Erik Schøllammer, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), endossam as proposições de Agamben sobre a apreensão da contemporaneidade. Para Schøllammer, além da concorrência de termos correlatos para definir o contemporâneo, devemos ter em mente que a literatura está em constante transformação em todas as épocas e, na contemporaneidade, essa transformação se dá de maneira mais acentuada que nas outras, pois a produção literária brasileira contemporânea apresenta uma multiplicidade de formas, de temas, de suportes e de autores.

Para Schøllammer, o artista ou o escritor contemporâneo é aquele que não consegue se identificar com o tempo presente e seus valores, mas, de alguma forma, capta-o de algum ângulo, de modo que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação,

uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (2009, p. 9-10).

Trata-se, pois, de uma literatura que se volta para o tempo presente, por meio da qual os escritores denunciavam algumas das mazelas da sociedade. São escritores que surgem, em alguns casos, das periferias das grandes metrópoles, e tomam como objeto de suas narrativas uma multiplicidade de acontecimentos e de fatos referentes aos grupos marginalizados social, histórica e culturalmente em nossa sociedade. É o surgimento dessa multiplicidade de formas, de temas e de suportes no final do século XX e início do século XXI que permite aos (novos) escritores uma maior visibilidade no campo literário brasileiro.

É justamente por isso que, em nossa pesquisa, delimitamos a narrativa brasileira contemporânea como aquela produzida a partir do final do século XX, mais precisamente a produzida a partir do início da década de 1970, até a atualidade. Esse recorte temporal nos remete a uma multiplicidade de temas e de formas da narrativa brasileira produzida nas últimas décadas.

Nesse sentido, no próximo tópico, nos propomos a fazer um breve resgate da recepção crítica dessa literatura, apresentando algumas de suas linhas de força a partir, principalmente, dos trabalhos de Beatriz Resende, Flávio Carneiro, Karl Erik Schøllammer e Tânia Pellegrini.

1.2 Sobre a recepção crítica da prosa de ficção brasileira contemporânea

Sobre a possibilidade de o artista contemporâneo apreender a cultura na qual se encontra inserido, Beatriz Resende, em seu estudo sobre as expressões da literatura

brasileira no século XXI, afirma que falar sobre a produção contemporânea, produzida no nosso presente, provoca, por vezes, certa sensação de nudez e de insegurança diante dos distintos “olhares que podem vir de direções diversas” (2008, p. 07) devido ao terreno movediço da crítica literária em relação aos jovens escritores e suas produções contemporâneas que surgem no cenário da literatura brasileira (não tomamos aqui o critério idade como base, mas o que diz respeito à produção literária). Diga-se de passagem, “[a] tendência crítica contemporânea é ver o passado, seja pela memória, seja pela história, como conflituoso e, por isso mesmo, fértil. Ao presente restaria, o mais das vezes, a indiferença” (RESENDE, 2008, p. 08).

Este sentimento de indiferença para com os novos autores e suas produções é marcadamente um retrocesso de parte da crítica literária e da academia que insiste, em alguns casos, em não pesquisá-la e não dar a ela o devido respaldo, justamente porque essas obras ou seus autores ainda não foram canonizados pela academia. Talvez esse fato também seja decorrente, em parte, da falta de coragem de ser o primeiro ou os primeiros a assumirem uma posição sobre esses novos tipos/formatos de textos literários que vêm ganhando certo destaque no mercado editorial recentemente.

Além disso, outro aspecto que merece destaque é o fato de que parece haver duas posturas um tanto quanto problemáticas para se ler os novíssimos escritores: 1) ler o presente como uma degradação de uma realização mais alta da literatura; 2) enaltecer o presente sem critérios específicos. O conflito, embora aparente, permanece entre os pesquisadores de literatura, pois, de um lado, há aqueles que defendem a alta literatura, leia-se a tradição literária consagrada pela academia. De outro lado, há os que se voltam para as produções que ainda não foram canonizadas, embora elas apresentem uma elaboração estética que merece a atenção da crítica e do leitor.

Não queremos e não estamos defendendo a mera valorização de obras produzidas recentemente e de seus autores simplesmente a partir de critérios sociais ou políticos. Em alguns casos, há obras nas quais a elaboração estética e os posicionamentos políticos se fundem, revelando ao leitor/pesquisador uma literatura engajada com problemas sociais, políticos e culturais, sobretudo o que diz respeito aos grupos marginalizados socialmente.

O critério estético, entre outros, continua como baliza central, mesmo havendo uma ampliação dos suportes de publicação dos (novos) escritores. É certo que há muito joio em meio ao trigo. Por isso mesmo, julgamos necessário dar uma visibilidade às novas produções literárias e aos seus autores no campo literário brasileiro, sempre atento às inovações ou às técnicas empreendidas por esses autores em seus processos de criação.

É em decorrência dessa inovação estética, seja no que diz respeito às formas, ao estilo ou aos suportes, que Beatriz Resende afirma a necessidade de uma reformulação de nossos valores, conceitos, modelos e espaços outrora familiares para lermos e apreendermos essa produção contemporânea, além de deixarmos para trás jargões considerados tradicionais “no trato do texto literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática” (2008, p. 15).

Talvez não seja o caso de nos despirmos totalmente de nossos valores, mas de uma reformulação, ou melhor, de uma ampliação para compreendermos o novo, se de fato novo, o que pode permitir inclusive uma comparação entre os recursos e as técnicas empregados em obras tradicionais e aqueles utilizados pela literatura do presente.

Nas variadas expressões da literatura brasileira produzida nas últimas décadas, principalmente a do início do século XXI, Resende destaca a necessidade de refletirmos sobre algumas das principais dominantes dessa produção recente, entre elas a fertilidade, a qualidade, e a multiplicidade.

Para Beatriz Resende, há um terreno extremamente fértil na atualidade, que contribui para o aumento expressivo da produção literária brasileira, principalmente na última década. Essa fertilidade advém particularmente de uma multiplicidade de novas editoras, de novos escritores e de novas publicações, além de um maior consumo de livros na atualidade. Também contribui o fato de haver novos prêmios literários e eventos nacionais e internacionais de literatura que vêm ganhando maior destaque na mídia, como tem ocorrido com a Feira Literária Internacional de Parati.

Quanto aos novos suportes, os autores contemporâneos se valem da internet e seus variados recursos como *blogs*, hipertextos, listas e fóruns de discussão para estabelecer redes de contato, de leitura, de discussão e de reflexão sobre suas obras – algumas delas, inclusive, são criadas em coparticipação com os leitores –, estabelecendo uma intrincada rede de relações sociais por meio das quais se divulgam e se discutem problemas relativos à produção e à recepção de obras contemporâneas.

Além disso, essa estrutura hipertextual possibilita tanto a reescrita – que tem como um de seus recursos a intertextualidade – quanto a releitura dos grandes clássicos pelos novos escritores e leitores na contemporaneidade, sobretudo por possibilitar ao leitor o acesso a *links* que redirecionam a página virtual para outros *sites*, nos quais o leitor se depara com outros textos.

Enfim, esses autores não dependem exclusivamente da consagração de suas obras junto à academia e às editoras já estabelecidas, para terem uma aceitação junto ao público leitor, uma vez que, conforme afirma Beatriz Resende, muitas das publicações

recentes foram iniciadas em *blogs* e só posteriormente publicadas em livro, utilizando o suporte tradicional – o papel, que continua sendo decisivo para a legitimação de um escritor, sobretudo quando a publicação sai por uma editora de renome nacional.

Outra inovação mais evidente apontada por Resende é o fato de haver uma possibilidade de novas vozes surgirem “a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário. Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura” (2008, p. 17), o que nos remete às reflexões de Regina Dalcastagné (2002, 2005a, 2005b) acerca da representação de grupos marginalizados na literatura brasileira contemporânea e, principalmente, às suas próprias produções literárias e a sua inserção no campo literário brasileiro.

A segunda dominante apontada por Beatriz Resende diz respeito à qualidade estilística e formal, referente às experimentações formais e ao diálogo com os autores de nossa tradição literária, havendo, pois, “qualidade dos textos e [...] cuidado com a preparação da obra” (2008, p. 17), o que revela à crítica obras nas quais é possível observar certas experimentações formais, ao lado de uma escrita cuidadosa que explora ao máximo as diversas potencialidades de nossa sintaxe, juntamente com uma erudição inesperada para autores em início de carreira, conforme veremos, por exemplo, ao analisar o romance *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando Borges.

Por fim, temos a multiplicidade. Talvez ela possa ser considerada a mais importante para as reflexões sobre a produção contemporânea por ser “consequência da fertilidade, da juventude e das novas possibilidades editoriais” (RESENDE, 2008, p. 17-18). A multiplicidade advém principalmente do convívio simultâneo de uma heterogeneidade de suportes, de formatos e de diagramação que despertam no leitor certa curiosidade pelo objeto estético.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, aponta essa multiplicidade como sendo uma das linhas de força do romance contemporâneo. Para o autor, “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (1990, p. 121) apresenta uma estrutura que se modifica continuamente, considerando-se a imprecisão dos contornos do gênero romance.

Esse romance enciclopédico apresenta, pois, uma multiplicidade de discursos, de vozes, de registros, de narrativas que se sobrepõem no interior do próprio romance, revelando ao leitor uma “multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo” (1990, p. 127).

Podemos afirmar que essa multiplicidade revela ao leitor distintos formatos composicionais e temáticos, decorrentes de uma

apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante (RESENDE, 2008, p. 20).

Essa multiplicidade é vista e compreendida por Resende como fator positivo em nossa produção contemporânea por permitir àqueles sujeitos marginalizados a possibilidade de se expressarem. Quanto a essa multiplicidade de autores na nossa prosa de ficção contemporânea, Beatriz Resende destaca, em fins da década de 1990, nomes como Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Paulo Lins, Luiz Ruffato, Adriana Lisboa, e Marcelino Freire, entre outros autores que

representaram outra dicção com a emergência de novas subjetividades, da tensão entre local e global, da desterritorialização, da ruptura com os cânones ordenadores vigentes, da absorção de eventuais recursos midiáticos na construção do texto e, sobretudo, da ausência de uma preocupação em garantir barreiras que iam sendo rompidas entre alta cultura e cultura de massa (RESENDE, 2008, p. 23).

Nesse rol de autores, Resende inclui ainda alguns outros já consagrados pela crítica literária, como, por exemplo, Rubem Fonseca, Silviano Santiago e Sérgio Sant’Anna, além de alguns jovens escritores que surgiram ou deram continuidade à sua produção na cena literária brasileira nessa primeira década do século XXI: Santiago Nazarian, João Paulo Cuenca, Paloma Vidal, Joca Terron, Adriana Lisboa, Rodrigo Naves e Clara Averbuck, só para citarmos alguns entre muitos outros que estão, aos poucos, conseguindo adentrar e permanecer no campo literário brasileiro.

Fertilidade, qualidade e multiplicidade são algumas das marcas da prosa de ficção brasileira contemporânea. Fertilidade e multiplicidade propiciam, juntas, uma possível descentralização da produção literária com a criação de novas editoras, livrarias, cafés e principalmente de autores advindos de outras regiões do país, sobretudo do norte e do nordeste brasileiros, embora o principal eixo editorial, cultural e literário ainda seja Rio de Janeiro/São Paulo.

Além disso, Beatriz Resende ainda afirma, a partir de suas pesquisas, estudos e levantamento de obras publicadas nas duas últimas décadas, que, nessa multiplicidade de produções artísticas, há três questões predominantes comuns à maioria dessas obras e autores, quais sejam: 1) a presentificação; 2) o “retorno do trágico”; 3) a temática da violência.

A presentificação tem como característica basilar o tempo e o espaço presentes como matéria literária, isto é, o escritor se volta para o seu tempo presente

perscrutando no espaço que o cerca aqueles acontecimentos ou fatos que despertem nele o seu olhar, sempre atento às minúcias do dia a dia dos homens. O cotidiano, o presente, o homem e suas mazelas sociais são, assim, objeto do olhar do escritor contemporâneo que se vale da matéria presente, do tempo presente.

O segundo aspecto diz respeito ao retorno do trágico. A autora compreende o conceito de “*páthos* trágico” a partir dos gêneros da poética clássica aristotélica, com a ressalva de que “a presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalização não é exclusividade do literário. Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro” (2008, p. 29).

Trágico e tragédia são termos que fazem parte de nosso vocabulário, de nosso cotidiano, sobretudo quando estamos nos referindo às grandes cidades, às metrópoles, a exemplo do que ocorre na prosa de ficção de Bernardo Carvalho em *Nove noites* e *Mongólia*, de Luiz Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*, e de Sérgio Sant’Anna com *O monstro* e *O vôo da madrugada*. Nessas obras, segundo a autora, o que podemos verificar é a presença da inexorabilidade do trágico que se espraia por todas as relações pessoais e públicas, revelando a angústia e a solidão de personagens desolados no contexto das grandes metrópoles, entre outros aspectos.

Trata-se de uma linguagem literária que explora de modo intenso o espaço urbano das grandes metrópoles, que nos é apresentado de forma fragmentária, desconexa, incongruente, e, por vezes, quase irreal; uma linguagem cujo realismo é mais direto, capaz de captar a “tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra” (RESENDE, 2008, p. 31).

Trágico é o cotidiano no qual estamos inseridos, trágica é a situação das grandes metrópoles com milhões de pessoas circulando por suas ruas, avenidas, becos e vielas nos quais a violência tornou-se a pedra de toque, tolhendo o sujeito de sua possibilidade de transitar de modo seguro pela cidade.

Exemplar dessa violência recorrente é a obra de Patrícia Mello – seguidora de Rubem Fonseca – com *O matador*, de Paulo Lins com *Cidade de Deus*, e de Ferréz com *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*. Esse fato tem suscitado, entre os críticos, divergências referentes ao

debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. Volta-se à questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico (RESENDE, 2008, p. 33).

Associada ao trágico há a recorrência da temática da violência urbana nas grandes cidades que nos remete novamente ao retorno do realismo com novas dicções na prosa de ficção contemporânea.

Essa “reinvenção do realismo” na produção literária contemporânea revela uma procura, por parte dos autores de ficção, por um “impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 15).

Para Karl Schøllammer (2009), se a literatura produzida nas décadas de 1970 e 1980 apresenta temáticas recorrentes que são capazes de dar certa unicidade ao conjunto da produção literária brasileira daquele momento, o mesmo não ocorre com a chamada “geração 90” à “00”, pois não há, de fato, nenhuma proposta estético-literária que seja capaz de congrega os autores dessas duas gerações, justamente em decorrência

de uma heterogeneidade e de uma multiplicidade de tendências formais, estilísticas e temáticas.

Um dos aspectos que garante certa homogeneidade entre os diversos escritores dessas duas décadas é o “foco temático [ser] voltado para a sociedade e a cultura contemporânea, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 35) para o desenvolvimento de ações e tramas por seus personagens.

A “geração 90”, segundo esse autor, embora constituída e marcada por uma heterogeneidade de escritores, formas e estilos, é considerada a geração dos manuscritos de computador. Aliás, o romancista Nelson de Oliveira, em 2001, foi o responsável pela organização de uma coletânea de contos intitulada *Geração 90 – Manuscritos de computador* e, em 2003, outro volume intitulado *Geração 90 – Os transgressores*.

Exceto o fato de os autores que compõem a coletânea terem produzido na década de 1990 e terem como temática a sociedade e/ou a cultura contemporânea não há entre suas produções indícios de uma proposta estética coletiva. Há ainda a tendência do *boom* do conto brasileiro na década de 1970, com autores como Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Teles, Sérgio Sant’Anna, José J. Veiga, entre outros escritores, tendência que agora é retomada com a emergência do microconto pelos autores Fernando Bonassi, Marcelino Freire, e também por Dalton Trevisan, entre outros.

Karl Schøllammer concorda com Tânia Pellegrini de que há, ainda na década de 1990, e, por extensão, na produção literária do início do século XXI, uma retomada, com nova perspectiva, do regionalismo ou de aspectos diversos referentes a temas e formas do realismo regionalista da década de 1930, como sói ocorrer na prosa de Francisco Dantas com *Os desvalidos* (1993), de Luiz Antonio Assis Brasil em *Um castelo no pampa* (1992) e *A margem imóvel do rio* (2003), de Ronaldo Correia de Brito

em *Livro dos homens* (2005) e *Galileia* (2008), e de Diogo Mainardi com *Polígono das secas* (1995). Aliás, nesta última obra o autor propõe um programa de destruição da literatura regionalista. Considerado um antirromance polêmico, metaficcional, que visa à desconstrução do próprio gênero – o romance regionalista –, esse romance teve efeito reverso, pois

[a]pesar das intenções demolidoras, os romances de Mainardi foram lidos, paradoxalmente, no espírito pós-moderno, como contribuições metaliterárias da época para uma discussão das fronteiras da ficção, e o que era para ser crítico causou um efeito contrário, uma espécie de ufanismo às avessas, que refletia um enorme respeito ou paixão não só pela “verdadeira” literatura como pelo alvo do ataque, atestando, assim, pela negação, a vitalidade contínua dos temas regionais e nacionais (SCHØLLAMMER, 2009, p. 37-38).

Como vimos, há uma intrínseca relação entre os três aspectos apontados por Beatriz Resende: presentificação, retorno do trágico e violência urbana porque ao artista contemporâneo cabe a função de tentar captar o tempo presente. Como dissemos anteriormente, o que ocorre é que a sociedade contemporânea e sua cultura, produzida e veiculada pelos diversos suportes midiáticos, revelam outras faces das grandes cidades, em que há o predomínio da violência, do medo, da morte, da solidão em meio à multidão, da ausência de afeto e de carinho entre os seres humanos, e da própria fragmentação do homem no contexto da contemporaneidade, entre outras mazelas da sociedade.

Essa presentificação e essa apropriação do trágico e da violência urbana como matéria literária na literatura brasileira contemporânea pode levar o leitor a uma reflexão e a uma nova perspectiva sobre a sociedade e seus valores culturais, uma vez que há, em certos momentos da sociedade, a transformação de atos e ações violentas em

uma espécie de espetáculo por parte da mídia, levando a uma banalização da vida e da própria violência urbana nos grandes centros. Por isso há o questionamento:

excesso de realidade? Apropriação da realidade que extrapola o âmbito da literatura? É inegável que o filão se mostra perigosamente proveitoso, já que falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção (RESENDE, 2008, p. 37).

Tânia Pellegrini também endossa esse retorno do realismo na ficção brasileira contemporânea ao afirmar que há nessa produção um

realismo feroz ou brutalista. São termos que apontam para o desamparo, a crueldade e a degradação que norteiam os passos do homem nos grandes centros urbanos de toda a América Latina, em que se cruzam barbárie existencial e sofisticação tecnológica (2008, p. 31).

A ficção brasileira atual é, pois, uma ficção urbana que tem como um de seus fulcros norteadores a tematização da opressão e da violência urbana na cultura brasileira, resultado direto da deterioração dos grandes centros e, por conseguinte, da degradação do ser humano na cultura contemporânea.

Nesse sentido, a autora acentua que, na prosa de ficção brasileira contemporânea, é perceptível uma poética na qual os conceitos de verdade, de realidade, de representação, de referência e de subjetividade são colocados em questão, pois essa produção contemporânea, compreendida por Pellegrini (2008, p. 65) como aquela produzida a partir da década de 1970, apresenta uma multiplicidade de temas, de formas e de situações que ampliam uma reflexão sobre a cultura contemporânea de um modo geral.

Ao fazer uma revisão crítica do texto *Pós-modernismo – A lógica cultural* do capitalismo tardio, de Frederic Jameson, Tânia Pellegrini afirma que não se percebe na ficção brasileira contemporânea um “estilo singular e inconfundível”, pois a cultura contemporânea, para Jameson, é “dominada por simulacros; daí o pastiche, uma espécie de canibalização acrítica dos estilos passados provocando a cultura pós-moderna, tendo terminado definitivamente o tempo das grandes obras de arte individuais” (PELLEGRINI, 2008, p. 66).

Essa ênfase de Jameson atribuída ao pastiche é criticada pela autora, que recusa o procedimento como sendo predominante na cultura contemporânea, pois nesta é perceptível uma poética na qual os conceitos de verdade, de realidade, de representação, de referência e de subjetividade são colocados em questão, indo além daquela suposta produção dominada por simulacros e pelo pastiche, pois o que nós podemos observar, de um modo geral, entre outras experimentações e estratégias na prosa de ficção contemporânea, é o emprego sistemático da paródia, que pressupõe uma perspectiva crítica, portanto, uma ruptura ou uma descontinuidade com o texto-base com o qual dialoga.

Em contraposição ao posicionamento de Jameson, Pellegrini aposta na proposta de Hutcheon por destacar

a sobrevivência da paródia, cuja ironia enfatiza a ruptura e o questionamento, abrindo espaço para o descontínuo, o local e o marginal, diferentemente de Jameson, que acentua na arte pós-moderna a presença do pastiche, acrítica canibalização de estilos do passado (2008, p. 67).

As reflexões de Pellegrini nos remetem aos mesmos questionamentos propostos por Nízia Villaça e Wladimir Kryszynski, que discutem principalmente as

questões referentes à crise da representação e à crise do sujeito na ficção contemporânea³.

A ficção brasileira contemporânea das últimas quatro décadas redesenha um novo painel no campo literário brasileiro, no qual se destacam duas linhas mestras, a saber: a ficção urbana e o regionalismo revisitado (PELLEGRINI, 2008, p. 70). De qualquer modo, são as ficções cujas temáticas se voltam para a cultura urbana, a metrópole e as suas intrincadas estruturas e relações de disparidade social e econômica que têm obtido um maior êxito no campo editorial e mercadológico:

Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, pois ela funciona como tradução de uma espécie de lugar de opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder em benefício de poucos; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da emergência, da violência e do medo que determinaram o ritmo da cidade grande. Mesmo nos romances históricos, esses elementos transparecem, pois foi do campo e das cidades de ontem que os de hoje brotaram (PELLEGRINI, 2008, p. 33-34).

As proposições de Flávio Carneiro, em seu livro *No país do presente: ficção brasileira no início do século*, endossam e complementam as reflexões anteriores de Giorgio Agamben, Beatriz Resende, Karl Schøllammer, Nizia Villaça e Tânia Pellegrini. Este diálogo diz respeito principalmente à estreita relação já mencionada anteriormente sobre a ficção brasileira produzida no final do século XX e no início do século XXI com a mídia – a impressa e a virtual –, responsável por lançar vários autores e dinamizar o processo de recepção de suas obras no mercado editorial, como ocorre,

³ No capítulo seguinte, “Aspectos da prosa de dicção ensaística na contemporaneidade”, retomaremos, com maior acuidade, a reflexão de Nizia Villaça e de Wladimir Kryszinski referentes à crise da representação e à crise do sujeito na ficção contemporânea.

por exemplo, com *Lúcia McCartney* (1969), de Rubem Fonseca, e *A Senhorita Simpson* (1989), de Sérgio Sant'Anna, ambos sucessos de venda no mercado editorial até os dias atuais, pois

a literatura deixa de considerar como menor valor um discurso estético para as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela (CARNEIRO, 2005, p. 24).

Além dessa aproximação com a mídia, Carneiro aponta o fato de haver nessa produção contemporânea, particularmente nos autores da década de 1980, o processo de reescrita ou releitura da história, assim como a reescrita, por meio da estratégia da intertextualidade, da paródia e da ironia, de autores já canonizados. Este recurso, como vemos, é uma das pedras de toque da produção dos anos 1980 e, principalmente, da narrativa metaficcional.

Desse modo, há que se considerar ainda a interpenetração de linguagens de diferentes registros e dicções, como, por exemplo, o entrecruzamento entre literatura, diário, ensaio e mídia que pode levar ao questionamento sobre o conceito de autoria e sobre a própria representação literária, ao colocar em xeque a distinção entre o que é ficção e não ficção. A narrativa metaficcional problematiza noções e conceitos de originalidade, de ruptura entre os gêneros literários e os não literários, de tradição e do próprio cânone literário estabelecido.

De acordo com Flávio Carneiro, a ficção de cunho ensaístico, na qual as fronteiras entre ficção e ensaio se rompem, se mesclam, e se entrecruzam, apresenta-se ao leitor como um

discurso propositadamente em processo, que se ensaia na busca de algo pronto – que, de resto, jamais virá, nem é para vir, servindo apenas como estratégico e fingido ponto de chegada –, propõem o incabamento como estética possível (CARNEIRO, 2005, p. 28).

Exemplares, nesse sentido, são as narrativas *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna, *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges, e *Diário de um fescenino* (2003), de Rubem Fonseca, entre outros autores da contemporaneidade, em cuja produção há uma recorrência a “essa poética do incabamento” ao problematizarem, na própria tessitura narrativa, os procedimentos e as estratégias ficcionais de sua composição, de modo a relativizarem determinados conceitos, tais como os de tradição, de originalidade, de autoria, de narrador, de leitor e de leitura.

A despeito de certa tradição crítica que reza o distanciamento do objeto para melhor garantir a imparcialidade do olhar crítico, acreditamos, na esteira de Flávio Carneiro, que, de fato, analisar, ler e escrever sobre a ficção contemporânea, particularmente sobre aquela do início do século XXI, é uma tarefa por demais delicada, mas, ao mesmo tempo, instigante. É por isso que

pelo menos desde a década de 70 novos historiadores [da literatura] têm defendido posição contrária: é preciso ler o contemporâneo de dentro mesmo do contemporâneo. Tal empreitada, evidentemente, demanda toda uma nova metodologia de leitura, obrigando o analista – seja ele um historiador ou um crítico – a lidar o tempo todo com a instabilidade, a dúvida (2005, p. 32-33).

Neste caso, a instabilidade e a dúvida deixam de ser adversárias para se tornarem aliadas do crítico em suas leituras e análises dessa produção múltipla por excelência e em constante processo de recriação e relativização de verdades, conceitos e juízos críticos, pois “quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar

explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones” (CARNEIRO, 2005, p. 33).

Após esses breves apontamentos teóricos e críticos sobre a produção literária brasileira produzida nas últimas décadas, no capítulo seguinte, “Aspectos da prosa de dicção ensaística na contemporaneidade”, daremos continuidade às nossas reflexões de modo a enfatizar uma de suas linhas de força: a metaficção.

O romance está em vias de desaparecer como gênero literário. Volta o ensaio.

Georges Duby ao *Magazine Littéraire* em abril de 1977.

Capítulo 2. Aspectos da prosa de dicção ensaística na contemporaneidade

No capítulo precedente, vimos que há na prosa de ficção contemporânea uma multiplicidade de temáticas e de experimentações formais, entre as quais destacamos a crise da representação e a crise do sujeito, principalmente na ficção de dicção ensaística, que se dobra sobre si mesma em um procedimento estético cujo objetivo é desnudar ao seu leitor os mecanismos de engrenagem constitutivos da própria estrutura da obra literária. Nesse sentido, neste capítulo daremos continuidade às nossas reflexões acerca dessa ficção dobradiça, que nos remete, entre outros aspectos, a uma indagação sobre o papel do narrador e do leitor no romance contemporâneo de chave metaficcional.

Para tanto, iniciaremos nossas considerações retomando as proposições de Flora Süssekind acerca da experimentação formal e temática na prosa de ficção de dicção ensaístico-ficcional, e as de Nizia Villaça e de Wladimir Kryszinski referentes à crise da representação e à reconfiguração do narrador na ficção contemporânea para, a partir delas, discutirmos questões diversas sobre a narrativa metaficcional.

Como vimos anteriormente, a experimentação ficcional é, por excelência, uma das facetas mais produtivas da prosa de ficção contemporânea em que a questão do narrador e da subjetividade é problematizada, havendo aí uma produção literária na qual nota-se certo predomínio de uma narrativa de cunho ensaístico e fragmentária, “num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico” (SÜSSEKIND, 2003, p. 258). Trata-se, pois, de uma ficção em que há uma

teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem

privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, valores, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 2003, p. 258).

Há nessas narrativas de chave metaficcional uma inflexão ensaística que versa sobre o próprio processo de construção do romance ou sobre um de seus elementos constitutivos, o que nos remete a um esgarçamento das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários: “Tanto a linguagem crítica tem se encaminhado para uma dicção mais ensaística, quanto a prosa de ficção tem se deixado contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova, do ensaio” (SÜSSEKIND, 2003, p. 266)⁴.

Nesse sentido, os autores contemporâneos valem-se: 1) de uma mescla entre ficção e ensaio, ficção e teoria; 2) da duplicidade de personagens, de aspectos geográficos e do próprio narrador para propor e desenvolver uma “reflexão sobre os narradores e personagens dobradiças” (SÜSSEKIND, 2003, p. 266). Nessa prosa ensaística, o leitor deve prestar muita atenção à dicção do narrador ou do personagem-escriptor, à forma de registro das situações e dos acontecimentos corriqueiros, às digressões na narrativa e à composição dos personagens, pois nessa ficção dobradiça “a dicção ensaística obriga a certos riscos. Dentre eles a obrigatoriedade de o próprio ensaísta ‘ensaiar-se a si mesmo’” (SÜSSEKIND, 2003, p. 266).

Neste caso, temos o autor e o leitor como estratégias textuais, cabendo ao Leitor-Modelo, segundo Umberto Eco (2004, p. 37), atualizar sua enciclopédia de conhecimentos culturais, literários e históricos em seu processo de leitura e de compreensão da obra, de modo a perscrutar o *não-dito*, aquilo que permanece nas

⁴ Essa reflexão acerca do esgarçamento das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários será retomada, evidenciada e aprofundada na segunda parte de nosso trabalho, destinada à análise do *corpus* literário.

entrelinhas do discurso e que demanda do leitor certo esforço para captar, seguir e interpretar as pistas deixadas pelo autor, pois “o texto está [...] entremeado de espaços em brancos, de interstícios a serem preenchidos” pelo leitor, responsável direto pela potencialização dos sentidos de um texto.

Um texto que se vale de uma estratégia citacionística “pode apresentar dois níveis de leitura” (ECO, 2003b, p. 206), que demandam dois leitores modelos distintos: 1) “o leitor semântico” e 2) “o leitor crítico ou estético”. Para Eco (2003b, p. 208), o leitor semântico enquadra-se na categoria do “leitor-modelo de primeiro nível”, que se interessa principalmente pelo desenrolar da história, com o seu final, com o desdobramento dos acontecimentos. Já o leitor crítico ou estético refere-se a um “leitor-modelo de segundo nível [...], o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir *como procede* o autor modelo que o instrui passo a passo” (ECO, 2003b, p. 208, grifos nossos).

Se o leitor de primeiro nível está preocupado apenas com o que acontece, o leitor-modelo de segundo nível é aquele que quer saber “como aquilo que acontece foi narrado”, isto é, seu interesse se volta para o “como” e para as distintas estratégias utilizadas pelo autor para dispor os acontecimentos ao longo da narrativa.

O leitor estético ou crítico refere-se àquele leitor que é capaz de perceber o jogo da ironia intertextual e da paródia, em uma obra que demanda dele uma competência para ser capaz de perceber as remissões intertextuais e suas implicações para o processo de compreensão da obra literária, pois “a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (ECO, 2003b, p. 205).

Já o leitor ingênuo ou semântico não consegue captar as remissões intertextuais e, por isso, compreende apenas um dos planos possíveis de leitura da narrativa. Por sua vez, o leitor informado, o leitor estético, é capaz de captar, de questionar e de fazer as devidas remissões e associações às fontes de referências, compreendendo, assim, a obra em sua maior complexidade.

Nesses diferentes níveis de leitura e de compreensão no processo de decifração das camadas superpostas do texto literário, há uma escala de aproximação ou de distanciamento por parte do leitor, durante o seu percurso de leitura de uma obra, em uma tentativa de apreender os seus significados em sua totalidade, o que faz com que ele perscrute o texto em suas entrelinhas, pois “a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço [...] a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão da física” (PIGLIA, 2006, p. 20). A arte da microscopia exige do leitor estético um papel ativo em seu exame microscópico do texto literário, pois ele deve ser capaz de ir “da citação para o texto como série de citações, do texto para o volume como série de textos, do volume para a enciclopédia, da enciclopédia para a biblioteca” (PIGLIA, 2006, p. 26).

É este o leitor que a narrativa de cunho ensaístico-ficcional deseja para si. Uma narrativa dobradiça, metafictional, revela ao leitor as arbitrariedades e as convenções de sua própria escrita e de sua representação, rompendo definitivamente com aquela ilusão de realidade defendida pelos romancistas realistas.

No romance metafictional, os jogos de ilusão e os procedimentos de representação do romance são problematizados explicitamente:

no romance “*tudo é “fingido”* num mundo criado em todas as peças para ser escrito: sejam quais forem o tratamento que receba e a forma sugerida, *a realidade romanesca é fictícia, ou, mais exatamente, é sempre uma realidade de romance*, em que personagens de romance

têm nascimento, morte e aventuras de romance (ROBERT, 2007, p. 18, grifos nossos).

A ficção dobradiça, narcisista por excelência, apresenta, com certa frequência, uma justaposição de registros distintos, como o cinematográfico, o jornalístico, o ensaístico, entre outros, além da própria sobreposição ou justaposição de narrativas.

Desse modo, a narrativa dobradiça, como um laboratório de experimentações, demanda do leitor crítico um papel essencial no ato da leitura e de compreensão da narrativa. Trata-se, portanto, de uma prosa de ficção com chave ensaístico-ficcional, em que há uma sobreposição ou uma justaposição de narrativas e de registros distintos como estratégia ficcional para problematizar sua própria representação: “estratégia tão poderosa quanto a do anonimato ou a do ensaio é a de uma prosa que toma por interlocutora a linguagem do espetáculo, da mídia” (SÜSSEKIND, 2003, p. 267).

Esse aproveitamento da linguagem do cinema, do jornal, da propaganda, da música, do espetáculo e da mídia na produção contemporânea é sintomático da prosa de ficção de dicção ensaístico-ficcional, que rompe com os modelos considerados tradicionais de narrativa, sobretudo por colocar em xeque os limites entre os gêneros textuais, particularmente o que diz respeito à ficção e ao ensaio, revelando ao leitor uma crise da representação e também uma crise do sujeito na ficção contemporânea, que passaremos a analisar no próximo tópico.

2.1 A crise da representação e a reconfiguração do narrador

O hibridismo e a ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários, assim como a possibilidade de absorção de outros gêneros não literários pelo romance, só é possível graças à sua plasticidade, à sua versatilidade e à sua maleabilidade enquanto gênero, pois ele “contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento” (BAHKTIN, 1998, p. 400). Esta plasticidade peculiar ao gênero romance assim como seu caráter de inacabamento é que lhe permite um processo constante de renovação, pois, ao contrário de outros gêneros considerados clássicos, como a epopeia e a tragédia, o gênero romance, segundo Bakhtin (1998, p. 397), não apresenta uma ossatura rígida, calcificada, enrijecida, que lhe tolhe a possibilidade de permanente renovação estética e estilização de outros gêneros literários ou não.

Além disso, Mikhail Bakhtin (1998, p. 400) afirma que o gênero romance, ao parodiar outros gêneros – principalmente como gêneros – estaria revelando ao leitor o seu caráter convencional e tradicional, ou seja, um procedimento de autocrítica consciente, que propõe uma análise e uma reflexão sobre as engrenagens constitutivas do próprio romance.

A discussão de Marthe Robert sobre o aspecto metaficcional no romance endossa essa afirmação de Bakhtin, pois, para a referida autora,

o romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade. Ou de fato a fábula se mostra francamente como tal, lembrando inclusive em sua trama as convenções às quais escolheu se curvar; ou então se cerca de todas as

aparências de vida, e, nesse caso, naturalmente, deve zelar para não manifestar sua vontade de criar ilusão (2007, p. 27).

Nesse sentido, é fundamental um questionamento sobre o lugar do narrador e sua função na organização e na disposição dos elementos constitutivos da narrativa ficcional, afinal “o que é escrever quando não é mais representar? O que se narra quando, paradoxalmente, não se pode narrar?” (VILLAÇA, 1996, p. 09).

Entendemos por crise da representação o romance que denuncia uma ilusão de realidade criada pelo romancista realista na tessitura do texto literário, qual seja, a possibilidade de uma representação realística de uma dada realidade empírica. O romance metaficcional rompe com essa ilusão de realidade ao problematizar, no interior da própria narrativa, o seu próprio processo de construção, daí a crise da representação, pois esta não é mais compreendida como tentativa de copiar ou de fotografar uma realidade. Paralela a essa crise da representação, há a reconfiguração do narrador, isto é, do narrador que se desdobra em personagem-escritor, responsável direto pela problematização dessa crise da representação⁵.

No discurso literário, os princípios de sua inteligibilidade “são notadamente a ficcionalidade, a narratividade, o texto, o narrador. No jogo destas instâncias se instalam diversos tipos de subjetividade, seja com tendências monológicas, dialógicas ou mesmo paradoxais” (VILLAÇA, 1996, p. 39), por meio das quais se chega a uma discussão sobre 1) o sujeito *da* escritura e 2) o sujeito *na* escritura. Esta distinção, aliás, é proposta por Wladimir Krysinski em seu estudo sobre as incidências do sujeito no texto literário, para quem, a noção de sujeito *da* escritura pode ser assim definida: “o sujeito é um autor-criador, e sua relação com a obra faz dele um narrador semiótico,

⁵ Esse conceito de crise da representação pode ser associado a um fenômeno análogo, que ocorre na arte e no romance moderno, denominado por Rosenfeld como “desrealização”, que será discutido por nós posteriormente.

organizador de um universo axiológico coerente e referível a uma subjetividade problemática, em expansão cognitiva” (2007a, p. 66). Na narrativa em que prevalece o sujeito da escritura, notamos a presença de um narrador que narra suas experiências, é uma narrativa fundada na memória, na subjetividade, na vivência empírica do sujeito, que reorganiza os fatos e os acontecimentos ao rememorá-los.

Por sua vez, a compreensão de sujeito *na* escritura é definida por Krysinski como “[a] tematização do sujeito [que se realiza] por uma manipulação e uma mediação dos códigos estéticos, culturais e literários” (2007a, p. 66). Assim, o sujeito na escritura é aquele que não narra uma experiência vivida por ele, a exemplo do narrador tradicional de Benjamin (1994b), pois sua narrativa está impregnada por uma reflexão que se volta sobre a própria narrativa:

A hipótese de tematização se dá mais frequentemente na contemporaneidade, quando o sujeito desreferencia-se, perde as formas privilegiadas de experienciar o mundo e, mais que narrar, discute as possibilidades da escritura hoje (VILLAÇA, 1996, p. 39).

Percebe-se nitidamente que é problemática a discussão sobre o narrador na contemporaneidade⁶, principalmente quando pensamos na prosa de dicção ensaística que propõe rupturas, recusas e questionamentos das formas consideradas tradicionais da narrativa realista. Desse modo, talvez possamos dizer que a crise das estruturas do romance seja um dos aspectos mais importantes da poética da literatura contemporânea, que põe em xeque aquela crença na representação de uma dada realidade, que passa a ser questionada. Neste questionamento, a técnica de ilusão referencial é desnudada, explicitada ao leitor que, agora, assume um novo papel, uma nova ação no processo de

⁶ Mais adiante retomaremos a discussão sobre o narrador, a partir das proposições de Walter Benjamin, de Theodor Adorno e de Silviano Santiago.

leitura, decorrente de sua própria consciência de que está diante de uma representação literária, portanto, ficcional.

A literatura, como uma expressão artística, não é necessariamente uma cópia, uma reprodução do real ou da vida cotidiana: “Representação, anti-representação e encenação” (VILLAÇA, 1996, p. 60), eis aí uma das funções do narrador na narrativa metaficcional, a de desnudar as engrenagens do processo de construção da obra ficcional e de seus elementos constitutivos, explicitando ao leitor que se trata, na verdade, de uma encenação, de uma representação ficcional, de modo que a consciência da escritura como artesanato, como processo ficcional é desvelada em um jogo de espelhamento.

As observações e as digressões do narrador-autor ou do personagem-escriptor, na narrativa metaficcional, têm como função modular e controlar a narração, condicionando o modo como o leitor lê, interpreta e interage com o texto literário, havendo, pois, um jogo dialético entre o narrador-autor ou personagem-escriptor, o leitor e a própria construção da narrativa, decorrente de uma tensão entre um dos seguintes valores oposicionais: “vida *versus* arte, ficção *versus* realidade, personagem *versus* persona, ilusão *versus* desilusão, narrador *versus* intérprete, poesia *versus* vida social” (KRYSIŃSKI, 2007b, p. 79).

Anatol Rosenfeld (2006) denomina essa quebra de ilusão de realidade como “desrealização”. Sobre esse fenômeno da “desrealização” na arte moderna, e por extensão à arte e ao romance contemporâneo, Anatol Rosenfeld, em seu estudo sobre o romance moderno, traz algumas considerações pertinentes que merecem ser devidamente retomadas por nós. Segundo o autor, esse fenômeno da “desrealização” “se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (2006, p. 76).

Trata-se, pois, de um procedimento caro principalmente às vanguardas europeias – cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo – e às propostas estéticas do modernismo brasileiro, que põem em xeque a representação sensível de uma realidade empírica na arte, pois o retrato ou a cópia da realidade desapareceu: “O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando” (ANDRADE, 1980, p. 237).

Paralelo a esse procedimento que vai contra a criação de uma ilusão de realidade na arte moderna e na contemporânea, Rosenfeld afirma que a perspectiva central, que tem como foco justamente tentar criar essa ilusão referencial, cede lugar a uma multiplicidade de perspectivas, fenômeno denominado por ele de aperspectivismo. Basta nos debruçarmos com um olhar mais atento sobre a perspectiva narrativa de algum dos romances contemporâneos que nos deparamos, com certa frequência, com uma multiplicidade de perspectivas narrativas, quando não com uma gama de narradores distintos que descrevem ou narram o mesmo objeto com focos diversos.

Outras modificações análogas àquelas da pintura moderna ocorrem no romance moderno, como, por exemplo, as relativas ao espaço e ao tempo, rompendo com as concepções tradicionais do romance realista:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram quebrados”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 2006, p. 80).

Estas considerações de Rosenfeld, acerca da categoria espaço e tempo no romance moderno, podem ser estendidas ao romance contemporâneo, que retoma e leva

adiante, em grau maior de complexidade, esses recursos apontados por Rosenfeld. Outro aspecto que também é caro tanto ao romance moderno quanto ao romance contemporâneo diz respeito à sua recepção.

Para Rosenfeld, há certa dificuldade encontrada pelo espectador da obra de arte moderna ou pelo leitor do romance do século XIX – particularmente daqueles em que há uma ruptura com a ilusão referencial –, precisamente em decorrência dessa quebra de uma ilusão de realidade, pois ele não consegue mais perceber em seu objeto de contemplação ou de leitura uma “aparência” que corresponda ao seu mundo empírico.

As rupturas entre as fronteiras do passado com as do presente, juntamente com a quebra da perspectiva central da narrativa, “borram a perspectiva nítida do romance realista” (ROSENFELD, 2006, p. 85) que tinha como pedra de toque tentar representar em arte uma dada realidade o mais próximo possível dessa realidade. Neste sentido, o leitor não se depara mais com um “retrato” ou com uma “fotografia” individual, mas com fragmentos dispersos e diversos que compõem o todo no decorrer da narrativa.

Um dos aspectos constitutivos da narrativa responsável por essas contradições, questionamentos e rupturas é o narrador. Como vimos anteriormente, há, segundo Nizia Villaça e Wladimir Krysinski, uma crise tanto da representação quanto do sujeito, e estas duas crises estão intimamente inter-relacionadas. Quando os autores se referem à crise do sujeito fazem referência ao sujeito *da* escritura, que nos remete ao narrador tradicional ou clássico, e ao sujeito *na* escritura, que seria próprio da contemporaneidade.

Como vemos, o tom da discussão remonta à função do narrador, sendo necessário retomarmos as proposições de Walter Benjamin, de Theodor Adorno e de Silviano Santiago sobre o narrador.

Segundo Walter Benjamin (1994b, p. 197), em seu clássico ensaio sobre o narrador, a experiência de narrar ou de intercambiar experiências torna-se, a cada dia, mais rara, pois não há mais espaço na sociedade contemporânea para a transmissão oral de experiências, devido à pobreza das ações experienciadas pelo homem contemporâneo, que não teria o que transmitir aos seus pares: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994b, p. 200-201).

Em suas reflexões, o autor destaca dois narradores clássicos e fundamentais para o intercâmbio de experiências, quais sejam: 1) o marinheiro mercante e 2) o camponês sedentário. O primeiro sai de suas terras de origem para outras, nas quais vivencia experiências várias e, ao retornar, irá narrá-las aos seus conterrâneos. Já o segundo, o camponês sedentário, é aquele que permanece em seu local de origem e dele retira o substrato cultural da tradição de seu povo, ou seja, ele é responsável por narrar as ações, os mitos e as lendas que fazem parte do seu folclore e que são transmitidas essencialmente via oral de geração para geração.

Cabe ao narrador benjaminiano, a transmissão de saberes, de uma tradição, e também a responsabilidade em dar conselhos aos mais jovens a partir de suas experiências anteriores, de modo que a narrativa por ele contada apresenta uma “dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1994b, p. 200).

Com o surgimento do romance, há uma rarefação das narrativas orais por ele estar vinculado ao livro, à letra impressa no papel, em suma, a uma experiência que

é transmitida por meio da escrita e, principalmente, de uma narrativa que não procede nem da tradição oral e nem a alimenta:

[o] narrador [clássico] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado (BENJAMIN, 1994b, p. 201).

Além disso, a difusão da informação concorre para minar o interesse por acontecimentos e/ou experiências passadas, contribuindo para o declínio da arte de narrar, uma vez que a informação é momentânea e instantânea, isto é, a faculdade épica, marcada essencialmente pela objetividade, pelo distanciamento e pela memória, guardiã de uma cultural ancestral, entra em franca decadência.

Theodor Adorno, por sua vez, ao retomar a discussão sobre o narrador no romance contemporâneo, inicia suas reflexões justamente a partir da afirmação de que é no século XIX que o preceito épico da objetividade cede espaço ao subjetivismo do narrador “que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”, mesmo porque “[o] que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 55).

Partindo-se destas considerações, Adorno afirma que aquele narrador tradicional de Benjamin não tem mais lugar na narrativa contemporânea, pois o que prevalece nessas narrativas é uma “nova reflexão [que] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60).

As considerações de Adorno sobre a função do narrador na prosa de ficção contemporânea remetem àquelas desenvolvidas principalmente por Flora Süssekind, ao se referir à ficção dobradiça, que se dobra sobre si mesma, em um esforço hercúleo para explicitar ao seu leitor “a mentira da representação” ficcional, isto é, que ficção é ficção, é criação, fruto de um labor do escritor que, a exemplo do oleiro que do barro extrai formas distintas e as transforma em arte, ronda o silêncio das palavras em busca daquela palavra certa, capaz de exprimir com expressividade aquilo que se propõe em sua obra.

Alguns procedimentos são recorrentes na narrativa de clave ensaístico-ficcional, tais como a ironia, a presença de um personagem-escritor que exerce uma dupla função, a de narrar e a de escrever ou analisar de modo analítico a própria narrativa, e, principalmente, a suposta distância estética entre o leitor e o narrador. Este distanciamento é solapado, na contemporaneidade, por meio de um diálogo que é estabelecido pelo narrador com o seu leitor, de modo que “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

Ao ser guiado ou se deixar levar pelo narrador, o leitor penetra nas camadas mais profundas do romance, em suas engrenagens narrativas, sendo colocado a par de alguns dos recursos empregados pelo autor no processo de construção da narrativa, como, por exemplo, a composição das personagens, do espaço e das ações. Portanto, ao fazer este percurso, o leitor se conscientiza da ilusão criada pelo romancista, deixando de reconhecê-la apenas como possível cópia ou retrato da realidade empírica para perceber as sutilezas e as minúcias empreendidas na construção ficcional da narrativa.

É perceptível que a nova função atribuída ao narrador contemporâneo destoa significativamente daquela exercida com afínco pelo narrador clássico, defendido

por Benjamin. Endossam estas proposições de Adorno as reflexões de Silviano Santiago em seu estudo sobre o narrador pós-moderno. Para o referido crítico, há duas hipóteses para se discutir a questão do narrador pós-moderno.

Em sua primeira hipótese, Santiago afirma que o que é transmitido por este narrador na contemporaneidade advém essencialmente da observação ou da informação de terceiros; não se trata, neste caso, de uma narrativa expressa a partir de uma experiência empírica do narrador ou de outras que ele ouviu alguém contar, como ocorre com as narrativas do narrador camponês sedentário e do marinheiro mercante:

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si [sic] da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002b, p. 45).

Este fato nos leva a uma reflexão sobre a autenticidade do relato do narrador, que passa a ser questionável, pois ele não narra experiências próprias, mas alheias a ele, mas até mesmo a narrativa de uma experiência é sempre uma construção, uma fabulação, exigindo do leitor certa cautela.

Além disso, é nítido o distanciamento que há entre o narrador pós-moderno e o arcaico, justamente em decorrência daquela ausência de intercâmbio de experiências na sociedade contemporânea, marcadamente influenciada pelos meios de comunicação e pelas novas tecnologias que solapam aqueles momentos saudosos de que fala Benjamin (1994b), em que as pessoas, de antigamente, de uma mesma comunidade, se reuniam para ouvir seus anciãos recontando, de memória, as narrativas de seu folclore, realimentando o cimento de seu imaginário coletivo e pessoal. Para Silviano Santiago

(2002b, p. 46), se Benjamin valoriza o narrador arcaico, o pós-modernismo valoriza o narrador pós-moderno, que narra uma ação que se passou com terceiros e não consigo mesmo.

Se, na primeira hipótese levantada por Silviano Santiago, esse narrador observa a experiência alheia para dela se apropriar em seu discurso, o que coloca em xeque a própria autenticidade de seu relato por não narrar experiências vivenciadas por ele mesmo, na segunda hipótese, Santiago defende que é justamente este o ponto fulcral do narrador pós-moderno, pois ele tenta dar “autenticidade” ao relato por meio de uma verossimilhança, “que é o produto da lógica interna do relato” (SANTIAGO, 2002b, p. 46-47), isto é, ele empreende esforços e procedimentos narrativos e discursivos para a elaboração de sua narrativa de modo a convencer o leitor de sua autenticidade.

Gostaríamos de ressaltar que esse procedimento do narrador é feito de forma explícita, chamando a atenção do leitor ao mesmo tempo para o caráter fictício da obra e para a sua lógica interna, não havendo, portanto, nenhuma correlação com a realidade exterior, ou seja, a narrativa não quer provocar no leitor uma ilusão de realidade, mas deixá-lo consciente de sua ficcionalidade.

Dito de outro modo, o narrador pós-moderno se vale, na perspectiva da segunda hipótese, da própria linguagem para dar ao seu leitor um relato fictício, mas possível dentro da realidade da própria obra narrativa, pois ambos, leitor e narrador, sabem que “o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2002b, p. 46-47) e como tal exigem uma colaboração ativa do leitor.

Portanto, na narrativa de cunho ensaístico-ficcional, o narrador, que também pode exercer duplamente a função de personagem-escritor, é visto como um analista e como um crítico da própria ficção engendrada por ele, pois “o processo literário e de escrita torna-se o tema e o objetivo em si mesmo” (KRYNSKI, 2007b, p. 70).

A questão referente ao narrador é basilar para uma melhor compreensão dos procedimentos da narrativa de dicção ensaístico-ficcional na contemporaneidade, que aponta, entre outros aspectos, para uma crise da representação, que se iniciou, segundo Marthe Robert (2007), com o romance moderno ao romper com as estruturas tradicionais do romance realista.

2.2 Aspectos constitutivos da narrativa metaficcional⁷

A narrativa dobradiça, metaficcional, é reconhecida atualmente como uma manifestação da pós-modernidade, mas a história da literatura nos mostra que já em *Dom Quixote*, publicado em 1605, considerado, por alguns críticos como Marthe Robert, o primeiro romance moderno, o problema da metaficção já está esboçado.

De acordo com Pageaux (apud FARIA, 2004, p. 71), o romance moderno nasce em crise e tem vivido em crise se tomarmos o sentido da palavra crise em sua etimologia: *crise* significa examinar, criticar. Desse modo, o romance moderno nasce em crise porque ele se examina, critica-se.

Para Marthe Robert (2007, p. 11), *Dom Quixote* pode ser considerado “o primeiro romance moderno”, pois se trata de um romance que se questiona, interroga-se, um romance que nasce em crise, examina-se, critica-se e, sobretudo, põe em xeque o problema da representação ao questionar a ilusão de realidade. Isso leva, no romance metaficcional, a um descompasso entre a realidade e a sua representação e, principalmente, a uma ruptura com os modelos tradicionais da narrativa.

⁷ Neste subcapítulo, retomo e levo adiante algumas das reflexões desenvolvidas inicialmente em minha pesquisa sobre a obra de Osman Lins, a saber: *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade* (Goiânia: Ed. da UCG, 2009).

Desse modo, o escritor põe em xeque os modos de articulação de uma dada realidade “no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto” (BARBOSA, 1990, p. 120). Este questionamento advém da desconfiança que se inicia com o escritor moderno e se acentua com o contemporâneo ante a relação entre representação e realidade, ou seja, há uma crise da representação e uma crítica autoconsciente, que se manifesta como uma reflexão a propósito dos modos de articulação entre a realidade e a sua representação no corpo do próprio texto.

Trata-se, como assinalamos anteriormente, de uma narrativa consciente de sua ficção que quer deixar clara a consciência aguda sobre os problemas relativos à sua composição e aos mecanismos ficcionais que compõem a obra, pois “o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação daquela ficção” (WAUGH, 1984, p. 6)⁸.

Emir Rodríguez Monegal (1979), ao estudar o radical questionamento da própria estrutura da obra e da linguagem pelos escritores da América Latina, afirma que a literatura produzida, principalmente a partir da década de 1960, “se concentra fanaticamente na própria análise de seu processo literário” (1979, p. 135), em que há, declaradamente, uma ruptura e, ao mesmo tempo, uma continuação, uma mudança e uma ampliação, pois toda ruptura também pressupõe o estabelecimento de novas genealogias:

Ruptura e tradição, continuidade e renovação: os termos são antagônicos, mas estão ao mesmo tempo profunda e secretamente ligados. Porque não pode haver ruptura senão de alguma coisa, como só pode haver renovação de alguma coisa, e para criar em direção ao futuro é preciso voltar-se para o passado, para a tradição. Só que aqui essa volta não é um retorno mas uma projeção do passado dentro do presente para o futuro (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 137).

⁸ “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”. As traduções das citações são de nossa autoria.

A experimentação literária e o autoquestionamento da literatura negam, às vezes, explicitamente, as fronteiras entre os gêneros literários. Entretanto, “os gêneros não desaparecem totalmente, mas suas fronteiras continuam modificando-se, apagando-se até o indiscernível, produzindo obras que não correspondem a *uma* só categoria” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 142, grifo do autor).

Na narrativa metaficcional, segundo Emir Rodríguez Monegal (1979, p. 142), após a abolição das fronteiras genéricas, não haverá mais apenas uma sobreposição de discursos, mas uma superposição e uma “contaminação” dos gêneros, um emaranhado de discursos que apontará para o infinito, pois o texto, já em seu nascimento, é multilíngue e plural.

Neste sentido, conforme temos discutido ao longo deste capítulo, na narrativa metaficcional há uma visão lúcida do caráter fictício da narração e uma ruptura com as formas tradicionais da narrativa realista, pois a noção de ficcionalidade é questionada no corpo da própria narrativa. Acreditamos que tais procedimentos estejam na origem do caráter experimental desse tipo de narrativa, uma vez que “é no romance que toda experimentação acaba por encontrar seu lugar predileto” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 147), pois ocorre aí um questionamento da forma romanesca e de seu próprio fundamento – sua estrutura, sua textura. É exatamente esse autoquestionamento que leva à produção de novas formas romanescas na contemporaneidade.

Essas narrativas metaficcionais, segundo Patricia Waugh (1984, p. 16), valem-se de algumas estratégias explícitas, tais como: chamar a atenção do leitor para o processo de construção do texto enquanto uma narrativa que se quer ficcional, frustrando-lhe as convencionais expectativas do significado e do desfecho. Além disso, também explicitam ao leitor os códigos, as estratégias narrativas artificiais que

constroem uma realidade ficcional. Portanto, o processo consciente de construção da narrativa torna-se o objeto principal de atenção tanto por parte do personagem-escritor ou narrador-autor quanto pelo leitor.

Justamente por isso a narrativa metaficcional deve ser considerada como uma *mimeses do processo*,⁹ conforme assinala Linda Hutcheon (1984, p. 39), porque os mecanismos pelos quais a narrativa constitui-se e constrói-se são explicitados ao leitor. Temos, assim, no romance metaficcional, “uma forma híbrida, em que ficção e crítica passam a conviver e, às vezes, em que o questionamento do romance por ele mesmo torna-se um dos assuntos centrais do próprio romance” (FARIA, 2004, p. 70), havendo uma ruptura entre as fronteiras da crítica e as da ficção que põe em xeque a própria natureza do romance enquanto gênero reconhecível.

Como vimos anteriormente, a narrativa metaficcional faz um comentário sobre seu *status* como ficção e como linguagem, e sobre seu processo de produção e recepção. De acordo com Linda Hutcheon, a metaficção pode ser definida como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (1984, p. 01)¹⁰. A narrativa metaficcional reflete o funcionamento do texto, que mostra a obra como objeto e como produto de uma escritura, ou seja, a narrativa como uma construção linguística.

A narrativa contemporânea apresenta certa tendência por formas metaficcionais que, voltando-se sobre si mesmas, explicitam seu processo de construção e, ainda, reproduzem, no interior da própria narrativa, através dos personagens-escritores, os meios com que se realiza a própria narração, rompendo com as estruturas da narrativa tradicional. Esse processo decorre, em parte, de uma lucidez do artista, pois

⁹ A definição de *mimeses do processo* e *mimeses do produto* e a distinção entre elas, proposta por Hutcheon (1984), será feita nas páginas seguintes.

¹⁰ “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” .

“a obra é uma criação onde a lucidez representa um papel fundamental” (VERRIER, 1972, p. 60)¹¹.

A narrativa autorreflexiva, em alguns casos, fruto de uma *mise en abyme*, uma das principais técnicas da metaficção, apresenta-se como uma contestação, uma interrogação, uma pesquisa, em que “o jogo de espelhos pode ocorrer livremente, podendo produzir indiretamente um efeito de inacabado, uma vertigem não fixada” (VERRIER, 1972, p. 60)¹². Trata-se de uma narrativa especular, em abismo, que nos remete à reflexão do romance sobre ele mesmo.

De acordo com Lucien Dällenbach (1977, p. 16), a *mise en abyme* pode ser definida como “um retorno da obra sobre si mesma, [...] como uma modalidade da *reflexão*. [...]. Sua propriedade essencial consiste em colocar em relevo a inteligibilidade e a estrutura formal da obra”¹³. Enquanto modalidade de reflexão, a *mise en abyme* tem por função colocar em evidência o processo de construção da obra, os mecanismos pelos quais esta se desenvolve e se concretiza.

A *mise en abyme*, desse modo, constitui-se como um enunciado que se refere a outro enunciado, pois “uma reflexão é um enunciado que remete ao enunciado, à enunciação ou ao código da narrativa” (DÄLLENBACH, 1977, p. 62)¹⁴. Daí a importância que é atribuída ao leitor no ato da leitura, no processo de decodificação do texto literário, pois o leitor se depara com uma narrativa que se duplica, uma narrativa espelhada, que revela ao leitor uma duplicidade de personagens, de espaços e de tempos que se entrecruzam. Trata-se, pois, de uma narrativa em abismo, cujos labirintos que forjam sua estrutura podem solapar do leitor desatento parte de sua compreensão.

¹¹ “l’oeuvre est une création où la lucidité joue un rôle majeur”.

¹² “le jeu des miroirs peut tourner librement quitte à produire indirectement un effet d’inachevé, un vertige non fixé”.

¹³ “un retour de l’oeuvre sur elle même, [...] comme une modalité de la *réflexion*. [...]. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l’intelligibilité et la structure formelle de l’oeuvre”.

¹⁴ “une réflexion est un énoncé que renvoie à l’énoncé, à l’énonciation ou au code du récit”.

Como dissemos anteriormente, o romance contemporâneo de chave metaficcional tende para a sua própria elucidação, por meio de um processo autorreflexivo, em abismo, em que um personagem, geralmente um personagem-escritor, interroga-se sobre a natureza de seu trabalho com a palavra, com o texto literário em si e sobre a validade das formas que emprega no fazer literário. O romancista, principalmente a partir do final do século XX, evidencia com maior ênfase e visibilidade os processos, os artifícios por ele utilizados no procedimento de construção do romance.

Para Roland Barthes, “a função da narrativa não é de ‘representar’, é de constituir um espetáculo que permanece enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética” (1976, p. 59). Neste sentido, podemos afirmar que o romance metaficcional, ao explicitar os mecanismos de construção ao leitor, está lhe dizendo que se trata de uma ficção, de uma criação.

Entre as formas do romance contemporâneo, aquele visto como um laboratório da narrativa incorpora uma autoconsciência teórica sobre a ficção, que passa a ser a base para contestar as formas e os conteúdos da narrativa realista, desafiando as noções miméticas e realistas de referencialidade, ao problematizar a representação narrativa, através de uma teorização internalizada no corpo do próprio texto ficcional, uma vez que na metaficção temos um deslocamento autoconsciente, no tocante ao aspecto referencial, em que “a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma” (HUTCHEON, 1991, p. 200).

Além disso, a narrativa metaficcional, narcisista, paradoxalmente, exige do leitor a sua participação na construção do texto como coautor e não como um simples consumidor da obra, estabelecendo uma nova relação entre o autor, que produz a linguagem, o texto e o leitor, pois

a estratégia dessa ficção não é focalizar o leitor e o autor como agentes históricos individuais, mas o processo de produção e recepção da linguagem.

[...] há um conjunto de relações sociais entre produtor e audiência que talvez pudesse ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que transformariam o leitor em um colaborador ao invés de um consumidor (HUTCHEON, 1984, p. xiv, xv).¹⁵

O papel do leitor já não é mais reconhecer na obra literária uma realidade empírica, palpável. Neste sentido, a narrativa metaficcional solicita do leitor com relação ao texto que lê uma distinção, entre “arte” e “vida”, o que constitui um lado do paradoxo da metaficção para o leitor:

por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’, do que está lendo; por outro lado, exigências explícitas são feitas a ele como co-autor, para respostas intelectuais e afetivas comparáveis em extensão e intensidade àsquelas de sua experiência de vida (HUTCHEON, 1984, p. 05).¹⁶

Como afirmamos anteriormente, a narrativa metaficcional deve ser compreendida como uma *mimesis do processo* (HUTCHEON, 1984), ou seja, como uma narrativa que está em processo de construção e que explicita seu *status* ficcional dentro do corpo do próprio texto literário. Neste procedimento de criação artística, o leitor exerce a função de coautor no ato da leitura atenta.

A *mimesis do processo* opõe-se, portanto, a *mimesis do produto*, típica do realismo do século XIX, em que a função do leitor restringia-se a identificar e a reconhecer os produtos imitados e representados pelo texto literário na realidade

¹⁵ “the strategy of such fiction is to focus not on the reader and author as individual historical agents, but on the processes of the reception and production of language.

[...] there exists a set of social relations between producer and audience that could perhaps be revolutionized by a change in the forces of production that would turn the reader into a collaborator instead of a consumer”.

¹⁶ “on the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the ‘art’, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience”.

empírica. Na *mimesis do produto*, “o ato da leitura é visto em termos passivos” (HUTCHEON, 1984, p. 38-39),¹⁷ ao passo que

[m]etaficções, ao contrário, expõem as convenções, rompem os códigos que agora *têm* que ser reconhecidos. O leitor precisa aceitar a responsabilidade do ato de decodificar e de ler. Perturbado, desafiado, inconformado, ele necessita estabelecer conscientemente novos códigos para lidar com novos fenômenos literários. [...] uma *mimesis do processo* talvez precise ser postulada (HUTCHEON, 1984, p. 39, grifos da autora).¹⁸

Como vimos na citação anterior, na *mimesis do processo* o leitor recebe um convite que ele não pode e não tem como recusar. Exige-se dele uma posição paradoxal: participar do processo de construção do texto literário e, ao mesmo tempo, reconhecê-lo enquanto ficção, representação. Esta experiência envolve o leitor em um processo intelectual, criativo e até mesmo afetivo, que exige dele o reconhecimento de que está diante de uma narrativa em construção, em processo, sendo forçado, por todos os lados, a organizar, a interpretar conscientemente o texto literário enquanto ficção, enquanto discurso.

O rompimento com o código literário estático do realismo pelas narrativas metaficcionais é feito de forma textual, autoconsciente. Esse código literário estático do realismo nos remete à *mimesis do produto*, portanto, um produto estático, pronto e acabado, que se opõe à *mimesis do processo*, que privilegia o processo, isto é, a dinamicidade do processo de construção da narrativa, e não o seu produto final.

Vimos que a metaficção já havia se manifestado, na literatura, desde *Dom Quixote*, por exemplo. Então, o que a distinguiria da denominada *moderna* metaficção?

¹⁷ “the act of reading is seen in passive terms”.

¹⁸ “[m]etafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. [...] a *mimesis of process* must perhaps be postulated”.

Ora, segundo Linda Hutcheon (1984), na moderna narrativa metaficcional, temos uma *mimesis do processo*, ou seja, uma narrativa que está em processo de construção e, principalmente, uma nova perspectiva em relação ao papel do leitor:

Uma diferença parece repousar no papel destinado ao leitor. No que diz respeito aos escritores e aos romances, o romance ‘expressionista’ focaliza nisto toda idéia; o interesse principal está no *processo* de escrita e em seu produto. Em ambas as formas de narrativa metaficcional, a implícita e a explícita, o foco não *muda*, mas *amplia-se*, para incluir um processo paralelo de igual importância para a concretização do texto – o da *leitura*. O leitor é explicitamente forçado a assumir sua responsabilidade para com o texto, isto é, para com o mundo fictício que ele está criando através da acumulação dos referentes fictícios da linguagem literária (HUTCHEON, 1984, p. 27, grifo da autora)¹⁹.

Ainda na esteira de Linda Hutcheon (1984, p. 28-29), podemos dizer que há dois modos de representação do narcisismo na forma explícita – isto é, representação diegética e representação linguística – como podemos ver a seguir.

Na representação diegética, o leitor é levado a ter consciência de que o que está lendo é uma criação ficcional, pois o texto, no nível diegético, mostra-se como ficção, um universo ficcional, cujo processo de criação pode ser percebido pelo leitor.

Já na representação linguística, o processo de construção é latente através dos referentes linguísticos que servem para construir um mundo imaginário, fictício:

No modo linguístico, no entanto, o texto realmente mostraria seus blocos de construção – a linguagem cujos referentes servem para construir aquele mundo imaginário. Que estes referentes são fictícios e

¹⁹ “One difference seems to lie in the role allotted to the reader. In its concern about writers and about novels, the ‘expressioniste’ novel focuses on its own idea; the main interest is in the *writing* process and its product. In both the covert and overt forms of metafictional narcissism, this focus does not *shift*, so much as *broaden*, to include a parallel process of equal importance to the text’s actualization – that of *reading*. The reader is explicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary language”.

não reais é assegurado pelo código genérico instituído pela palavra ‘romance’ na capa (HUTCHEON, 1984, p. 28-29)²⁰.

Acreditamos que o que discutimos até agora nos permite afirmar que o romance contemporâneo, marcadamente aquele de dicção ensaístico-ficcional, não quer mais iludir o seu leitor. Trata-se, na verdade, de uma linha narrativa que expõe ao leitor um texto narrativo que se propõe como texto e os personagens como personagens fictícios, e não como figuras de carne e osso, simulacro da vida real, isto é, uma ficção que se dobra sobre si mesma, que não quer iludir e não ilude o seu leitor, pois lhe diz que o que se lhe apresenta é uma criação, uma ficção. A narrativa metafictional apresenta-se, pois, como uma oposição à narrativa do romance realista.

É exatamente por meio desse estratagema que o escritor tenta envolver e atrair o seu leitor. Na verdade, essa tarefa é mais árdua, porque, por um lado, o escritor explicita as engrenagens da narrativa ao leitor, colocando em evidência o seu caráter fictício, e, por outro lado, demanda dele a sua coparticipação ativa no processo de leitura da narrativa.

Pelas razões expostas, podemos afirmar que o romance de clave ensaístico-ficcional é, marcadamente, um romance experimental, que estabelece uma ruptura com as formas tradicionais da narrativa realista e com as fronteiras dos gêneros literários e não literários, além de expor ao seu leitor os mecanismos pelos quais se constitui.

Dito isto, após essas reflexões de cunho teórico e crítico, passaremos às análises de nosso *corpus* literário.

²⁰ “In the linguistic mode, however, the text would actually show its building blocks – the very language whose referents serve to construct that imaginative world. That these referents are fictive and not real is assured by the generic code instituted by the word ‘novel’ on the cover”.

PARTE II - A ENCENAÇÃO DO FAZER LITERÁRIO NA PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

No capítulo anterior, desenvolvemos uma reflexão sobre a narrativa de chave ensaístico-ficcional, que tem como uma de suas características basilares o fato de se voltar sobre si mesma, processo por meio do qual um personagem-escritor, ou um narrador que desempenha simultaneamente a função de narrador e de personagem ou de escritor/crítico no enredo, interrompe a narrativa com constantes digressões e certas intervenções analíticas sobre a obra que narra, expondo as suas engrenagens ao seu leitor. Trata-se, pois, de um “sujeito na escritura” – conforme a terminologia de Wladimir Krysinski –, que, mais do que narrar fatos e acontecimentos alheios ou ocorridos com ele próprio, se propõe a analisar os mecanismos pelos quais a obra se constitui.

Nesse sentido, o “leitor estético” (ECO, 2003b) deve estar atento às diversas experimentações utilizadas pelo autor no processo de construção da obra, preocupando-se com o modo como os fatos e os acontecimentos são dispostos no decorrer da narrativa, assim como deve perscrutar os procedimentos de construção ou de representação de certos personagens considerados basilares para uma melhor compreensão da narrativa e a função por eles desempenhada.

Além disso, há nessa narrativa que se dobra sobre si mesma uma miscigenação entre os gêneros literários e os não literários, decorrente de uma dissolução de suas fronteiras, além do recurso da intertextualidade empregado pelos autores em suas releituras ou re-escrituras do cânone, desencadeadas, frequentemente, com o auxílio da paródia.

Esses são alguns dos procedimentos da narrativa metaficcional aos quais o leitor crítico precisa estar muito atento durante a sua leitura, mesmo porque o próprio texto exige dele um novo papel, o de coautor no processo de construção da obra, em um ato contínuo de cooperação e de co-participação, conforme veremos em nossas análises dos romances *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando Borges, e, por fim, em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca.

Capítulo 1: Arte e crítica em *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna

Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna, foi publicado em 1997. Trata-se de uma narrativa que se dobra sobre si mesma, na qual o escritor Sérgio Sant’Anna dá continuidade àquelas experimentações por ele empreendidas em romances anteriores, a exemplo do que ocorre em *As confissões de Ralfo* (Uma autobiografia imaginária), publicado em 1975, e em *Simulacros*, de 1977, entre outras obras.

O enredo de *Um crime delicado* refere-se, de modo geral, a uma narrativa na qual o protagonista Antônio Martins, um crítico de teatro exerce a dupla função de narrador e de personagem-escritor no romance denominado por ele como uma “peça escrita”, para tentar se defender da acusação de um suposto crime cometido por ele: o estupro da bela, jovem e coxa Maria Inês de Jesus, modelo do artista plástico Vitório Brancatti.

Trata-se, portanto, de uma narrativa que é, por excelência, dobradiça, com um tom ao mesmo tempo confessional e analítico, decorrente das interrupções e das digressões de Antônio Martins, personagem-escritor, crítico de teatro, e narrador que apresenta ao leitor, retrospectivamente, o relato de seu drama após ter sido acusado de um “crime delicado” que julga não ter cometido.

Há, no decorrer dessa narrativa, como pretendemos demonstrar em nossa análise, um embate entre o crítico e o artista, entre a arte e a crítica, representados respectivamente pelo crítico Antônio Martins e pelo artista plástico Vitório Brancatti, cuja obra pode ser considerada um *work in progress* em decorrência de uma mescla entre a pintura e a instalação que, por um lado, acaba por absorver e envolver em seu cenário o próprio crítico Antônio Martins como um de seus personagens, e, por outro

lado, o artista e sua obra também são incorporados à reflexão crítica de Antônio Martins ao escrever sua própria peça de defesa.

O narrador/crítico busca uma compreensão, por meio de sua escrita e de suas reflexões de ordem teórica e crítica, de uma verdade plausível sobre sua relação com Inês, mas acaba descobrindo que as verdades são, na realidade, criadas pela própria linguagem, remetendo o leitor atento a uma reflexão sobre a representação da realidade tanto no âmbito das artes plásticas e do teatro, quanto no da própria cena literária.

O romance *Um crime delicado* está estruturado em três partes que se complementam e que fazem referência a três momentos distintos na vida de Antônio Martins. Na primeira, Antônio Martins explica ao leitor o porquê da escrita do romance, assim como ele revela como e onde conheceu Inês e o desencadeamento desse encontro em sua vida, entre outros aspectos que são mesclados aos demais. Na segunda parte, o narrador/crítico relata ao leitor, com tintas realistas, o momento de sua conjunção carnal com Inês e suas consequências, entre as quais a abertura do processo criminal contra ele por estupro. Na terceira e última parte, Antônio Martins expõe ao leitor, entre outros aspectos, o sucesso da obra de Vitório Brancatti e de Inês graças à divulgação midiática do caso Inês, como ficou conhecido o episódio da acusação de estupro.

No decorrer de seu relato, o narrador/crítico inúmeras vezes interrompe sua narrativa para refletir sobre os elementos composicionais constitutivos do próprio romance e sobre a arte de modo geral, conforme passamos a analisar de modo mais acentuado.

O início do relato de Antônio Martins apresenta uma chave memorialística, considerando-se o esforço consciente desse narrador/crítico para a reconstituição dos fatos e dos acontecimentos considerados por ele como verdadeiros para tentar se defender da acusação de um crime delicado contra Inês e, ao mesmo tempo, para

convencer o seu leitor de que ele também pode ter sido vítima de um plano estrategicamente pensado, elaborado e desenvolvido por Vitório Brancatti com o auxílio de Inês, sua protegida, para seduzir Antônio Martins e, a partir daí, conseguirem notoriedade.

Devemos advertir ao leitor que, no caso de *Um crime delicado*, estamos diante daquele narrador contemporâneo de que nos fala Silviano Santiago. Um narrador que não tem como função principal narrar uma sabedoria decorrente de suas experiências, pois ele pode ao mesmo tempo se debruçar sobre a narrativa de acontecimentos ocorridos com ele ou com terceiros, além de intervir de modo consciente e constante no relato de sua própria narrativa, evidenciando diversos de seus aspectos ao seu leitor.

Assim, na narrativa em que há a presença de um sujeito na escritura, conforme assinala Krysinski, o leitor se depara o tempo todo com constantes intervenções subjetivas, pois temos, no caso do romance em questão, um personagem-escritor que exerce a função de crítico de teatro, e, ao mesmo tempo, a de narrador, responsável direto pela escolha do que e de como serão narrados os acontecimentos e os fatos que ele julga serem importantes em sua defesa. Temos, portanto, uma questão referente à perspectiva narrativa à qual o leitor estético deve estar atento, sobretudo o que se refere à representação da personagem feminina, Inês:

É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos e delicados – e pelos seios poucos salientes, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher magra, com o corpo bem-proporcionado. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa.

[...]. E devo reconhecer que seu olhar melancólico e sua solidão recatada, num café conhecido pela inquietação barulhenta – mas que naquele momento não estava cheio –, me seduziram, deixaram-me cheio de idéias como a da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

Nessa passagem inicial do romance, o leitor depara-se precisamente com um lance de memória que resgata o momento exato da primeira vez em que Antônio Martins se dá conta da presença de Inês e sente por ela uma atração à primeira vista, deixando-se seduzir por aquela que se torna objeto latente de seu desejo.

Como dissemos anteriormente, o crivo da memória perpassa a narrativa do crítico, que tenta recordar seus encontros casuais com Inês, cuja representação é balizada a partir de uma percepção masculina, para, a partir daí, construir, por meio da linguagem, a representação de uma mulher jovial, bela, atraente, recatada em sua solidão e melancolia. Aliás, a suposta solidão e melancolia atribuída a Inês por Antônio Martins advém de seu julgamento subjetivo, parcial, uma vez que ele não nos dá outros indícios, além do fato de ela estar inicialmente sozinha, à espera de Vitório Brancatti, como veremos posteriormente.

Além disso, ele se esforça para demonstrar ao seu leitor que ele sempre foi um homem muito educado, gentil e cortês com as mulheres; por isso, não iria abordá-la naquele instante, apenas observá-la obliquamente. A partir do momento em que Vitório Brancatti chega ao recinto do Café e se senta à mesa de Inês, ambos parecem observar, também de modo oblíquo, o crítico, através das paredes espelhadas. Nesse jogo de espelhos, vemos aí um espelhamento que reflete o próprio caráter fictício da obra, que se dobra sobre si mesma.

Na produção contemporânea há certa tendência por parte do narrador em fazer interrupções e digressões que se intercalam na narrativa. É o que faz Antônio

Martins ao dispor os acontecimentos e fatos referentes à Inês, mesclados a outras situações ou às suas reflexões sobre a arte, de modo geral. É o que verificamos no momento em que o narrador/crítico passa da narração da cena no Café Lamas para uma reflexão sobre o papel do crítico e sua relação com a sociedade, com a realidade empírica.

Para ele, um homem de seus cinquenta anos, encerrado em sua solidão, o seu trabalho como crítico demanda dele uma racionalidade exacerbada e aguçada. Além disso, em alguns momentos, o crítico se vale da ironia como recurso estratégico para criticar, analisar e comentar a encenação de alguma peça teatral. De modo geral, a sociedade, segundo ele, vê o crítico ou o intelectual como um homem singular, arredo da vida social e cultural, alheio aos problemas cotidianos, sociais e econômicos. No entanto, ele afirma que, apesar de desempenhar com certo zelo a sua função como crítico de teatro, ele não consegue “evitar a realidade externa, a rua” (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

Posterior ao evento do Café, certo dia, quando Antônio Martins descia os degraus do largo do Machado para adentrar na estação de trem, sentiu uma premonição de que algo estava para acontecer, e de fato ocorreu que, nas escadas rolantes, enquanto descia, caiu atrás dele Inês, que foi devidamente amparada de modo instintivo por ele, que percebeu e gravou em sua memória a leveza de seu corpo: “Reconheci-a como a moça que me impressionara no Café, o que os eventuais leitores desta peça escrita já terão antecipado há muito” (SANT’ANNA, 1997, p. 14).

Além do reconhecimento de Antônio Martins de que a mulher que ele ampara é Inês, o que salta aos olhos do leitor é o fato de ele, enquanto narrador/crítico e personagem-escritor, estabelecer um diálogo com seu leitor, isto é, ele interrompe a “peça escrita” para tecer um comentário de ordem crítica sobre a sua própria narrativa.

Até então ele não havia percebido que ela era coxa, mas esse fato, ao invés de provocar nele certa repulsa, causa-lhe um maior fascínio e admiração por ela, por ser “[u]ma beleza que *aquela* imperfeição só realçava” (SANT’ANNA, 1997, p. 32, grifo do autor), despertando ainda mais seus desejos recônditos.

Em um primeiro momento, essa afirmação demonstra ao seu leitor que a narrativa com a qual ele se depara é, na verdade, uma peça escrita, remetendo ao seu caráter fictício e à encenação de ações pelos personagens que nela estão inseridos. Em um segundo momento, considerando-se esse aspecto, temos aí dados preliminares que contribuem para a composição de uma das personagens dessa peça escrita – Inês –, além de o narrador/crítico revelar ao leitor os espaços nos quais as ações das personagens da peça se passam, como, por exemplo, o largo do Machado, o Bar Lamas, denominado pelo narrador/crítico como “Café Lamas”, a rua Marquês de Abrantes, entre outros espaços urbanos da cidade do Rio de Janeiro.

Esses espaços são nominados por ele para situar o leitor em relação à ambientação das ações e, posteriormente, para o desenvolvimento da trama de sua peça, como ocorre na passagem em que Antônio Martins reconhece que a jovem que acompanha é aquela do Café Lamas:

A reação de Inês – pois assim ela se chamava, como logo vim a saber ao nos apresentarmos formalmente – foi rir mais francamente e olhar-me bem nos olhos, como se a menção ao Bar e Café Lamas a houvesse feito reconhecer-me, ou então para demonstrar, com ironia, que já me reconheceria havia muito, sei lá (SANT’ANNA, 1997, p. 16).

Nessa passagem, percebemos uma sutileza no jogo de encenação empreendido por ambos os personagens. Essa performance, principalmente a de Inês,

tem como um de seus objetivos seduzir o crítico Antônio Martins como parte de um *wok in progress* de Vítório Brancatti, que se vale de distintos elementos para compor a sua instalação, tais como a sua tela *A modelo*, a própria modelo Inês, o crítico de teatro, os objetos e os móveis diversos que compõem o cenário no apartamento de Inês, as manchetes de jornais publicadas sobre o caso Inês, além do desempenho da própria performance desenvolvida por ambos no decorrer da peça.

Trata-se de uma narrativa metaficcional, uma peça escrita, teatral, que explicita a sua encenação ao leitor, revelando o próprio caráter fictício tanto da narrativa quanto do próprio narrador/crítico nesse jogo de espelhos: “Mas antes que o meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a idéia de olhar para trás” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). Personagem de sua própria peça escrita, o narrador/crítico vê sua imagem desdobrada, espelhada na narrativa tecida por ele, revelando ao leitor sua artificialidade, fruto de um exercício rigoroso no processo de escrita. O narrador/crítico tenta, pois, criar uma verdade, por meio de uma linguagem teatral e, ao mesmo tempo, crítica, para convencer o seu leitor – este, por sua vez, é levado a reconhecer o caráter artificial do relato.

Em outro momento, referindo-se a Inês, o narrador/crítico afirma: “Mas a honestidade me obriga a admitir que se a mulher não tivesse aqueles dentes muito brancos e pequenos, os olhos negros – uma beleza singular, enfim, e algo estranha, que me movia a decifrá-la –, com toda certeza eu não teria voltado” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). Antônio Martins, atraído pela bela e jovem coxa, vê-se tentado a voltar para ajudá-la até chegar ao seu apartamento, pois quer decifrar a mulher que desperta nele certo desejo.

A referência à decifração da mulher pode ser compreendida como uma metáfora da própria obra artística de Vítório Brancatti, a tela *A modelo*, e também do

próprio texto escrito por Antônio Martins – a peça escrita. Como veremos mais adiante, o crítico, ao estabelecer uma relação de conjunção carnal com Inês, julga decifrar a mulher que possui. Mais do que isso, ele acaba por decifrar, pelo menos parcialmente, a obra plástica de Vitorio Brancatti.

Nesse sentido, o ato sexual entre Inês e o crítico pode ser compreendido como a própria crítica da obra, que é dissecada no decorrer da narrativa pelo personagem-escritor Antônio Martins, que penetra nas entranhas de sua narrativa, em suas linhas e entrelinhas, mostrando suas camadas mais profundas ao leitor, inclusive as sobreposições de diferentes registros em sua composição, como, por exemplo, a imbricação entre ensaio e ficção.

Esta imbricação entre ensaio e ficção é evidenciada, sobretudo, na parte seguinte a essa passagem, na qual o narrador/crítico apresenta ao leitor o enredo da peça teatral *Folhas de Outono*, para, em seguida, comentar crítica e analiticamente sua encenação. É válido ressaltar que essa recensão crítica feita por Antônio Martins sobre a referida peça é, na verdade, o próprio capítulo que lemos, ou seja, há aí uma sobreposição de registros de diferentes dicções – o da crítica que se mescla e se funde ao da ficção – por meio dos quais o narrador/crítico irá problematizar várias estratégias referentes à composição da peça, tais como o cenário e a disposição dos móveis, a performance dos atores, o tempo, e o próprio enredo, como podemos verificar no fragmento a seguir:

Queria retornar àquele tempo em que o próprio autor-diretor, faça-lhe justiça, deixava ver, por meio da personagem feminina, nunca ter existido, numa fala que não é sem constrangimento que anexo à minha própria peça escrita:

– Aquele tempo nunca existiu, Paulo. Você está criando-o agora. Por que não tentamos vivê-lo de verdade?

E de fato tentavam, mas o que decorria daí, por parte dele – pois ela, no mínimo, procurava entregar-se com digna generosidade –, era uma simulação do amor, beirando a impotência e buscando ostentar a própria teatralidade, numa pretensa metalinguagem que não passava de álibi, como desmascarei, para um desses falsos dramas tantas vezes vistos e revistos (SANT'ANNA, 1997, p. 18).

O narrador/crítico, em sua análise da peça *Folhas de Outono*, se detém em uma reflexão sobre o tempo para afirmar que, sendo um elemento básico e constitutivo das narrativas – teatral ou épica –, ele é inventado, criado à revelia do autor da peça de teatro, ou do romance, e, no caso dele, de sua peça escrita. Por ser um tempo ficcional, as ações que se desenvolvem e se desencadeiam nele também podem ser consideradas artificiais, principalmente a teatralidade e a simulação de uma relação amorosa na trama teatral.

Mas não seria a própria peça escrita de Antônio Martins balizada pela teatralidade e pela simulação? Assim como o tempo da peça teatral é ficcional, outra leitura possível é a própria natureza inventiva da narrativa que está sendo tecida pelo narrador/crítico que busca a compreensão de uma verdade empírica ou das possíveis verdades que podem ser criadas pela linguagem:

Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. [...].

Como se vê, estou me explicando, me defendendo. Mas do quê, exatamente? Do fato de o meu juízo – não apenas crítico – ter sofrido as interferências de uma espécie de exaltação por causa do meu contato com Inês e pela promessa de um encontro para o dia seguinte? Creio que sim, pois do contrário, a parte qualquer narcisismo, não estaria me perdendo em digressões teóricas e teatrais que só têm cabimento aqui à medida que se relacionam com *o caso Inês*. Ou o meu caso com Inês, como se verá (SANT'ANNA, 1997, p. 19, grifo do autor).

Nesse fragmento, o narrador/crítico faz uma digressão teórica e teatral dando ênfase à relação entre o espectador e o teatro, à catarse provocada no espectador ou no crítico, assim como faz considerações sobre o próprio juízo crítico e estético que é atribuído a uma obra de arte pela crítica especializada. Em suas reflexões, é evidente a contraposição por ele estabelecida entre o crítico e a obra de arte, de modo a ressaltar que, apesar dos preceitos tradicionais de que a crítica deve ser imparcial, esta é frequentemente contaminada pela subjetividade daquele que emite uma avaliação ou referenda uma obra de arte.

As digressões teóricas e teatrais do narrador/crítico expõem ao leitor a sua subjetividade inerente à sua crítica da peça *Folhas de Outono*, pois ele se deixa levar pela imagem de Inês, isto é, ele acaba por cair na armadilha condenada por ele: a entrega do crítico à catarse nele provocada pela obra de arte no momento de criticá-la: “confesso que escrevia pensando em Inês, desejando que ela lesse aquela matéria. Um pequeno delito crítico” (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

Nessa narrativa em camadas, que vão se desdobrando continuamente, a subjetividade do narrador, sujeito inscrito na escritura, interfere de modo significativo na seleção, na disposição e na narração dos fatos e das ações dos personagens envolvidos nessa “peça de natureza quase processual”, fruto das inúmeras digressões e interrupções do fluxo narrativo por Antônio Martins, o que nos remete àquela fragmentação, cara ao romance contemporâneo:

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante.

Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra, para ir direto à manhã seguinte a esse

encontro [...]. Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se então não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa (SANT'ANNA, 1997, p. 23).

Há, nessa passagem, uma evidente parcialidade do narrador/crítico, tanto na escolha dos fatos e das ações a serem narradas, quanto na organização de sua disposição, inclusive no próprio silêncio que é, de certa forma, imposto a Inês. Além disso, o leitor percebe que essa fragmentação da narrativa é decorrente, em parte, de uma tentativa de o narrador/crítico recuperar, com o auxílio da memória, o encontro que teve com Inês em certa noite, e também do fato de ele ter amnésia alcoólica após beber em excesso.

A suposta amnésia parcial ou total, que acomete o narrador/crítico Antônio Martins após o excesso de bebida, pode ser compreendida como um estratagema para convencer o leitor ou de sua inocência ou de que o crime delicado cometido por ele contra Inês foi, de certa forma, bloqueado em sua memória, graças à amnésia alcoólica. São os lapsos de memória que provocam nele o sentimento de culpa e de apreensão em relação à violação da intimidade de Inês, sendo, pois, o motor para que ele tente criar para o seu leitor uma ilusão de verdade em sua defesa.

No entanto, há um fato interessante em seu relato da noite em que esteve com Inês em seu apartamento:

Tão logo levantei-me para ir ao banheiro, aflito porque já eram onze e meia e devia ir inadiavelmente à cidade, fui assaltado pela recordação de uma peça entre os móveis e objetos no apartamento de Inês: uma muleta.

Curiosamente, essa muleta não descansava sobre um sofá ou em qualquer ângulo de parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de algum sonho. Eu não conseguia lembrar-me de cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente, minhas narinas (SANT'ANNA, 1997, p. 24).

Ao resgatar a imagem do apartamento de Inês, Antônio Martins percebe, como veremos em outras passagens, que, na verdade, aquele espaço foi devidamente criado e ali instalado por Vítório Brancatti. Trata-se, pois, de um cenário cuja disposição dos móveis e dos objetos que o constituem funcionam como elementos composicionais de um espaço cênico no qual Inês está inserida e nele se movimenta. Nesse *work in progress* de Vítório Brancatti, o crítico torna-se um ator, desempenhando o papel atribuído a ele pelo artista plástico.

Na composição do cenário, o narrador/crítico destaca alguns dos instrumentos utilizados pelo artista em seu processo de criação, tais como um cavalete de pintura, o cheiro de tinta, e a tela que julga estar em branco, que pode ser compreendida como uma metáfora da própria folha em branco sobre a qual se debruça o crítico em seu ofício. A composição do quadro em sua totalidade ocorre de forma fragmentada, mesclando ficção e realidade:

Qualquer tarefa, sobretudo a mais rotineira e enfadonha, é um meio de substituir os receios da realidade interna pelas configurações da realidade exterior; é um sinal de que tudo segue normalmente o seu curso e nada de grave poderá ter acontecido. Mas que coisa grave era essa que poderia ter acontecido? (SANT'ANNA, 1997, p. 26).

Nesse processo de reconstituição dos fatos, a construção da personagem feminina se dá única e exclusivamente pelo olhar do narrador/crítico de teatro,

aparentemente educado e sagaz no trato com as palavras. Além disso, a fragilidade de Inês e a necessidade que o narrador/crítico admite sentir de protegê-la não seriam elementos motivadores e desencadeadores do desejo e do impulso sexual de Antônio Martins?

Afinal, o tempo todo ele faz conjecturas sobre os possíveis sentimentos de Inês por ele, sentindo inclusive ciúmes dela ao saber que ela é a modelo de Vitório Brancatti. Essas conjecturas são utilizadas por ele, inclusive para se defender em sua peça processual, ao afirmar em um dado momento que ela parecia ser uma mulher dissimulada, o que nos remete a uma avaliação pejorativa de Antônio Martins, que tenta denegrir a imagem de Inês diante do leitor para se defender, em uma tentativa de transpor a culpa de seu ato criminoso para a própria mulher, que, segundo ele, foi condescendente ao permitir a conjunção carnal.

No caso do crítico, a afeição se mescla à perversão, à medida que ele se apropria indevidamente do corpo de Inês, que, supostamente, estava inconsciente. Mas como se explica o fato de ele ter tido a nítida impressão de tê-la visto abrir os olhos? Não estaria Inês desempenhando uma performance? Afinal, era preciso enredar e seduzir o crítico em sua trama, em seu cenário, em sua instalação preparada por Vitório Brancatti anteriormente para que, a partir do processo criminal, se desencadeasse o sucesso do artista e de sua modelo, como veremos mais adiante.

Nessa reconstituição do encontro entre Inês e o crítico prevalece a fragmentação das imagens, que se justapõem continuamente em uma tentativa de ele apreender a sua totalidade:

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se

encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, como a da muleta e a da tela sobre o cavalete, ou de sons, como os do trompete, e cheiros, como o de tinta e, ainda mais tênue, o de perfume (SANT'ANNA, 1997, p. 29).

A superposição de sensações e de imagens é decorrente de uma sobreposição de distintos registros da crítica, da ficção, do teatro, do memorialístico e do jornalístico. Paralelo a esse procedimento, o narrador/crítico examina a própria peça escrita por ele, remetendo o leitor a uma *mimesis do processo*, a uma narrativa em que o leitor se depara o tempo todo com os questionamentos acerca dos procedimentos de composição interna da obra:

Com a mente ora exaltada ora profundamente abatida, de acordo com os presságios, se pode dizer assim, sobre a noite anterior, ao sabor da ressaca, eu tinha uma investigação interna a fazer: como era exatamente Inês, o que acontecera depois que deixáramos o restaurante? Quem sabe reconstituindo o princípio, quando eu ainda estava sóbrio, poderia vislumbrar o fim? (SANT'ANNA, 1997, p. 27).

A investigação interna a que se refere o narrador/crítico tem como objetivo decifrar os acontecimentos de uma realidade exterior referentes ao seu encontro com Inês, e também àqueles procedimentos de uma realidade interior da própria narrativa, peça escrita por ele, de modo a apurar as possíveis verdades criadas pela linguagem. Ao decifrar a mulher, ele decifra sua própria peça escrita:

é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. Uma realidade em que voltava a destacar-se – destaca-se também agora, enquanto escrevo – a presença do biombo, o biombo negro com ramagens prateadas” (SANT'ANNA, 1997, p. 29-30).

A dificuldade em recompor e organizar devidamente a multiplicidade de imagens e de fragmentos que se sobrepõem é reconhecida e admitida pelo narrador/crítico, que explicita mais uma vez as engrenagens da narrativa ao leitor, principalmente a sua tentativa em recriar, por meio da representação literária, portanto ficcional, uma dada realidade. Afinal, ele é o responsável por criar e reconstruir cenas e acontecimentos; enfim, Antônio Martins fabrica uma realidade com todas as suas nuances em uma tentativa de compreensão de uma verdade que é criada pela própria linguagem, expondo ao leitor uma reflexão sobre a tensão que se estabelece entre ficção *versus* realidade.

É justamente esta a tarefa do narrador pós-moderno de que fala Silviano Santiago, a de dar uma autenticidade ao seu relato, e principalmente dar a ele uma verossimilhança. Portanto, a verdade que Antônio Martins tanto anseia refere-se àquela verossimilhança interna à própria peça escrita por ele para realçar a autenticidade de seu relato híbrido que oscila entre memória, ensaio e ficção: “Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica” (SANT’ANNA, 1997, p. 31).

O narrador/crítico, ao escrever uma peça da qual participa também como personagem, exercendo o duplo papel de autor e de ator, busca a compreensão de uma verdade; só que seu conceito, como se sabe, é relativo e está associado às distintas perspectivas narrativas. Nesse caso, temos apenas a perspectiva narrativa de Antônio Martins, que nos apresenta sua versão dos fatos, permeada por uma subjetividade latente em seu discurso. Portanto, essa verdade que é apresentada ao leitor, embora de forma fragmentária, é passível de questionamentos, pois se trata de um narrador suspeito, que

exige do leitor estético uma desconfiança em relação ao que é narrado, representado, pelo narrador/crítico:

Como o seu corpo era leve!

Foi essa a sensação física, nítida em mim, repetindo a da escada do metrô, que acabou por completar, ali na fila, todo um processo mnemônico pleno de alegria e terror, detonado, inicialmente, pela aliteração que fundia o desejo ao castigo. Pois, subitamente, aquele que a transportava nos braços era eu.

Procurarei ser o mais factual possível a partir de agora, para descrever a sequência de atos que foi se formando em minha memória, como se eu organizasse numa seleção quase arbitrária de gestos que eu ia executando no momento mesmo de sua reconstituição (SANT'ANNA, 1997, p. 35).

Eis a encenação da peça teatral escrita pelo narrador/crítico e sua pretensa objetividade para reproduzir fielmente as cenas rememoradas por ele. Como vemos, Antônio Martins encontra-se inserido no cenário instalado no próprio apartamento de Inês, no qual ela também desempenha com certa desenvoltura o seu papel ao seduzir o crítico. É certo que esse julgamento advém daquela subjetividade do narrador que acaba interferindo, de alguma maneira, na interpretação do texto, de modo a guiar o leitor e a convencê-lo de sua inocência, que, diga-se de passagem, é questionável.

Esse questionamento das atitudes do narrador/crítico advém do fato de ele ter tomado em seus braços Inês, que estava desacordada, tê-la transportado do divã para a cama e, principalmente, por ter retirado o seu lenço e as suas sapatilhas, deixando-a apenas com uma camisola, transparente, que revelava a sensualidade de seu corpo distendido na cama, em seus braços. É a partir desse momento que Antônio Martins passa a acariciar o corpo de Inês, sobretudo os seus pés, remetendo o leitor ao fetiche masculino pelos pés das mulheres, despertando ainda mais a libido e o desejo do narrador/crítico: “Senti um arrebatamento que posso traduzir como a descoberta em

mim de uma força delicada” (SANT’ANNA, 1997, p. 36). É justamente esta força delicada que impulsiona o desejo de Antônio Martins em possuir Inês em sua completude, principalmente após a sua camisola se entreabrir e deixar entrever, por uma fenda, parte de seu corpo.

Apesar de todos esses indícios, além de Antônio Martins ter observado minuciosamente os seios, as pernas, o rosto, os cabelos e a própria pele de Inês, o crítico vê-se forçado a admitir: “Não cheguei a sentir um desejo físico concreto”, para logo em seguida afirmar que cobriu o corpo de Inês “antes de apagar a luz do abajur. Não é uma defesa, mas uma constatação” (SANT’ANNA, 1997, p. 37). Eis uma estratégia ardilosa do narrador/crítico ao relatar o que se passou naquela noite. É ele o responsável por dispor os acontecimentos, é dele a responsabilidade pela representação, pela criação da peça escrita, portanto, a narrativa de Antônio Martins está nitidamente impregnada por aspectos subjetivos.

Antônio Martins, com sua “força delicada”, sente sim um desejo de dar carinho a Inês. O que para ele é visto como “carinho”, talvez tenha sido, na verdade, um ato sexual, pelos indícios de seu próprio texto. A narrativa de Antônio Martins apresenta uma dicção memorialística, e a memória é, por excelência, seletiva, apagando de nosso subconsciente aquilo que pode de alguma forma nos desestabilizar. Talvez por isso o crítico não consiga, nesse momento, resgatar os flashes de sua conjunção carnal com Inês, se é que de fato houve a concretização do ato na noite em que esteve com ela.

Há, ainda, outro aspecto a ser abordado: dissemos atrás que Inês estava inconsciente, mas como explicar o fato de Antônio Martins ter a impressão de que ela estava com os olhos abertos? Estaria Inês dormindo? Se, de fato, ela trama essa encenação e o desenvolvimento de sua performance com Vitório Brancatti para seduzir Antônio Martins, a estratégia, como vimos, parece ter obtido sucesso.

Talvez Inês não seja, de todo, inocente, pura, frágil e desprotegida, nessa peça de natureza quase processual, mesmo porque ela é *A modelo* de Vitório Brancatti, que a sustenta e, inclusive, custeia suas despesas, além de instalar no apartamento dela um cenário criado ao seu bel prazer para que Inês se movimentasse nele. Tudo o que ocorre no apartamento é, na verdade, uma encenação, uma performance de atores no palco da vida, de tal forma que o narrador/crítico tenta, de todas as formas possíveis, eximir-se do sentimento de culpa, provocado principalmente pelo lapso de memória: “a sequência de atos que eu narrara para mim mesmo fora produzida por uma memória prejudicada, deixando vazios que possivelmente encobririam algum ato que minha mente não ousava trazer à tona” (SANT’ANNA, 1997, p. 38).

A dúvida se instaura e provoca em Antônio Martins questionamentos sobre seus atos na noite em que esteve com Inês. Portanto, são esses espaços vazios, deixados pela memória, e também na própria escrita da peça do crítico, que nos possibilitam perscrutar as suas fendas, em uma tentativa de penetrar nas camadas mais profundas dos níveis de leitura e de compreensão da obra, pois o narrador/crítico, como um jogador experiente, joga com os fatos e com a sua disposição no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, ele joga com a própria representação ficcional, durante seu processo de criação, e com a verdade que ele almeja resgatar, mas a verdade é também uma criação da própria linguagem, por meio da qual criamos mundos possíveis.

No dia seguinte a esse encontro entre Inês e Antônio Martins, este é convidado gentilmente pela modelo para comparecer à mostra coletiva d’*Os divergentes*. O convite foi feito por meio de um bilhete escrito por Inês e deixado na portaria do prédio onde o crítico reside.

O que ocorre é que, ao ler o bilhete, ele continua fazendo conjecturas sobre os sentimentos da jovem modelo por ele, interpretando o fato de ela ter escrito o bilhete

de próprio punho, em papel cor-de-rosa e suavemente perfumado, como um sinal de que ela não guardara nenhuma mágoa do encontro na noite anterior.

É a subjetividade do narrador/crítico que prevalece:

Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico!

PS: A idéia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia?(SANT'ANNA, 1997, p. 48)²¹.

Inês, em seu bilhete, mantém ou procura manter uma relação amistosa, mas sem demonstrar indícios de sentimentos afetivos pelo crítico Antônio Martins ou ressentimentos por algum delito cometido por ele. A impressão que o leitor tem é de que Inês e Vitório Brancatti, de fato, já conheciam o crítico desde o primeiro instante em que o viram no Café Lamas, e de que eles também já deviam ter conhecimento dos seus hábitos. O fato de ela afirmar que leu no jornal a crítica sobre a peça *Folhas de Outono*, na qual o crítico comete o delito de se deixar levar pela subjetividade e pela lembrança de Inês, mostra ao leitor que, ao que parece, a estratégia empreendida por ela e pelo artista plástico está funcionando.

Outro aspecto que merece atenção é o fato de o bilhete, assim como a crítica ensaística sobre as peças teatrais e os recortes de jornais, ser um elemento constitutivo da linguagem que compõe a peça escrita por Antônio Martins, o que nos remete àquela

²¹ Fragmento do bilhete escrito por Inês para Antônio Martins. O bilhete, assim como a carta escrita por ele para a modelo, está em duplo destaque no corpo do romance, em itálico, e em destaque do restante da narrativa, devido aos espaços que os separam do texto.

discussão proposta anteriormente de que há, na prosa de ficção contemporânea, uma tendência para a assimilação de outros gêneros literários e não literários.

Enfim, há uma sobreposição de registros que são incorporados ao gênero romance devido à sua plasticidade e à sua maleabilidade. Aliás, tanto o bilhete quanto a carta que o crítico escreve e envia para Inês estão em duplo destaque no texto, recuados com espaço entre as partes que os precedem e também estão em itálico, justamente para reafirmar que são gêneros não literários:

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os “pré-textos”, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade (SANT’ANNA, 1997, p. 50).

Nessa passagem, a narrativa, enquanto *mimesis do processo*, é novamente evidenciada ao leitor no momento em que o narrador/crítico se propõe a decifrar e a ler o bilhete em suas linhas e entrelinhas, preenchendo os seus subentendidos e os seus espaços em branco, como um leitor competente. Ao mesmo tempo, enquanto personagem-escriptor, ele se refere ao trabalho do escritor com a palavra, ao fazer referência ao processo artesanal do artista, a um labor que demanda do escritor certo esforço e acuidade em sua criação ficcional, pois a narrativa é um laboratório aberto a todas as experimentações possíveis empreendidas pelo escritor.

Além disso, na passagem “o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações”, percebemos o espelhamento da própria

narrativa, uma ficção dobradiça, em abismo, por meio da qual o personagem-escritor se propõe a problematizar, logo em seguida, questões referentes à representação ficcional *versus* realidade, admitindo a impossibilidade de a arte, de modo geral, conseguir representar fotograficamente uma realidade empírica, pois, a partir do momento em que o artista se propõe a representar essa realidade, seja ela qual for, ele está apenas partindo de um ponto da realidade para transformá-lo, recriá-lo artisticamente.

Enfim, a representação ficcional não implica necessariamente uma correspondência direta e certa com uma realidade empírica, o que leva Antônio Martins a admitir ao seu leitor desatento, que a peça escrita por ele “inexiste na realidade”, explicitando, mais uma vez, o seu caráter ficcional, inventivo, em um constante jogo de espelhamento, próprio de uma ficção dobradiça, de uma narrativa metaficcional.

Essa crítica é estendida, inclusive, a alguns dos artistas da mostra d’*Os divergentes*, em decorrência de haver em algumas das telas um excessivo realismo brutal e em outras um “realismo mais inofensivo” (SANT’ANNA, 1997, p. 53), o que nos remete àquela tendência do retorno do realismo ou do hiperrealismo nas artes plásticas e na literatura contemporânea, assim como aquela multiplicidade de suportes e de tendências na arte produzida recentemente, fato que é constatado pelo próprio crítico Antônio Martins:

A mostra justificava o seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências ou valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões (SANT’ANNA, 1997, p. 52-53).

A discussão sobre a fertilidade, a multiplicidade e a qualidade da arte e da literatura contemporânea, proposta por Beatriz Resende, e amplamente discutida por nós no capítulo destinado à narrativa brasileira contemporânea, podem ser evidenciadas, na passagem supracitada, no discurso do crítico Antônio Martins. Além disso, ele estende sua reflexão sobre outro aspecto inerente à literatura e à arte contemporânea, a sua relação com o mercado, principalmente com os salões e as galerias de arte, considerados espaços tradicionais. Talvez por isso mesmo a exposição tenha ocorrido fora de um desses ambientes, justamente para romper com o tradicional, com o convencional.

Associada a essa ponderação crítica sobre os espaços tradicionalmente destinados às exposições de arte, há uma reflexão que abarca a recepção dessa produção na contemporaneidade, pois a arte produzida com o auxílio de novos suportes e técnicas provoca o seu espectador e nele, por vezes, é capaz de suscitar certo choque devido às inovações propaladas pela arte e pela literatura contemporânea, pois o espectador está acostumado aos suportes e às técnicas mais tradicionais.

É na exposição d'*Os divergentes* que Antônio Martins espera encontrar Inês, o que não ocorre, pois ela não comparece. No entanto, o crítico se depara com o quadro, pintado por Vitório Brancatti, que se encontra estrategicamente localizado em uma das paredes da exposição. Ao se deparar com a tela, o narrador/crítico se dá conta de que está diante de uma obra que tenta representar o cenário criado no apartamento de Inês, assim como a própria modelo, cujo nome artístico é Inês Brancatti e não Maria Inês de Jesus, seu nome de batismo.

Inês usa o sobrenome de Vitório Brancatti em seu nome artístico e, como artista que é, pelos indícios do texto, planeja e leva adiante a sedução do crítico de teatro, de modo a colocá-lo em contato com a obra de Vitório Brancatti, especialmente,

com a tela *A modelo*, em que há uma representação de Inês no cenário instalado em seu apartamento pelo artista plástico, que é “como um verdadeiro pai” para ela.

Apesar de haver na tela uma tentativa de criar uma ilusão referencial ou uma ilusão de realidade, cara aos artistas realistas, decorrente de uma representação que se quer muito próxima da realidade empírica, a problematização da própria representação mimética é instaurada, conscientemente ou não, por Vitório Brancatti, a partir do momento em que o artista põe, no cenário instalado no apartamento de Inês, uma tela aparentemente em branco, em um cavalete, próxima a pincéis e tintas, sobre a qual repousa uma muleta que, aliás, não é usada por Inês em momento algum:

Também não havia dúvidas de que todo o ambiente reproduzido na tela era o do apartamento de Inês, mas despido de qualquer adereço supérfluo do ponto de vista das intenções do pintor e retratado de uma perspectiva oposta àquela da qual eu o observara, na maior parte do tempo, quando lá estive. Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisassem, ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na pintura (SANT’ANNA, 1997, p. 56).

A representação do cenário e da própria Inês ocorre por uma perspectiva diversa daquela de Antônio Martins, o que nos remete àquela ausência de uma única perspectiva central na arte moderna e contemporânea, discutida anteriormente a partir de Anatol Rosenfeld. Além disso, a tela está, na verdade, pincelada levemente com cores claras que remetem a um céu de cor azul celestial e ao mesmo tempo a tonalidades prateadas, direcionando o espectador da obra artística de Vitório Brancatti a uma reflexão sobre as possibilidades de criação, de representação de uma dada realidade pela arte.

Além disso, o pintor expõe ao seu espectador os materiais empregados em sua criação: os objetos e os móveis utilizados no cenário instalado, criado, no apartamento de Inês, o jogo de luz e de sombras, a disposição dos móveis e da própria modelo, Inês, parcialmente escondida atrás do biombo, assim como os espaços em branco na tela, à espera do artista para criar mundos ou realidades possíveis através da própria arte.

Outro aspecto que é problematizado, no decorrer da narrativa, diz respeito à dicção ensaística do narrador/crítico que é retomada no exato momento em que há, novamente, a inserção no romance, de forma consciente e deliberada por parte do narrador/crítico, de várias recensões críticas referentes a peças teatrais que Antônio Martins assistiu, entre as quais estão a adaptação de *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues, e a peça *Albertine*, baseada na obra de Marcel Proust. Afinal, em “uma narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício” (SANT’ANNA, 1997, p. 83).

Em ambas as recensões críticas, o que nos interessa, de fato, são aquelas questões sobre o processo de adaptação teatral, que, na maioria das vezes, distorcem o texto-base. No caso da adaptação de *Vestido de noiva*, há uma crítica severa “à ausência dos véus do pecado e das proibições” (SANT’ANNA, 1997, p. 75) em decorrência de uma releitura ou de uma adaptação que resvala para o pornográfico, esquecendo a autora da peça que este recurso nunca esteve na base do teatro de Nelson Rodrigues, “pois a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças [do autor], provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente” (SANT’ANNA, 1997, p. 67).

A crítica de Antônio Martins também se estende à obra d’*Os divergentes*, na segunda parte do livro, quando o crítico faz um julgamento de valor das obras ali expostas, principalmente referente à de Vitório Brancatti:

A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela crueza naturalista para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (SANT’ANNA, 1997, p. 90).

A percepção crítica do narrador volta-se justamente para alguns daqueles aspectos apontados por Beatriz Resende, como definidores da arte e da literatura contemporânea: a paródia, a presentificação e as múltiplas linguagens e seus cruzamentos, abrindo frestas para uma nova produção artístico-literária que, por vezes, estabelece rupturas com o nosso patrimônio artístico ou releituras dele.

No entanto, para o narrador/crítico, a obra de Vitório Brancatti revela uma espécie de “*ready-made* duchampiano, isso se não fosse tudo fruto de um acaso dissociado do jogo de Duchamp” (SANT’ANNA, 1997, p. 91). A referência a Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta francês do século XX, considerado o precursor da arte conceitual, é significativa, pois ele foi o responsável pela introdução do conceito de *ready-made*, que consistia em transpor um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como objeto artístico, para o campo das artes. É justamente o que ocorre com a obra de Vitório Brancatti, ao introduzir elementos da vida cotidiana no cenário criado por ele no apartamento de Inês, inclusive considerando Antônio Martins como um de seus atores em sua instalação.

Trata-se, portanto, de um processo de retomada de técnicas já utilizadas anteriormente. Além disso, para Antônio Martins, há o fato de que a perspectiva da tela, “para uma cena que se desdobrava em profundidade, era um tanto chapada, aproximando e realçando os elementos de fundo – a tela no cavalete, a muleta e o divã – sem ofuscar o principal” (SANT’ANNA, 1997, p. 89). O leitor percebe que o narrador/crítico retoma as suas discussões sobre a obra de Vitório Brancatti no decorrer de praticamente todo o seu relato – marcado pelas constantes e conscientes digressões críticas –, de modo que sua apreciação estética da obra revela, entre outros elementos composicionais, a técnica empreendida pelo artista para criar um efeito de desdobramento e de profundidade.

Assim como a cena se desdobra em profundidade, a peça escrita do narrador/crítico também se apresenta em camadas encaixadas, em abismo, o que nos remete a uma narrativa dobradiça, na qual o crítico anseia pela compreensão de uma verdade, que se “oculta sob uma camada de disfarces, ou no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta” (SANT’ANNA, 1997, p. 98).

É, ainda, nessa parte da narrativa que o personagem-escritor resgata o momento em que foi novamente ao apartamento de Inês, em um final de tarde, convidado por ela para tomar um chá. Inês, como sempre, vestida sobriamente e de modo elegante, ao mesmo tempo, desperta em Antônio Martins o seu desejo e a sua libido, embora, aparentemente, esse não fosse seu objetivo principal, mas, para o narrador, o artifício de Inês talvez seja necessariamente transparecer o mais natural possível naquele cenário instalado em seu apartamento por Vitório Brancatti:

eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa, como, por exemplo, um

cenário, ou mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente criado por Vitório Brancatti (SANT'ANNA, 1997, p. 94).

Como se trata de uma peça escrita, de natureza quase processual, devemos nos ater a essa representação de Inês que vai sendo construída e realimentada no decorrer da narrativa, de modo a indicar ao leitor desatento que ela é ou foi a responsável por ele ter cometido um crime delicado. Aliás, em suas conjecturas sobre os possíveis sentimentos de Inês, Antônio Martins, partindo do pressuposto de que realmente possuiu Inês em um momento anterior, julga que ela, naturalmente, estaria querendo reviver o passado, ou seja, na perspectiva do narrador/crítico ela estaria usando de um artifício – o convite para um chá – para seduzi-lo novamente.

O que ocorre é que, possesso de ciúme ao perceber que o apartamento de Inês é, na verdade, um cenário para que ela se movimente nele ao bel prazer do artista plástico para quem trabalha como modelo, Antônio Martins acua e julga Inês, provocando nela certo mal-estar que a faz desfalecer, sendo o seu corpo amparado pelo crítico,

naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despia (SANT'ANNA, 1997, p. 103).

Antônio Martins, nessa passagem, percebe-se como um personagem no cenário instalado e criado por Vitório Brancatti. Eis aí as múltiplas possibilidades de um *work in progress*: a obra do artista plástico envolve o crítico, que, por sua vez, incorpora o artista e sua obra ao seu texto escrito – à sua peça escrita. Há, ainda, na passagem

supracitada, dois aspectos que julgamos relevantes: 1) Inês está aparentemente desfalecida e, talvez, esse estado seja decorrente da disritmia cerebral que ela, no decorrer do processo contra o crítico, na terceira e última parte do livro, irá afirmar que sofre, ou, então, ela está, de fato, atuando como uma atriz no cenário instalado em seu apartamento pelo artista plástico; 2) Antônio Martins, além de fazer especulações sobre a suposta abertura que Inês lhe dá para continuar com suas carícias, despe-a e a possui ainda em estado de inconsciência, em uma conjunção carnal que não é endossada por Inês, pelo contrário, ela reage negativamente aos impulsos de Antônio Martins:

Correspondendo à delicadeza de sentimentos que eu percebia nela (e em mim próprio), à sua imensa fragilidade, eu evitava pesar sobre Inês, principalmente sobre sua perna mais débil, apoiando-me, onde podia, no divã. Era como se eu estivesse suspenso, pairando, e nenhuma resistência material se interpusesse entre nós. E, liberto de meu corpo e de minha mente atormentada, ao mesmo tempo mais atento do que nunca a ambos, eu me fundia verdadeiramente em Inês, não importando quão ridícula essa frase possa soar.

Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores. E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas que eu podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: “Oh, não; oh, não”, não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um “sim” de entrega dentro de um código amoroso? (SANT’ANNA, 1997, p. 104).

Como podemos perceber nessa passagem, o que Antônio Martins julga, ao seu bel prazer, ser um estremecimento de gozo é, na verdade, como saberemos mais adiante, no decorrer do processo, uma crise convulsiva provocada em Inês devido à sua disritmia cerebral. A rejeição de Inês, durante o ato sexual criminoso, cometido pelo crítico, é interpretada por ele, em seu ardente desejo para possuí-la, como uma resposta afirmativa, uma concessão. Frágil, delicada, com um corpo extremamente leve e, ainda por cima, deficiente, Inês se percebe acuada, coagida, não tendo como fugir ou escapar

de debaixo de Antônio Martins, por isso ela usa as suas mãos, braços e unhas para se defender, o que provoca nele uma potencialização de seu desejo, ao invés de repulsa ou interrupção do ato.

Trata-se, portanto, como já dissemos em momentos anteriores, de um narrador muito suspeito, exigindo do leitor certa cautela em relação àquilo que é narrado por ele:

Aliás, uma das vantagens – a par de todas as desvantagens, é claro – de se colocar as coisas por escrito, é que elas adquirem essa permanência, além de as dispormos como queremos, o que não quer dizer que mentimos. [...]. Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Nesse sentido, o leitor estético percebe que, no decorrer da narrativa de Antônio Martins, fundem-se questões relacionadas ao seu desejo exacerbado por Inês e às suas consequências, assim como reflexões teóricas e críticas sobre a arte e a literatura, de um modo geral, como ocorre na citação acima em que há uma reflexão sobre a relação opositiva entre ficção *versus* realidade, cara à *mimesis do processo*. Esta oposição remete o leitor à questão da representação artística, ficcional, que não se quer uma cópia da realidade, no caso da narrativa metaficcional, explicitando a possibilidade de haver mais de uma representação ou perspectiva em relação a um mesmo fato ou acontecimento, mesmo porque Antônio Martins exerce uma dupla função em sua peça escrita – ele atua como autor e como mero ator (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Por fim, na terceira e última parte do romance, o narrador/crítico se detém em alguns dados do processo movido contra ele por Inês com o auxílio de Vitório Brancatti, sua esposa Lenita e seu amigo Nílton, um dos expositores d’*Os divergentes*.

No processo de Inês contra Antônio Martins, este é acusado de ser “um criminoso delicado, refinado” (SANT’ANNA, 1997, p. 117), precisamente por não ter deixado marcas em sua vítima. Aliás, o leitor deve se lembrar de que naqueles instantes em que o crítico repousa sobre o corpo de Inês, que estava sobre um divã, ele procurou ter o máximo de cuidado para não colocar o seu peso totalmente em cima do corpo dela, pois ela poderia se machucar.

O exame de corpo de delito não detecta em Inês outros indícios além do sêmen de Antônio Martins e dos resquícios de pele em baixo das unhas dela. Além disso, em momento nenhum ele nega ter mantido conjunção carnal com Inês, pelo contrário, afirma com veemência que julgou, pelo seu comportamento e alguns de seus gestos, que ela queria repetir o que acontecera em outro momento, de que Inês afirmou não se lembrar. No entanto, ao saber da disritmia cerebral e dos medicamentos controlados que Inês regularmente toma para evitar as crises provocadas pela doença, decorrente de um acidente de carro em sua infância, responsável ainda pelo fato de ela ter ficado coxa, segundo os autos do inquérito, Antônio Martins cai em uma dúvida visceral em relação ao crime delicado contra Inês:

Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu rompera certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, bandeando-se para o meu lado naqueles momentos definidores. E se eu pretendia – embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso – ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, *elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato* (SANT’ANNA, 1997, p. 119, grifos nossos).

Na verdade, o relato que envolve os acontecimentos referentes ao processo revela um embate que não se refere somente ao caso Inês, mas expõe de modo explícito um choque entre o crítico Antônio Martins e o artista plástico Vitório Brancatti, tanto que, no decorrer de sua defesa, o crítico volta a fazer digressões teóricas e críticas sobre a obra de Brancatti, resgatando vários de seus comentários judicativos revelados ao leitor no decorrer de sua peça escrita.

Trata-se, pois, de “um processo estético, um jogo de xadrez entre [ele] e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade exacerbada, ou o artista enquanto ambas as qualificações” (SANT’ANNA, 1997, p. 121).

Além disso, o próprio Antônio Martins, em sua peça escrita, vale-se de um relato de natureza autobiográfica como um meio para que ele possa analiticamente tentar compreender a obra de Brancatti por dentro, tanto que ele se torna um ator consciente de seu papel dentro da produção do artista plástico. Esse processo de iluminação, ao qual o crítico se refere, é justamente o procedimento de análise dos elementos composicionais da obra de arte, tanto aqueles que compõem a instalação de Vitório Brancatti – o cenário, a modelo, os objetos, os móveis e as ações – quanto os procedimentos internos à própria constituição do romance – o narrador, as personagens, as ações, o espaço, o tempo, o enredo, e a própria representação ficcional, ao buscar uma compreensão de uma verdade ou de várias verdades referentes à representação de uma realidade:

Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura –, poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que, ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós

mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se eu era – ou queria ser – totalmente inocente (SANT’ANNA, 1997, p. 126).

Na passagem supracitada, verificamos que a problematização acerca da possibilidade de se construir verdades e realidades possíveis por meio da linguagem é retomada pelo narrador/crítico, que endossa, mais uma vez, a possibilidade de ele mesmo ter criado uma ilusão de realidade ou de verdade em relação a Inês para tentar convencer a si mesmo e ao seu leitor de que a conjunção carnal com ela foi deliberadamente consentida e não um crime delicado, do qual está sendo acusado. Por insuficiência de provas, o réu acaba sendo inocentado da acusação:

– *In dubio pro reo* – pronunciou e escreveu o magistrado, numa sentença que deixava recair sobre mim, enquanto estivesse vivo, ou mesmo depois, levando-se em conta a possível perenidade das obras artísticas, a tal dúvida que, entre outras consequências, fez com que eu perdesse meu lugar de consultor na Fundação Cultural do Estado, onde não tinha estabilidade funcional (SANT’ANNA, 1997, p. 129).

A dúvida, portanto, prevalece e provoca em Antônio Martins uma reflexão sobre a perenidade das obras artísticas, principalmente aquelas resultantes de instalações, de performances, de um *work in progress*. Talvez por isso mesmo a necessidade de Vitório Brancatti reproduzir, ou pelo menos tentar criar uma ilusão referencial sobre o cenário instalado por ele no apartamento de Inês, como uma forma de reter essa perenidade.

Em decorrência do processo de Inês contra o crítico, houve necessariamente uma divulgação em massa nos meios de comunicação, principalmente na mídia jornalística da tela *A modelo*, de Vitório Brancatti, e também do próprio cenário instalado no apartamento de Inês. Graças a essa divulgação, tanto o artista plástico

quanto sua modelo obtêm um sucesso instantâneo nos meios artísticos, recebendo, inclusive, vários convites para exposição da tela e para instalação do cenário do apartamento de Inês, como ocorre, por exemplo, na Documenta de Kassel, na Alemanha, considerada uma das maiores e mais importantes exposições da arte moderna e da arte contemporânea internacional:

Uma réplica do interior do apartamento de Inês, abrigando o biombo, o divã, o tamborete, o quadro *A modelo*, o conjunto que incluía a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupa mais relevantes etc., foi exibida como instalação, com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras. Quanto a Nilton, fui informado de que aproveitou seu quinhão de notoriedade para abrir uma academia de fisicultura, bastante concorrida.

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o Francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em *Os divergentes*. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro (SANT'ANNA, 1997, p. 130-131, grifos do autor).

Por um lado, a obra de Brancatti é decorrente de uma mescla entre pintura e instalação, que absorve em seu processo composicional o próprio crítico Antônio Martins, que se vê encerrado dentro da obra do artista plástico, fato que o impede de analisá-la com objetividade e imparcialidade, pois a obra de Brancatti ainda desafia o crítico, que não conseguiu decifrá-la em sua totalidade. Por outro lado, Antônio Martins, em sua peça escrita, incorpora o artista, sua modelo, sua tela e sua instalação ao seu próprio texto.

Desse modo, esse recurso contribui para uma simbiose entre ficção, crítica e memória num jogo de espelhamento por meio do qual o leitor se depara com uma

narrativa dobradiça, cujo personagem-escritor, um crítico de teatro, expõe deliberada e conscientemente as engrenagens da narrativa em processo de construção, exigindo do leitor uma cooperação ativa em seu percurso de leitura e compreensão da obra.

Portanto, *Um crime delicado* trata-se de uma narrativa metaficcional que problematiza, entre outros aspectos, a crise da representação e a reconfiguração do narrador na ficção contemporânea, expondo de modo consciente e deliberado uma narrativa que está em constante processo de construção, que se dobra sobre si mesma, para expor ao leitor sua própria ficcionalidade.

Capítulo 2: Releituras, paródia e intertextualidade em *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges

No decorrer de nossa investigação, procuramos comprovar a tese de que uma das linhas de força da prosa de ficção brasileira contemporânea é justamente a narrativa metaficcional marcada, entre outros aspectos, pelo espelhamento da própria narrativa e de seus elementos composicionais, como, por exemplo, a duplicação de personagens e do romance dentro do romance, revelando ao leitor um texto espelhado, uma escrita em abismo narrativo e ensaístico.

Nessa narrativa metaficcional, temos observado que há a recorrência de um sujeito *na* escritura, conforme a terminologia de Wladimir Krysinski, que explicita conscientemente os mecanismos de engrenagem dessa narrativa ao seu leitor, exigindo dele uma cooperação e uma coparticipação ativa em seu percurso de leitura, pois ele é instigado a decifrar as pistas textuais deixadas pelo personagem-escritor em seu processo de criação e de elaboração da narrativa.

A estratégia de duplicação do autor no personagem ou da duplicação dos próprios personagens no interior do romance revela o autoquestionamento da narrativa e de seus elementos composicionais. Essa duplicação cara à narrativa que se dobra sobre si mesma, que se projeta ou se reproduz, remete-nos à presença de um personagem no seu universo intradieético, cuja função se desdobra em personagem-autor/escritor, personagem-leitor e personagem-narrador, problematizando aspectos referentes à própria teoria do romance.

Temos, portanto, o romance dentro do romance, no qual “a história deixa de ser algo que se conta para ser algo que se constrói” (JÍTRIK, 1979, p. 231) a partir da

experimentação de técnicas e de estratégias narrativas e discursivas na otimização da composição do romance contemporâneo, entre as quais destacamos a dissolução das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários, o entrecruzamento de diferentes linguagens na elaboração do romance, a reescrita ou a releitura de nossa tradição literária e a técnica do diálogo com o leitor, como um dos recursos da narrativa que se autoquestiona.

Nesse sentido, o *leitmotiv* da narrativa metaficcional é a sua própria elaboração enquanto ficção, cujo processo de composição é explicitado ao leitor. O engajamento é, antes de tudo, estético, um *engagement* que revela o “radical questionamento da própria escritura e da linguagem” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 135). Portanto, não é social.

A experimentação estética está na base do autoquestionamento das estruturas tradicionais da narrativa: “a ruptura existe, mas quero dizer também que alguma coisa continua, muda e se amplia. Do mesmo modo, a ruptura procura estabelecer certas genealogias” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 135).

Observamos que há uma estreita relação de alguns dos autores contemporâneos com a nossa tradição literária, que é retomada por meio da intertextualidade, principalmente através da paródia como estratégia para o autoquestionamento estético, e também como forma de reverenciar grandes autores de nossa tradição literária.

A paródia pode ser compreendida, nesse caso, como uma das principais estratégias da releitura ou da reescrita de textos e de autores já consagrados, o que nos remete à afirmação de Rodríguez Monegal de que, mesmo quando há uma ruptura, esta não implica necessariamente uma destruição do passado, pelo contrário, há uma relação de continuidade e de renovação a partir de técnicas e de estratégias que outrora foram

utilizadas e que, agora, na contemporaneidade, são retomadas e levadas adiante, mas de modo mais amplo, como ocorre, por exemplo, com a narrativa metaficcional, cujas estratégias são retomadas, ampliadas e potencializadas pelos escritores da contemporaneidade, dando, portanto, continuidade a uma tradição literária metaficcional.

Em seu estudo sobre a natureza e a função da paródia na ficção e nas artes do século XX, Linda Hutcheon afirma que, se a mudança também implica continuidade de uma tradição, a paródia pode ser considerada como uma estratégia muito produtiva, sobretudo o que se refere aos processos constantes de reflexividade e de autoquestionamento estético. Aliás, a metaficção no romance contemporâneo “é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito” (HUTCHEON, 1985, p. 105).

A paródia, como um modo autorreflexivo, chama a atenção do leitor para o convencionalismo da arte, de um modo geral, questionando as suas estruturas consideradas tradicionais. Além disso, ela mantém a continuidade cultural na medida em que resgata outros textos, outros saberes culturais. No entanto, ela permite, ao mesmo tempo, uma distância crítica e a mudança, por isso o seu emprego na narrativa metaficcional demanda do leitor um grau maior de participação e de cooperação em seu percurso de leitura.

Para Linda Hutcheon (1985, p. 45), boa parte dos teóricos que se dedicam ao estudo da paródia fazem referências à sua etimologia, cuja raiz grega, *para*, significa “contra”, “oposição”, e *odos*, “canto”, ou seja, eles compreendem o conceito de paródia, na maioria das vezes, como um “contra-canto” e suas reflexões se limitam a uma compreensão desse recurso apenas como uma oposição ou um contraste entre textos.

Para um aprofundamento da natureza textual e discursiva da paródia, Hutcheon retoma a sua raiz etimológica para lembrar que o prefixo *para*, em grego, também significa “ao longo de”. Esse sentido teórico atribuído à paródia permite um alargamento de seu escopo pragmático, pois o seu conceito não fica restrito apenas ao sentido de contraste ou de oposição entre textos.

Para Linda Hutcheon, a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos, e uma de suas marcas é precisamente a diferença que se procura estabelecer com o texto anterior. A paródia, nesse sentido, exige tanto uma distância irônica e crítica do escritor com relação ao texto-base, quanto uma participação ativa do leitor que, em seu processo de decodificação, deve ser capaz de identificar as alusões, ou as citações intencionais ou não do codificador:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-e-vem” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Ao se valer do recurso da paródia, o escritor contemporâneo se volta para os seus antepassados, para aqueles que o precederam e com eles estabelece um diálogo, retomando certas estratégias narrativas e discursivas de seus predecessores, ampliando-as e aperfeiçoando ainda mais o seu emprego nas técnicas de composição de seus romances. Trata-se, portanto, de um modo de os autores contemporâneos reverenciarem os escritores considerados como clássicos pela nossa historiografia literária.

Esse diálogo com a tradição, por meio da paródia, exige muita atenção do leitor, pois ele é convidado a perscrutar os indícios de intertextualidade presentes nas tramas da narrativa, além de estabelecer uma relação de maior cumplicidade com o texto, pois a paródia, como um modo autorreflexivo, chama a sua atenção para os procedimentos de elaboração da narrativa.

Na narrativa metaficcional, o recurso à estratégia da paródia, como vimos, permite ao personagem-escritor evidenciar o *status* ontológico do romance ao leitor, ou seja, a narrativa como artifício, cuja literariedade do texto é mostrada ao leitor, principalmente por meio da ironia que é, segundo Hutcheon, um dos mecanismos retóricos, senão o principal, para despertar a consciência do leitor em relação ao seu papel ativo no processo de colaboração e de cooperação com o texto ficcional.

Esse espelhamento, próprio de uma narrativa que se dobra sobre si mesma, enreda o leitor para a sua teia discursiva, ao colocar em xeque alguns valores da estética romântica, como, por exemplo, o conceito de gênio, de originalidade e de individualidade, pois a paródia se propõe justamente como uma repetição, uma releitura, uma reescrita, mas com distanciamento crítico que marca a diferença, seja referente ao estilo ou ao tratamento temático dado à obra literária.

A paródia é, portanto, um texto em palimpsesto, uma escrita sobre a rasura de outra, enfim, um texto que retoma outro, mas dele se distancia e se diferencia, explicitando ao leitor um diálogo entre textos, pois “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, conforme assinala Julia Kristeva (1974, p. 64).

É com essa narrativa, que se vale da paródia como um dos recursos da autorreflexividade, que o leitor se depara ao ler o romance *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando Borges. As relações de intertextualidade são explicitadas ao leitor

desde o título da obra, em uma referência clara aos romances de Machado de Assis, entre eles, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

Desde o início de seu contato inicial com o livro de Antonio Fernando, o leitor é levado a interagir com a obra, pois ele percebe a reverência a um de nossos grandes escritores em língua portuguesa: Machado de Assis, seja por meio do título da obra, seja na duplicação de personagens ou da própria narrativa, retomando técnicas consideradas inovadoras à época da publicação dos romances machadianos. Trata-se, portanto, de um romance no qual o leitor estético percebe uma releitura ou uma reescrita que se vale do recurso da paródia e da ironia.

Para Flávio Carneiro (2005, p. 98), Antonio Fernando Borges, em seu segundo livro, dá continuidade a uma “narrativa labiríntica”, engendrada a partir de uma escrita inteligente, elegante e irônica, a exemplo de um Machado de Assis ou de um Jorge Luis Borges.

Assim como em *Que fim levou Brodie?*, no qual Antonio Fernando faz uma releitura da obra de Jorge Luis Borges, em *Braz, Quincas & Cia* ele dá continuidade ao seu projeto literário. Dessa vez, fazendo reverência a Machado de Assis, convidando o leitor a interagir com o texto e a desvendar algumas de suas pistas, mesmo aquelas que descobrimos serem falsas.

Em *Braz, Quincas & Cia* o leitor encontra

aqui e ali, as marcas da obra do bruxo do Cosme Velho em frases, nomes de personagens, cenários, episódios, na feitura dos capítulos (curtos) e na própria forma de se contar a história. Por exemplo, o enredo nada linear lembra as idas e vindas, os volteios na ordenação dos fatos que são marcas dos melhores narradores machadianos (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Nessa narrativa metaficcional, Antonio Fernando utiliza como recurso para explorar os procedimentos da composição de seu romance, a paródia, por meio da qual o seu personagem-escritor estabelece um diálogo irônico com o leitor, que é convidado a entrar em um jogo de espelhos.

Vimos anteriormente, que a paródia, como um canto ao lado de, ou paralelo a outro, contribui para inscrever a continuidade de uma tradição, embora com diferença e distanciamento crítico. Nesse sentido, Flávio Carneiro, consciente dessa releitura que Antonio Fernando faz da obra de Machado de Assis, afirma:

Em Machado, porém, a estratégia de desnortear o leitor é alcançada porque, em contrapartida, o enredo em si é simples. A trama principal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de *Dom Casmurro* e do *Memorial do Aires*, entre outros, não tem nada de labiríntica, pelo contrário, são histórias banais, que ganham seu teor de originalidade pelas artimanhas dos narradores.

Ao optar por outra saída, a de um enredo labiríntico narrado de forma labiríntica, Antonio Fernando Borges marcou uma posição de diferença em relação ao homenageado, o que é sem dúvida louvável, mas o resultado não foi dos melhores. O excesso de enigmas e de reviravoltas na trama, associado ao modo fragmentado de narrar, torna o texto confuso às vezes, e o que poderia soar como originalidade corre o risco de parecer apenas performance cerebral, de pouco rendimento em termos ficcionais.

[...]

O que sustenta todo o livro e que, a meu ver, se mostra como seu maior trunfo, é a forma encontrada por Antonio Fernando Borges para a defesa ferrenha do direito à individualidade num mundo cada vez mais avesso à aceitação da diferença (2005, p. 99-100).

A diferença entre ambos os escritores se estabelece à medida que, em *Braz, Quincas & Cia*, o crítico verifica um enredo labiríntico. Se a originalidade de Machado de Assis se restringe, nesse caso, às artimanhas de um narrador que rompe com a objetividade e as convenções esperadas pelos realistas, a narrativa de Antonio Fernando dá continuidade à tradição da narrativa metaficcional, principalmente por apresentar ao

seu leitor um personagem-escritor que, entre outros aspectos, dialoga com o leitor demandando dele certa cooperação.

Justamente por isso, não concordamos com o posicionamento de Carneiro ao afirmar que o excesso de enigmas, as reviravoltas e a fragmentação da narrativa, com suas idas e vindas, não traz “rendimentos em termos ficcionais”. Pelo contrário, essa fragmentação da narrativa, fruto, por exemplo, das digressões do personagem-escritor sobre a elaboração e a composição de personagens, que são duplicados pela própria escrita, colaboram para a construção de uma narrativa labiríntica, em um abismo narrativo e ensaístico, que demanda do leitor muita atenção e certa desconfiança em relação ao narrador, pois este joga com o leitor, inclusive dando-lhe pistas falsas que só posteriormente são reveladas a ele.

Acreditamos que a contribuição do romance de Antonio Fernando para o cenário da narrativa brasileira contemporânea não se restringe simplesmente ao fato de o escritor fazer coro à defesa da individualidade em uma sociedade massificada como a nossa. É extremamente válido esse posicionamento de Carneiro, ao lado da contribuição maior do escritor que, a nosso ver, é o emprego de técnicas e de estratégias narrativas e discursivas que são empregadas em grau maior de profundidade e talvez de complexidade na narrativa metafictional, no contexto da contemporaneidade, na esteira de Sérgio Sant’Anna, de Rubem Fonseca, de Osman Lins e de Chico Buarque, entre outros escritores.

O romance *Braz, Quincas & Cia* está dividido em duas partes: “Biscoitos finos” e “O silêncio das massas”. Na primeira parte, temos a encenação de um jogo de espelhos, e na segunda, as suas regras são explicitadas com maior nitidez ao leitor. Em ambas, o personagem-escritor, que não sabemos ao certo se está morto ou vivo, narra

em primeira pessoa alguns fatos e acontecimentos diversos que o levaram àquele estado que oscila entre a vida e a morte.

Logo no início da narrativa, o personagem-escritor, de “sessenta e oito anos, quatro ex-mulheres, oito livros” publicados, revela ao leitor o seu estado de quase morte em um “quarto barato de hotel” (BORGES, 2002, p. 13). Nas primeiras páginas do romance, o diálogo do personagem-escritor com o leitor nos remete ao narrador machadiano, sobretudo por ser um diálogo no qual ele informa ao “possível leitor” a sua quase morte.

Por esse e por outros motivos, o personagem-escritor não sabe por onde começar a sua narrativa, se pelo início, pelo meio ou pelo fim. Para ele, não se trata somente de uma questão de estilo, mas de uma estratégia narrativa:

Na dúvida, e sem fugir à metáfora anatômica, preferi começar pelo próprio ventre da Besta, de onde brotou quase tudo, ou pelo menos a parte pior. Mesmo porque, pensando bem, há monstros, e histórias, sem pé nem cabeça. A minha, por exemplo: tentei morrer, sem conseguir – mas, de alguma forma, estou morto. E sobretudo cansado (BORGES, 2002, p. 15).

O personagem-escritor não está morto, na verdade ele ainda está vivo, mas cansado da vida, da massificação e dos valores da sociedade na qual está inserido. É esse personagem-escritor que irá narrar ao leitor o percurso que o levou a um estado de quase morte, além de evidenciar algumas das referências a Machado de Assis, como ocorre na passagem que segue:

A imagem, convite ao conformismo, usurpa o direito à palavra, talvez para espanto de tio Maria, que por sinal se deliciava com os biscoitos finos do Velho e, em seu tempo, jamais deu a gravuras ou mesmo a

telas clássicas a atenção reverente que hoje qualquer criança dispensa a um desenho animado (BORGES, 2002, p. 16).

Há, nessa passagem, duas referências que merecem a atenção do leitor: uma ao Velho, e outra ao tio Maria. O personagem-escritor reverencia Machado de Assis ao ficcionalizá-lo, criando um personagem, também escritor, cujo nome é Maria, de Joaquim Maria Machado de Assis. Outros indícios na narrativa revelam ao leitor essa aproximação entre tio Maria e o escritor Machado de Assis, sobretudo quando o personagem-escritor se refere ao período histórico em que o seu falecido tio Maria viveu, às suas obras e ao sucesso de crítica e de público, assim como algumas firulas da vida particular de Machado de Assis que são ficcionalizadas na narrativa do personagem-escritor.

Além disso, o segundo personagem citado, o Velho, seria irmão de seu tio Maria, portanto, seu tio-avô, que também se enveredou pela literatura, mas em decorrência do sucesso de seu irmão não obteve reconhecimento da crítica, ficando, sempre, à sua sombra, restando-lhe então se dedicar à confecção de biscoitos finos, que eram apreciados por todos, inclusive por seu irmão famoso.

Entremeadas às histórias pessoais do personagem-escritor, há várias recorrências de reflexões sobre a arte e a literatura de um modo geral, o que nos remete à *mimesis do processo*, pois ao mesmo tempo em que o leitor lê a narrativa ele também adentra em suas engrenagens:

Deus o livre, leitor, do dever moral de crer no absurdo. Deus o poupe, desde já, de acreditar neste livro – que por enquanto é apenas um caderno sem pauta e sem futuro nas mãos de um homem morto, mas sobretudo cansado, que há pouco acordou cheio de espanto, neste quarto barato de hotel, preso à impossibilidade de sair, ou de voltar a viver num mundo cada vez mais parecido com seus pesadelos (BORGES, 2002, p. 16).

O nome do personagem-escritor é Antonio Borges, o que nos remete àquela duplicação de nomes e à narrativa em abismo, pois temos um personagem-escritor cujo nome faz referência direta ao do autor empírico do livro, Antonio Fernando Borges²².

Trata-se, pois, de um espelhamento que expõe a própria tessitura do romance e os questionamentos estéticos referentes à sua elaboração, pois Antonio Borges é um sujeito inscrito na escritura que problematiza o processo de escrita da narrativa, que expõe ao leitor a sua ficcionalidade e os seus elementos composicionais.

No caso de Antonio Borges, trata-se de uma narrativa que é, inicialmente, escrita em um caderno com folhas sem pauta, nas quais ele registra suas ideias que podem vir a se transformar em um livro. Este livro, que Antonio Borges deseja escrever, na verdade não está pronto e acabado. São apenas algumas anotações e rascunhos que podem servir como referência para a confecção final de seu livro.

A questão é que o livro que o leitor está lendo é justamente o caderno de anotações do personagem-escritor, o que nos remete à noção de *mimesis do processo*, pois se trata de uma narrativa em processo de construção e de elaboração, por meio da qual Antonio Borges explicita ao leitor a sua ficcionalidade, rompendo com uma suposta ilusão de realidade.

O personagem-escritor, ao resgatar os fatos e os acontecimentos que marcaram sua vida, volta inclusive a sua infância, e oferece ao leitor a imagem de um garoto doentio que vivia a assustadora “síndrome da igualdade progressiva” (BORGES, 2002, p. 17) durante as reuniões familiares, como, por exemplo, nos jantares, ou em outros momentos nos quais ele não se via como igual aos outros, incluído na

²² Para nos referirmos ao nome do personagem-escritor, utilizaremos a entrada Antonio Borges, e para fazer menção ao autor, Antonio Fernando ou Antonio Fernando Borges.

coletividade, sempre se mantendo afastado, tentando preservar, desde a infância, a sua individualidade.

Esse sentimento de individualidade se contrapõe aos valores massificados na sociedade contemporânea e principalmente à coletividade, em detrimento da valorização da individualidade, dos valores pessoais e particulares do sujeito, assim como de seus direitos e deveres.

No enredo da narrativa, Antonio Borges é um escritor que já escreveu e publicou oito livros, o que faz com que ele seja considerado um intelectual respeitado pelo público e pela crítica. Ele é casmurro, prefere o silêncio e os livros de sua biblioteca ao mundo exterior a ela, pois ele parece acreditar mais nos livros do que na própria realidade na qual está inserido.

É na manhã de 21 de junho²³, dedicada à leitura e aos seus estudos, que Antonio Borges recebe a visita de dr. Faustino Xavier²⁴, uma figura enigmática, que se apresenta como sendo um advogado, desconhecido por ele até esse exato momento. É o início do jogo²⁵ para Antonio Borges:

“Faustino Xavier, às suas ordens!”, foi como o estranho visitante se apresentou desde logo, ao invadir o monastério de sossego e livros que construí para mim no bairro do F***, à custa dos modestos rendimentos de oito romances e exagerados anos de funcionalismo exemplar (BORGES, 2002, p. 22).

²³ Referência ao nascimento de Joaquim Maria Machado de Assis em 21 de junho de 1839, na então capital do Império, Rio de Janeiro.

²⁴ Referência a Faustino Xavier de Novais – cunhado de Machado de Assis – que era responsável pela publicação de *O Futuro*, periódico no qual Assis publicou alguns de seus contos e crônicas no início de sua carreira.

²⁵ Trata-se, aqui, da primeira referência ao Jogo do Número, que será devidamente retomado no decorrer de nossa análise.

Nessa passagem, assim como em outras, temos uma referência ao personagem-escritor como leitor assíduo, como aquele que, enclausurado em seu universo literário, se alimenta da palavra, da leitura, e faz de sua biblioteca um lugar quase sagrado, pois é ali que Antonio Borges mantém contato com a leitura de textos antigos, com outros códigos culturais e sociais.

Em suas manhãs solitárias, ele se encontra com seus livros, seus mundos, seus valores, mantendo-se, como sempre, afastado da coletividade e preservando, até onde consegue, a sua individualidade.

No entanto, a visita de dr. Faustino Xavier não é gratuita, pois ele deseja que Antonio Borges avalie a originalidade e a autenticidade do livro *Os perigos do individualismo: um tratado*, destinado “ao uso da mocidade”, de autoria de J. Deus & Silva. Segundo as informações de Faustino Xavier, trata-se de um livro que foi publicado no exterior em 1891 e, dependendo da avaliação de Antonio Borges, ele gostaria de reeditá-lo, por isso a necessidade de se verificar a sua autenticidade, pois a edição

pertence a uma época em que as falsificações eram um vaidoso costume. Naqueles dias, saber falsificar um livro era uma espécie de arte que quase igualava o falsário ao autor do original. Eis o que pretendemos do senhor: que investigue para nós as chances de autenticidade deste livro (BORGES, 2002, p. 26-27).

Faustino Xavier, por sua vez, propõe a Antonio Borges um pagamento considerável pelo trabalho que o personagem-escritor terá em sua investigação acerca do livro que tem em mãos, o que ele não sabia é que estava entrando em um jogo do qual não teria mais como sair, como veremos ao longo de nossa análise.

Antonio Borges, ao fazer uma investigação literária do livro de J. Deus & Silva, termina por fazer uma investigação dos próprios elementos constitutivos da narrativa que o leitor está lendo, além de colocar em xeque conceitos como o de autenticidade e de originalidade no processo de criação de uma obra literária:

Qualquer leitor habituado às boas páginas (melhores, em tudo, do que estas) já deve ter percebido a fragilidade lógica da cena anterior – quem sabe até tolerável num romancista estreante, mas absurda e indefensável em alguém com meu prestígio, minha obra e, sobretudo, com tantas rugas e cabelos brancos. Jamais cortejei leitores, mas de bom grado faria isso agora, interrompendo a narrativa para admitir que todas essas palavras não passam de má literatura, ensaio de romance de um velho, solitário e morto, em crise de afeto e de criatividade (BORGES, 2002, p. 28).

Antonio Borges interrompe a sua narrativa, constantemente, com comentários críticos sobre o que acabara de escrever. Em seus diálogos com o leitor, o personagem-escritor justifica ao leitor o que ele julga ser a fragilidade de sua obra. Trata-se, pois, de um julgamento de valor, por meio do qual Antonio Borges tenta convencer o leitor de que o livro é, na verdade, um “ensaio de romance”. Não é um romance, mas o esboço para a criação, a elaboração, a composição de um romance. Afinal, um romance não seria escrito em um reles caderno com folhas sem pauta como o que ele está escrevendo.

Como vimos anteriormente, na *mimesis do processo* o personagem-escritor expõe ao leitor o procedimento de construção da narrativa, incluindo-se aí os seus dilemas em seu processo de criação, tais como a alegada crise de afeto e de criatividade, responsáveis pelas várias interrupções do fluxo narrativo pelo personagem-escritor.

Entre essas idas e vindas, as referências a Machado de Assis vão se tornando mais explícitas no decorrer da narrativa, como ocorre na passagem abaixo:

Tio Maria adorava os biscoitos finos que o irmão caçula fazia chegar até ele na Academia [...].

Filhos da pobreza honrada e da ambição honesta, cada um era frustrado e triste a seu modo – de uma tristeza e uma frustração que, salvo engano ou exagero, nenhuma glória alcançada parecia capaz de apagar.

Tio Maria sonhava com um Ministério que nunca lhe foi oferecido como reconhecimento natural pela carreira pública exemplar. Sua indiferença à política parece ter sido a causa principal dessa injustiça jamais reparada: num ambiente dividido entre liberais e monarquistas, republicanos e ingratos, sua fraqueza incorrupta não era um passaporte suficientemente confiável. Quando morreu, tinha o espírito adornado por todas as insígnias literárias de seu tempo, mas era como se preferisse ostentar a ferida incurável de haver sido preterido (BORGES, 2002, p. 30-31).

Na passagem acima, as referências a aspectos diversos da vida de Machado de Assis, como, por exemplo, a infância pobre, a origem humilde, a carreira como funcionário público, e seu reconhecimento como escritor e como membro-fundador da Academia Brasileira de Letras são nítidas, havendo, portanto, uma ficcionalização do referido escritor que é representado no universo intradieético da narrativa como o tio de Antonio Borges, também escritor. No entanto, este não chega a ser tão hábil na escrita de seu “ensaio de romance”, pois ainda não conseguiu, como seu antecessor, dominar plenamente os artifícios da linguagem literária em seu processo de composição, uma vez que seu “machado” ainda não é tão afiado.

Nas passagens seguintes a essa, o personagem-escritor faz nova digressão para informar ao leitor um detalhe que ele julga importante para que possamos, posteriormente, compreender melhor alguns dos acontecimentos nos quais ele se envolveu.

Trata-se de um resgate de fatos e acontecimentos diversos que o levaram a conhecer Maria Inês em uma noite de lançamento e de autógrafos do escritor S*** em uma livraria. Maria Inês, como sua editora, estava, como ela mesma afirma, “condenada a ler *todos* os livros de S***!” (BORGES, 2002, p. 34, grifo do autor), ao passo que

Antonio Borges só está ali por causa de seu editor que, praticamente, o obrigou a comparecer ao lançamento, mesmo não tendo nenhuma afinidade com o outro escritor ou com sua obra.

Em suas reflexões sobre o seu envolvimento um tanto conturbado com Maria Inês, sua quarta mulher, ele também relembra as constantes traições dela com rapazes bem mais jovens e o seu envolvimento com Faustino Xavier, J. Deus & Silva e todos os outros acontecimentos que ainda estariam por vir.

Em uma de suas referências a Maria Inês, no lançamento do livro de S***, destacamos a passagem a seguir, na qual o personagem-escritor cede gentilmente uma taça de vinho a uma senhora, por julgarmos que ela pode contribuir para as nossas reflexões referentes à narrativa metaficcional:

“O vinho que me ofereceu: por acaso o senhor já provou?”
 Àquela altura, já havia bebido duas taças – por que iria mentir? Mas a reação da desconhecida superou o horror e o imprevisível?!”
 O diálogo que travamos eu não teria coragem de incluir em nenhum dos oito livros com que, ao longo dos anos, procurei fazer frente aos caprichos da vocação nacional para o naturalismo. A cena a seguir é transcrição de algo real, embora mais terrível do que meus pesadelos.
 [...]
 “Prezada senhora”, ainda arrisquei, “imagino que cada indivíduo...”
 “Ora, o indivíduo!” – e seu tom era de escárnio evidente. “O indivíduo é uma ilusão” A culpa pela má qualidade deste vinho é de todos! Então, é *sua* também!” E atirou o restante do conteúdo do copo contra mim, enquanto se afastava (BORGES, 2002, p. 37-38, aspas e itálico do autor).

Na passagem citada, há dois aspectos que nos chamam a atenção. Primeiro, a afirmação de que o personagem-escritor se propõe a “transcrever algo real”, mas esta realidade é criada por Antonio Borges, uma vez que ela faz parte de seu ensaio de romance, o que podemos compreender como uma estratégia para tentar criar no leitor uma ilusão de realidade que é, em seguida, quebrada, ao fazer os seus comentários sobre

a elaboração de sua narrativa. Segundo, trata-se da questão referente ao indivíduo *versus* o coletivismo, que perpassa toda a narrativa.

Nessa passagem, como o leitor irá descobrir mais tarde, a personagem feminina, que aparece no lançamento e discute com Antonio Borges por causa da má qualidade do vinho, é parte do “Jogo do número” ou “Jogo do Grupo”, que Antonio Borges está jogando sem o saber.

As regras desse jogo, de modo geral, referem-se à tentativa de anulação de toda e qualquer individualidade em detrimento da coletividade, por isso ela afirmar que a culpa de o vinho servido ser ruim é de todos, portanto, também é dele.

Em outra digressão acerca dessa relação dual entre os valores do individualidade e da coletividade, representada pelo Jogo do número, Antonio Borges resgata um momento específico em que estava na Confeitaria C*** para fazer um lanche e aproveitar a tranquilidade do ambiente.

Nesse exato instante, entra na Confeitaria um grupo de jovens alvoroçados, barulhentos e com roupas bem distintas das suas, de modo que ele se sente incomodado pelo grupo e solicita ao garçom que lhes peça para se comportarem adequadamente no local.

Em resposta, os jovens solicitam que ele se retire da Confeitaria, pois estão em maior número e também se sentem incomodados com a presença dele, um homem velho e fora de moda. O que parece, à primeira vista, uma brincadeira de mau gosto, não é, pois Antonio Borges é convidado a se retirar do local por não se enquadrar nos novos valores da coletividade, por ser um homem de outro tempo, cujos princípios individuais são rechaçados por causa da coletividade e do bem-estar da maioria.

Como vemos, o romance de Antonio Fernando Borges é, de fato, uma narrativa labiríntica com um enredo igualmente labiríntico, com idas e vindas constantes, que exigem do leitor muita atenção para não se perder no fluxo da narrativa.

As digressões de Antonio Borges ocorrem em praticamente todos os capítulos, por isso há retomadas constantes de temas, assuntos ou acontecimentos que surgem em uma entrada, são deixados de lado posteriormente, e depois são novamente retomados pelo personagem-escritor.

Exemplar é o fato de Antonio Borges, ao retomar a sua investigação literária do livro de J. Deus & Silva, resolver ligar para o telefone de dr. Faustino Xavier para avisar a ele que aceita fazer a avaliação do livro e acabar descobrindo que o número do telefone dado a ele é, na verdade, de “um asilo popular para idosos carentes, localizado no bairro velho da G****” (BORGES, 2002, p. 47).

Primeira das várias descobertas de Antonio Borges, o tal dr. Faustino Xavier, advogado, é falso. A duplicação de personagens e, principalmente, de personagens falsos, assim como as pistas falsas, vai sendo revelada ao leitor. Entre essas pistas, descobrimos que Antonio Borges é, em seu ensaio de romance, um ator que encena um gesto de criação literária, explicitando ao leitor o caráter teatral da linguagem literária:

A velhice é a melancolia do estilo, uma espécie de crepúsculo que desce sobre a vontade de escrever. E para alguém – eu, um velho – que escreve sem ter vontade, a Musa reserva o castigo impiedoso das metáforas pobres ou fora de moda: a “vida-como-um-teatro”... meu Deus! Nem nas páginas mais desertas e sem inspiração, nesse ofício desigual de escrever, cometi o despudor de passar para o papel tamanha pobreza de idéias (BORGES, 2002, p. 53).

O personagem-escritor procura, a todo instante, estabelecer um pacto romanesco com o leitor, que é devidamente avisado de que está diante de uma ficção que se quer como ficção e não como uma ilusão de realidade. O leitor é, então, convidado a entrar nesse jogo, cujas regras são ditadas por Antonio Borges.

Roland Barthes, em suas reflexões sobre o leitor e a leitura de textos ficcionais, ao se referir ao papel do leitor afirma que:

Abrir o texto, fundar o sistema da sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objectiva ou subjectiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia o jogo não deve ser aqui compreendido com uma distração, mas como um trabalho – do qual todo esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo (1987, p. 28).

Nesse sentido, o leitor estético deve estar atento às filigranas do texto, pois este demanda dele uma interação constante com o texto. O jogo lúdico que se estabelece entre o personagem-escritor e o leitor é, na verdade, uma das estratégias metaficcionais, que são utilizadas por Antonio Borges ao enredar o leitor para dentro de sua narrativa, forçando-lhe sua participação na engrenagem da própria narrativa.

Por isso os constantes diálogos do personagem-escritor com o leitor, por meio dos quais ele reflete sobre o seu processo de escrita, questionando-se sobre a validade e a qualidade estética de seu romance, como vemos na passagem que segue:

Quem sabe amanhã (quer dizer, algum dia) as frases que armazeno sem muita vontade neste caderno barato ganhem afinal forma definitiva de livro: lombada, orelhas, colofão, folha de rosto... Aprisionadas na letra de fôrma da página impressa, elas já pouco terão da escrita trêmula e nervosa de um velho como eu, em desabafo *post mortem*. Já não despertarão a incredulidade ou o espanto – essas duas variantes do sucesso editorial. Hão de parecer, no máximo, má

literatura, jogo de salão ou (pior) o testamento vulgar de um escritor em quem a crítica nunca terá visto muitas qualidades.

Mas, enquanto isso não acontece, restará sempre o consolo de sua companhia, leitor imponderável, aí do outro lado desta folha deserta (BORGES, 2002, p. 59).

O personagem-escritor estabelece um diálogo com certo leitor imponderável, pois não pode prever quem será e em que circunstâncias ele irá ler o seu ensaio de romance. Na verdade, o que nós, leitores, estamos lendo não é, segundo a afirmação de Antonio Borges, um romance, apenas esboços, anotações e reflexões dispersas em folhas brancas.

Há, pois, referências ao processo de composição da obra, ao trabalho manual, artesanal do escritor com a palavra, que faz esboços e rascunhos para retomá-los na confecção da composição de sua narrativa. Portanto, Antonio Borges justifica as suas digressões ao leitor ao afirmar que não se trata, de fato, de um romance, mas de um processo de elaboração constante que exige dele, enquanto escritor, muita dedicação à sua elaboração, sobretudo o que se refere às suas referências intertextuais a outros autores, como Machado de Assis, que é novamente reverenciado por Antonio Borges:

Não tive filhos, nem pretendo transmitir a nenhuma criatura – muito menos a você, leitor – a impressão de que compreendo as leis da herança e da continuidade da espécie. Escritor que sempre fui, entendo no máximo da geração de seres que, a seguir, já não se reproduzem por si mesmos. Mas, guardadas todas as limitações, sempre me comovi diante do espetáculo da vida se transformando e perpetuando na gravidez das mulheres, para além de seus caprichos e “desejos” voluntariosos (BORGES, 2002, p. 63).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, lemos:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. [...]. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque, ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa história (ASSIS, 2001, p. 254).

Como vimos anteriormente, há na prosa de ficção contemporânea uma tendência à reescrita ou à releitura de clássicos de nossa literatura. No caso da produção literária de Antonio Fernando Borges, vimos que ele presta reverência a dois autores consagrados da América Latina: Jorge Luis Borges e Machado de Assis.

Na passagem acima, é perceptível a referência à obra machadiana, pois no romance *Braz, Quincas & Cia*, Antonio Fernando não apenas se vale de aspectos da biografia de Joaquim Maria Machado de Assis para criar seus personagens e seu enredo, pois ele também se vale de referências intertextuais a algumas de suas obras, como é o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No fragmento de Antonio Borges, que acabamos de citar, o personagem-escritor chama a atenção do leitor para o fato de que ele não deixou filhos aos quais poderia transmitir suas heranças, apesar de ter se casado quatro vezes. Desse modo, ele entende apenas da geração de seres que não se reproduzem sozinhos, ou seja, enquanto personagem-escritor, Antonio Borges entende de seres criados a partir da palavra, são seres ficcionais, criados pelo escritor, que se reproduzem a partir da elaboração e da composição de novos personagens que entram na trama da narrativa, que está sendo tecida, escrita, por ele.

Portanto, os personagens são seres de papel, seres que realmente não têm como se reproduzir sozinhos. Aliás, o personagem-escritor é, também, um ser de papel,

criado pelo autor Antonio Fernando Borges, como um duplo do escritor no universo intradieético da narrativa, atuando ao mesmo tempo como autor e como ator no universo da narrativa.

Essa relação do escritor contemporâneo com a tradição que o precede é retomada em outra passagem:

Sei que a vida é feita de regras, ciclos, repetições. Por trás de toda paixão inesperada, de todo grande gesto de heroísmo e até do mais inocente bom-dia, espreita uma série de padrões que conspiram contra a espontaneidade, a originalidade e o ineditismo. Por trás de meus oito livros, séculos de influências me contemplam – e o mesmo diria dos biscoitos admiráveis do Velho, cujo grande segredo era o de serem fiéis a uma receita antiga de família (BORGES, 2002, p. 66).

Nesse excerto, Antonio Borges reflete com muita lucidez sobre a relação estabelecida entre o escritor contemporâneo com aqueles que o precederam, isto é, ele retoma a questão referente à relação do escritor com a tradição literária, sobretudo o que se refere aos padrões estéticos que já foram empregados anteriormente por outros escritores e que, na contemporaneidade, são retomados e levados adiante.

Como vimos anteriormente, a ruptura não implica apenas a fissura, mas também a continuidade de uma tradição, o que leva o personagem-escritor a se questionar sobre a espontaneidade, a liberdade no processo de criação, e, principalmente, o conceito de originalidade e de ineditismo.

A despeito de certos escritores que acreditam no ineditismo e na originalidade, o personagem-escritor reconhece a influência daqueles que o precederam, o que nos remete à influência da obra de Jorge Luis Borges e de Machado de Assis na produção ficcional de Antonio Fernando Borges.

A originalidade questionada por Antonio Borges no interior da narrativa não é apenas sobre a sua própria narrativa, mas também do livro de J. Deus & Silva, um livro que, a primeira vista, não suscita nele nenhum interesse. No entanto, o livro permanece, para ele, como um enigma, que ele precisa decifrar por meio de uma investigação literária.

É essa investigação que o leva a descobrir, entre os seus papéis guardados em uma pasta de couro alemão, herdada de seu pai, recortes de jornais cujas manchetes noticiavam a falência da fábrica de biscoitos finos de seu tio-avô, o Velho, em 1932, quando foi invadida e teve seu estoque de biscoitos totalmente destruído, levando o Velho a fechar a fábrica. O que nos chama a atenção é o fato de apenas um único objeto ter sido roubado: um “envelope de papel grosso, que talvez contivesse alguma tentativa literária do Velho” (BORGES, 2002, p. 71).

A dúvida instala-se no pensamento de Antonio Borges, e é a partir dela que ele continuamente se propõe a investigar o seu próprio passado, pois as referências dos recortes jornalísticos às Indústrias Assis e ao seu tio-avô já estavam registradas no livro de J. Deus & Silva, publicado anteriormente, cerca de quatro décadas atrás. Portanto, a autenticidade e a originalidade do livro de J. Deus & Silva não é validada por Antonio Borges. Essa descoberta leva Antonio Borges a um diálogo irônico com o leitor em relação ao livro que está escrevendo:

Tudo é ritualístico e, de certo modo, parece uma velha peça que venha se repetindo há muito tempo – como velho e repetitivo é o desconforto, desprevenido leitor, com que você lê estas páginas, vagas e exageradas. A esta altura, você já deve sentir vontade de fechar este livro (se *isto* for mesmo um livro...) e abandoná-lo em algum canto – quem sabe, atirá-lo ao lixo. Sinceramente, eu faria o mesmo, não fosse minha a obrigação de terminar de escrevê-lo (BORGES, 2002, p. 72).

Nessa passagem, o personagem-escritor evidencia ao leitor dois aspectos importantes para a nossa reflexão sobre a narrativa metaficcional. Primeiro, a ironia dele em relação ao leitor e a sua leitura do romance. Segundo, a conscientização de que o leitor está diante de uma narrativa em processo de construção, uma narrativa que, de certo modo, é desprezada por ele, ao se referir a ela com o pronome “isto”.

Na *mimesis do processo*, o leitor é justamente levado a ter consciência do caráter ficcional da narrativa. Nesse caso, o personagem-escritor, em seu diálogo com o leitor, também problematiza, muito ironicamente, a leitura confortável desejada por ele. O desconforto advém, a nosso ver, da ausência de linearidade do fluxo narrativo, e das diversas digressões que exigem do leitor muita atenção diante de uma multiplicidade de informações que vão surgindo na trama da narrativa.

É essa dispersão que demanda do leitor o papel de colaborar, unindo as pontas dos fios da narrativa, tecendo, junto com o personagem-escritor, a teia na qual se vê enredado.

Essa reflexão é recorrente em várias passagens de *Braz, Quincas & Cia*, como ocorre, por exemplo, no fragmento a seguir:

Que bom seria poder escrever um romance de mistério, desses que facilitam tudo desde o prólogo, de forma cômoda e igual, para autor e leitor. Aos dois – aquele que escreve e quem lerá –, consola a ilusão de que a Literatura venha a ser, no máximo, a descrição de um crime, além de um punhado de razões e circunstâncias. Tudo isso, é claro, temperado pelo empenho estilístico, nem sempre honesto, de camuflar a resposta até a última página.

Confesso que nunca sonhei em produzir “tais livros” (como sempre os chamei, não sem preconceito), nem nas horas de maior fracasso de vendas ou desespero amoroso. Nem mesmo agora – quando sou pouco menos do que um morto. Como este, então, jamais será um desses livros baratos (se *isto* for, de fato, um livro), estamos os dois condenados, leitor: eu, a registrar à mão sobre o papel sem pauta os horrores que antecederam um final nada feliz; você, a perceber, afinal,

que a vida nem sempre é digna da grande arte (BORGES, 2002, p. 78, grifo do autor).

Nesse diálogo de Antonio Borges com o leitor, observamos o questionamento irônico do gênero romance de mistério, que é visto e compreendido pelo personagem-escritor como uma narrativa menos elaborada esteticamente, resultado de um processo de composição no qual o escritor parte de fatos e de acontecimentos reais para recriá-los no universo ficcional.

O autoquestionamento de Antonio Borges refere-se justamente a esse processo de elaboração e de composição do enredo e da própria narrativa de mistérios, que segue os moldes tradicionais de um romance do gênero.

Nesse caso, essa narrativa poderia oferecer ao leitor certo conforto em sua leitura, e ao escritor uma maior facilidade na sua elaboração, pois Antonio Borges julga que escrever uma narrativa de mistérios seria mais cômodo e confortável, por se adequar a técnicas e a estratégias de criação comuns a várias outras do gênero.

A questão que julgamos basilar é o autoquestionamento do personagem-escritor que coloca em xeque a oposição *mimesis do produto* versus *mimesis do processo*.

Por um lado, Antonio Borges se refere à narrativa de mistério como um romance que tem a intenção de criar em seu leitor uma ilusão de realidade ou uma ilusão referencial, pois o escritor parte de elementos banais de seu cotidiano para criar a sua narrativa, de modo fidedigno.

Por outro lado, na *mimesis do processo*, o personagem-escritor expõe ao leitor a ficcionalidade da narrativa, pois ele não quer iludi-lo com uma ilusão de realidade, o que é perceptível ao final da citação, quando Antonio Borges afirma que “a

vida nem sempre é digna da grande arte”, portanto, a literatura é ficção, é criação, e não meramente uma reprodução da realidade empírica.

No entanto, Antonio Borges chama a atenção para o fato de que ainda há leitores que preferem esse tipo de narrativa, uma “modalidade barata de história de ação, por não [suportarem] a monotonia estrondosa da vida” (BORGES, 2002, p. 79).

Entremeada a essas digressões de Antonio Borges sobre a leitura, o leitor e a ficcionalidade inerente ao romance, ele retoma o fio da narrativa que conduzia o leitor a sua investigação da obra de J. Deus & Silva.

Como vimos anteriormente, ao ligar para o número que estava no cartão do falso advogado Faustino Xavier, ele descobre que, na verdade, o telefone e o endereço são de um asilo, localizado em um prédio velho, no bairro antigo da G***.

Decidido a desvendar os mistérios que rondam o livro que traz em suas mãos, ele vai pessoalmente ao asilo no intuito de averiguar se alguém conhece, ou tem notícias de Faustino Xavier.

Ao chegar ao local, Antonio Borges é recebido por um recepcionista que o conduz até o gabinete de dra. Virgília²⁶ Nabuco, a diretora-substituta, com quem ele inicia um diálogo tentando explicar a ela o porquê de ele estar ali. Em uma tentativa de obter respostas para várias de suas perguntas, Antonio Borges termina por revelar a Virgília a história de sua família, desde o tio-avô, o Velho, e o tio Maria, até o surgimento repentino de Faustino Xavier em sua vida, levando-o a investigar as pistas que vão surgindo sobre sua família, principalmente em relação aos manuscritos de seu tio-avô, a partir do momento em que recebeu o falso livro de J. Deus & Silva.

²⁶ Referência à personagem Virgília de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma das mulheres com quem o protagonista se relaciona afetiva e sexualmente.

Durante sua conversa com Virgília, alguns enfermeiros a chamam com urgência dizendo a ela que o velho Xaxa estava novamente em crise. Ao seguir Virgília até os aposentos de Xaxa, Antonio Borges se depara com um homem velho, magro e triste, correndo de um lado para outro com um ar de possuído.

Nesse exato momento, Antonio Borges pressente que aquele velho é a chave para os mistérios que tenta desvendar. Além disso, ele tem plena consciência de que é um mero ator no palco de um espetáculo que precisa continuar sendo encenado. Nesse teatro da vida, o roteiro é sinistro, repleto de mistérios e de coadjuvantes, restando a ele, o protagonista, a investigação de seus (falsos) mistérios.

Essa consciência de Antonio Borges de que é apenas uma marionete no teatro da vida é retomada em outros momentos por ele, de modo que esse autoquestionamento dos limites entre vida e ficção, realidade e imaginação são constantemente colocados em xeque, como ocorre na citação a seguir, na qual o personagem-escritor questiona esses limites:

Que bom seria se tudo fosse apenas uma tentativa de escrever um novo livro – o nono – para quebrar meu desastroso jejum. Eu teria a meu alcance todas as chances de alterar o curso do enredo, quando o sentisse claudicar, ou se aproximar perigosamente do inverossímil. Neste ponto, por exemplo: eu poderia interromper o episódio do asilo e colocar o narrador em sua cama – transtornado, mas despertando a salvo de um pesadelo vagamente real. Mas o fato é que o mundo é suficientemente concreto e a vida realista demais para permitir essas manobras estilísticas (BORGES, 2002, p. 105).

São reflexões que interrompem o fluxo narrativo para problematizar no interior da própria narrativa a relação entre realidade *versus* imaginação, evidenciando ao leitor o caráter ficcional da narrativa, a sua verossimilhança, e a impossibilidade de o

personagem-escriptor registrar ou representar na literatura uma dada realidade tal como ela se apresenta, criando uma ilusão de realidade.

Trata-se, pois, de uma ruptura com essa ilusão de realidade, por meio da qual Antonio Borges expõe a imaginação, a ficcionalidade e a invenção, que estão nas bases da construção da narrativa, ao leitor. A narrativa, nesse sentido, é compreendida por Antonio Borges como um palco de teatro, no qual todos os personagens são conscientes de seus papéis no cenário da narrativa, como o leitor irá descobrindo pelas várias pistas deixadas ao longo das anotações de Antonio Borges em seu caderno com folhas sem pauta.

Trata-se de uma narrativa labiríntica que, em suas idas e vindas, provocadas por um enredo igualmente labiríntico, envolve o leitor em sua encenação, de modo que ao exercer um papel ativo no percurso de sua leitura, cooperando e colaborando com o texto, ele também passa a ser parte constitutiva desse espetáculo que está sendo encenado, dessa narrativa que está em processo de construção.

A rigor, as peças do jogo são explicitadas ao leitor, inclusive as referências a Machado de Assis se tornam mais frequentes, como vemos no fragmento a seguir:

Dizem que tio Maria fez algum sucesso em seu tempo apostando em romances e contos a respeito da loucura e seus adeptos. Seus personagens preferidos variavam entre um psiquiatra com sobrenome de arma de fogo que encarcerava toda uma cidade, um doido que doava sua fortuna a um amigo e seu nome a um cachorro, e um advogado casmurro e “louco de ciúme” – repetição em que alguns viam apenas o equivalente literário de sua preocupação com o temperamento esquivo e anti-social do irmão caçula: meu avô, o Velho.

Li alguns desses livros, em bravas edições que resistiram ao tempo e ao cordão de silêncio e esquecimento com que tentam anular tio Maria, seu senso crítico e sua ironia fina. [...]. Como me ajudariam agora, com sua lucidez e seu estilo, a descrever a insanidade que me coube enfrentar, e que se apossou dos últimos dias de minha vida! (BORGES, 2002, p. 94-95).

As referências às obras machadianas são dadas ao leitor por meio de sugestões ou pistas, tais como a menção à temática da loucura, recorrente na narrativa de Assis, assim como a referência aos personagens Simão Bacamarte, protagonista de “O alienista”, e Quincas Borba e Bentinho, protagonistas, respectivamente, de *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

O tributo a Machado de Assis é constante nessa narrativa de Antonio Fernando Borges, por meio da qual o seu personagem-escritor, leitor assíduo da obra machadiana, revela a sua admiração e respeito pela obra daquele que é considerado pela crítica literária um de nossos melhores escritores do século XIX.

Antonio Borges se vale praticamente dos mesmos recursos machadianos, a ironia e a crítica, em seu diálogo ferino com o leitor, lembrando-o, a todo instante, da atenção que deve dar aos mistérios do romance e às suas pistas, inclusive aquelas que descobrimos serem falsas.

Após essas digressões, Antonio Borges volta novamente ao momento em que estava observando o velho Xaxa, correndo de um lado para outro, quando é gentilmente acompanhado por Virgília, que o escolta até a saída do prédio. Este fato o leva a desconfiar de que é realmente ali que ele irá descobrir os segredos de seus mistérios.

Ao sair do prédio, o personagem-escritor ouve uma gargalhada que soa muito familiar, é a risada do velho Xaxa. Ao apurar os sentidos, Antonio Borges percebe que ela vem de um quarto cuja janela dá para a rua, e ele simplesmente resolve pular o muro para se encontrar com Xaxa.

O diálogo de Antonio Borges com Xaxa é esclarecedor tanto para Antonio Borges quanto para o leitor que acompanha as peripécias do personagem-escritor em

sua peregrinação em busca de respostas para uma melhor compreensão de si mesmo, de sua família e da própria narrativa que está escrevendo, afinal, trata-se de uma investigação literária.

Nesse diálogo, Antonio Borges acaba descobrindo que Xaxa é, na verdade, Faustino Xavier que, em sua juventude, conheceu e conviveu com seu tio-avô, o Velho, que fabricava excelentes biscoitos amanteigados, mas não era tão bom administrador quanto confeitoiro.

Embora os biscoitos fizessem muito sucesso, o Velho não sabia como administrar a sua empresa e, após ela ter sido arrombada, e seus estoques de biscoitos finos serem totalmente destruídos, o Velho foi à falência e poucos meses depois morreu, deixando ao amigo um envelope com um manuscrito que parecia um livro ou as regras de um jogo que poderiam abalar os alicerces de uma sociedade.

Questionado por Antonio Borges sobre o paradeiro do manuscrito, Xaxa indica a ele uma das gavetas de uma cômoda, onde o personagem-escritor encontra apenas um envelope vazio, de papel pardo, grosso e gasto pelo tempo, no qual estava escrito

em caligrafia mais que perfeita, o que pareciam ser o nome e a autoria de um livro:

BRAZ, QUINCAS & CIA.

Abaixo do estranho título, vinha o nome inconfundível do Velho – ou, pelo menos, aquele com que sonhou se fazer notar no terreno em que o irmão maior – tio Maria – havia brilhado (BORGES, 2002, p. 102).

Eis o romance no romance, uma narrativa labiríntica e espelhada, ao mesmo tempo, na qual há a duplicação da própria narrativa, *Braz, Quincas & Cia*, escrita pelo Velho, e *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando.

Uma narrativa metaficcional, que se autoquestiona, que põe em xeque, por exemplo, a questão da autoria, pois o nome e a assinatura do Velho estavam lá, indicando a autoria. Mas apenas a assinatura e o nome seriam suficientes para indicar a autoria e a originalidade de uma obra? Estes são alguns dos autoquestionamentos de Antonio Borges em sua investigação literária.

São esses mistérios que Antonio Borges tenta decifrar e compreender ao voltar para sua casa, pois Xaxa, após lhe contar parte de sua história, se cala, deixando de revelar qualquer pista ao personagem-escritor, que, durante dias, vê-se diante de mistérios que ainda não consegue compreender.

Aliás, é em sua casa que ele irá receber, sem saber o motivo, um jornal diário que tem como manchete a morte de um velho, não identificado, nas proximidades do asilo onde Xaxa estava internado.

A foto do corpo do cadáver comprova o que Antonio Borges já havia deduzido, Xaxa estava morto, outro mistério para ele, que se vê como um personagem de um romance de mistérios, um ator no palco da vida, encenando, atuando, conforme as regras de um jogo que ainda desconhece.

Antonio Borges, em seu desespero, percebe que as folhas do caderno no qual está escrevendo estão acabando e talvez não dê tempo de ele terminar as suas anotações e revelar ao leitor as suas descobertas, principalmente aquelas que se referem às regras do Jogo do Número, que serão reveladas ao personagem-escritor por

Conceição²⁷, a tia de Virgília, uma senhora distinta e bonita, que comparece no lugar da sobrinha ao encontro marcado por ela com Antonio Borges na Cafeteria V***.

Conceição está desesperada devido ao sumiço de Virgília que, desde que se envolveu com os integrantes do Grupo, que faziam parte do Jogo do Número, mudou radicalmente seu comportamento e suas atitudes. Conceição revela a Antonio Borges, entre outras coisas, o fato de o asilo, assim como o cargo de Virgília como diretora-substituta serem partes de um jogo sinistro, denominado por “Jogo do Número, Jogo do Grupo ou Razão das Maiorias” (BORGES, 2002, p. 125).

Um jogo criado há muitos anos com o objetivo de eliminar a individualidade em prol da coletividade, e àqueles jogadores que perdessem ou não quisessem se igualar à maioria, restaria apenas o

suicídio originário. Parecem que se recolhem a um canto isolado de todos e ingerem algum tipo de veneno, repetindo a atitude do Patrono-Fundador – um escritor frustrado do início do século, que se matou sozinho num quarto de hotel (BORGES, 2002, p. 126).

Após sair da Cafeteria V***, Antonio Borges tem plena certeza de que ele também é uma peça nesse Jogo do Número ou Jogo do Grupo. Essa suspeita será confirmada por ele no Departamento da P*** F***, localizada na Praça M*** – M de morte, de mistérios – onde Antonio Borges se encontra com o objetivo de adquirir o visto para participar de um Congresso de escritores em Madri. Na fila, a sua frente, estavam dois jovens que

²⁷ Conceição é a personagem do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. Uma mulher balzaquiana, de seus trinta anos, que desperta no jovem Nogueira, então com dezessete anos, certo desejo, que surge do diálogo entre os dois antes de ele ir à Missa do Galo, às vésperas do Natal.

Falavam de jogos, da tentativa lúcida de aprimorar o mundo...e de Braz e Quincas, como posições estratégicas no “Jogo da Companhia”. (“O Velho!”, sempre ele.) Posso lhe garantir, leitor: comentavam nada menos do que os fracassos recentes na “última rodada do Jogo” e – com requintes de sarcasmo – ironizavam a falta de empenho da “jovem coroa”. (“Virgília...?”) (BORGES, 2002, p. 132-133).

É nesse momento da narrativa, praticamente nas últimas folhas de seu caderno, que Antonio Borges vai tendo conhecimento das regras do jogo do Velho, seu tio-avô. Inclusive ele ouve os dois jovens comentarem a forma utilizada para cometer o suicídio por aqueles que não conseguiram aderir à Companhia, isto é, abrir mão da individualidade em detrimento dos valores da coletividade, do Grupo. Aos fracos e perdedores era reservado apenas o “amido”, que eles deveriam digerir em local afastado, sozinhos, e aguardarem a morte.

Antonio Borges foi atendido no mesmo balcão que os dois jovens “jogadores”, que deixaram propositadamente um envelope grosso e pardo sobre o balcão, o que levou Antonio Borges a pegá-lo para si imediatamente, pois estava certo de que ali, naquele envelope, encontraria as demais respostas para os seus mistérios.

O que ele não sabia ainda é que ele já estava morto, pois ao consultar os registros, inúmeras vezes, a recepcionista afirma a ele que, pelos dados do sistema do governo, ele já está morto há duas semanas, ou seja, Antonio Borges é considerado pelos jogadores do Grupo um perdedor, restando-lhe apenas a morte como única saída.

Em sua casa, ele abre o envelope e encontra “um saquinho plástico cheio de pó branco: sem dúvida, era o tal *amido*. E um calhamaço de folhas manuscritas que nem [precisou] examinar muito para [se] certificar: sem dúvida, era o Jogo do Velho!” (BORGES, 2002, p. 137, grifo do autor).

Em uma “leitura ansiosa e superficial” Antonio Borges constata que, de fato, encontrou as respostas para seus mistérios. Ao ler o texto que julga ter sido escrito

por seu antepassado, o tio-avô, ele se dá conta das regras, dos objetivos e da filosofia do Jogo do Grupo ou Jogo do Número, “um extravagante jogo, que o Velho sonhava ver em prática nos salões da nascente República” (BORGES, 2002, p. 138), que vivia mais de aparências e de valores superficiais e individuais, excluindo todos aqueles que não se encaixassem nos seus padrões. Por isso, o Velho, sempre à sombra do prestígio e da fama do irmão, resolveu criar um jogo assustador e devastador, ao mesmo tempo:

no início da partida, cada participante recebe um “papel básico” que deverá encarnar. Mas, ao contrário das brincadeiras comuns, não se trata de nenhuma disputa: o inesperado objetivo é fazer com que os participantes anulem suas diferenças até formarem, todos, um único personagem, violentamente coletivo, indistinto – a Companhia (BORGES, 2002, p. 138).

Nessa passagem, já ao final da primeira parte do romance, o leitor, assim como o personagem-escritor, tem consciência das regras do jogo e da encenação que cada um deve interpretar no cenário da trama. É essa encenação, ou melhor, dramatização, que percebemos no decorrer de todo o romance, pois Antonio Borges atua como um dos atores e também como um ator, pois é ele quem escreve essa peça que nós, leitores, estamos lendo.

Uma peça escrita em um caderno com folhas sem pauta, na qual ele estabelece um diálogo com o leitor, marcado pela ironia, em uma tentativa de compreender melhor os fatos e acontecimentos de sua vida. Uma história que, segundo Antonio Borges, não era plausível, apenas a sua “história real”, mas esta realidade também é criada por ele e a partir de sua ótica, portanto, é passível de questionamento e de desconfiança por parte do leitor.

Ao personagem-escritor, Antonio Borges, resta apenas o suicídio, uma vez que ele é considerado um perdedor, justamente porque valoriza mais a sua

individualidade do que os valores coletivos. Para tanto, ele se hospeda em um quarto barato de um dos vários hotéis da L***, levando consigo apenas o envelope com o texto que julga realmente ser de seu tio-avô, o Velho, e o saquinho com o amido.

No apartamento, ele segue todas as indicações das regras do jogo, que preveem que o perdedor deve, por conta própria, cometer o seu suicídio, consciente de que não há lugar para ele e para o individualismo na sociedade. Certo de sua derrota e de sua morte anunciada, Antonio Borges deita-se na cama, come do amido e espera pela morte.

Felizmente, ele não morre. Pelo contrário, começa a escrita de um novo caderno que lhe foi imposto, pelo falso dr. Faustino Xavier, na segunda parte do romance, intitulada “O silêncio das massas”. Essa parte é composta por apenas quatorze capítulos, curtos, irônicos, rápidos, nos quais o personagem-escritor dá continuidade às suas descobertas sobre as regras e os objetivos do jogo e, principalmente, vai ficar sabendo do falso dr. Faustino Xavier o porquê de sua inserção no Jogo do Grupo.

Como vimos anteriormente, o Velho criou o Jogo do Grupo para se vingar de boa parte da sociedade, cujos valores eram considerados por ele como falsos, irrisórios, superficiais e pautados na individualidade, talvez por isso mesmo ele tenha criado um jogo que se encaminha para o igualitarismo progressivo ao propor um choque de igualdade:

Com a pena da melancolia e a tinta da galhofa, assim escreveu naquele tempo o Velho – meu avô – no Prefácio a *Braz, Quincas & Cia.* – a falsa ficção, o Jogo maldito. Era isso, ao menos, o que eu supunha, quando o li sem acreditar, naquele (*neste*) quarto barato, antes de tomar a dose letal que me cabia – e foi o que de novo supus, quando tornei a ler, sem acreditar no que lia e, sobretudo, sem compreender sequer por que ainda estava vivo (BORGES, 2002, p. 143, grifo do autor).

Como afirmamos em momentos anteriores, o romance de Antonio Fernando pode ser compreendido como uma narrativa espelhada em um abismo narrativo e ensaístico, que se dobra sobre si mesma, expondo ao leitor as suas engrenagens, o seu funcionamento, enfim, a sua ficcionalidade.

Na passagem citada, esse espelhamento que reflete a própria narrativa em seu processo de construção, é evidenciado conscientemente ao leitor, na medida em que Antonio Borges afirma que o livro *Braz, Quincas & Cia* é uma falsa ficção.

Não é apenas o texto escrito pelo tio-avô de Antonio Borges que é falso, ele também afirma que se vê, nesse momento, obrigado a escrever um novo caderno para desmentir o que foi escrito no anterior: “ele me foi *imposto*, como uma revelação, condenando-me agora a escrever, mais que um novo caderno, um livro diferente, com uma nova numeração, para desmentir o anterior” (BORGES, 2002, p. 145, grifo do autor).

Antonio Borges, sujeito inscrito na escritura, mantém seus diálogos com o leitor, revelando a ele o caráter fictício da narrativa que acabou de ler. Portanto, o leitor é forçado, de todos os lados, a reconhecer o caráter artificial da linguagem literária, não devendo, em sua leitura, estabelecer relações entre o texto e a realidade, pois sendo ficção, há uma ruptura com aquela ilusão de realidade dos romances realistas.

O choque de Antonio Borges ao se conscientizar das regras e dos objetivos do Jogo do Grupo ou do Jogo do Número são visíveis, pois se trata de um jogo que, ao propor um igualitarismo progressivo, também propõe a própria aniquilação do sujeito.

O jogo de salão, enquanto uma estratégia para criar uma sociedade igualitária, nega ao homem a sua individualidade, a sua experiência particularizada, enfim, os seus valores pessoais nos quais acredita. Valores que devem ser anulados em

prol de uma coletividade. O jogo deve ser jogado com três ou mais integrantes, cada um representando uma “Equipe individualista” que, no decorrer do jogo, deve fazer com que os outros jogadores se integrem ao “Coletivo Final”. Para tanto, o jogo se estrutura nas seguintes etapas:

Na etapa inicial, ou *Estática*, os jogadores se estudam uns aos outros, em silêncio, buscando descobrir os “pontos igualitários e coletivizantes” para o “imediato contato”; a fase seguinte, *Expansiva*, obriga os participantes ao “ataque benéfico”, anódina expressão que significa apenas um punhado de gestos humildes e gentis de “imitação e submissão”, para que as “distinções somáticas e psíquicas se vão tornando progressivamente indistintas”; finalmente na fase três, ou *Contrastiva*, ocorre a “absorção planejada” de todas as equipes “estático-individuais” numa Companhia única – o “coletivo do Um”, a “Cia”, do título (BORGES, 2002, p. 152, grifos do autor).

São exatamente essas as três etapas pelas quais passou Antonio Borges, no decorrer da narrativa, ou melhor, no outro livro escrito por ele no caderno anterior, a primeira parte da narrativa. A questão é que ele não se deixou assimilar pelo coletivo, isto é, não passou da individualidade à coletividade progressiva e, por isso, foi condenado ao suicídio, como perdedor.

Um aspecto importante observado por Antonio Borges refere-se ao fato de o Velho, ao elaborar o seu Jogo, optar por retirar dos livros de seu irmão, Maria, os nomes de seus personagens e do próprio título do livro, como uma forma de vingança. Além disso,

havia um benefício adicional: disfarçado em texto literário, quem sabe o brinquedo viesse a circular para além da roda dos frívolos, como matéria de leitura e reflexão. Sem dúvida, era um daqueles males que vêm para bem – de quem o pratica... (BORGES, 2002, p. 154).

Braz, Quincas & Cia é, portanto, um jogo disfarçado de texto literário. Na verdade, é o jogo como estratégia narrativa e discursiva, pois o que o leitor percebe na leitura desse romance que se duplica, dessa narrativa espelhada, é a configuração de um jogo estético com o leitor, pois o personagem-escritor joga com o leitor, seduzindo-o e explicitando a ele algumas de suas regras ou de seus elementos composicionais.

O personagem-escritor, Antonio Borges, afirma em vários momentos que não quer iludir o seu leitor, deixando-o consciente de que ele não estaria diante de um romance, mas de meras anotações esparsas feitas por ele em um caderno com folhas sem pauta.

Inclusive o personagem-escritor, em seus constantes diálogos com o leitor, demanda dele a sua cooperação e colaboração na tessitura dessa narrativa labiríntica, exigindo do leitor um posicionamento ativo para unir as pontas de um enredo igualmente labiríntico.

Ao final da segunda parte da narrativa, a pergunta do leitor é a mesma de Antonio Borges: se ele estava jogando, mesmo sem saber, o Jogo do Grupo, por que ele não morreu depois de comer o amido?

É o falso dr. Faustino Xavier, que o aguarda do outro lado da rua do hotel onde Antonio Borges está, que irá explicar tudo o que aconteceu a ele desde o momento em que Xavier e outros integrantes do Grupo descobriram que ele era o único descendente direto do Velho.

Ao caminharem juntos pela Rua do O***, outrora famosa na época em que seu tio Maria reinava entre os escritores de outrora, sendo aplaudido em todas as livrarias da moda naquele momento, ele constata que até mesmo a Leiteria S***, que ainda preservava um ar mais tradicional, está passando por um processo de

modernização para se adequar ao gosto do público atual, isto é, à coletividade, pois o ambiente avaliado como tradicional por Antonio Borges, um dos poucos individualistas de seu tempo, é considerado ultrapassado pela coletividade.

O falso dr. Faustino Xavier, no diálogo com Antonio Borges, inicia a sua conversa retomando as ideias do Velho e o fato de ele ter sido menosprezado em detrimento do sucesso de seu irmão, Maria, fato, entre outros, que o levou a planejar e a elaborar o Jogo do Grupo ou o Jogo do Número.

Além disso, Xavier revela a Antonio Borges que tudo não passou de um jogo, de uma encenação, inclusive o livro de J. Deus & Silva é falso, feito especialmente em encadernação diferenciada e luxuosa para atrair a atenção de Antonio Borges, um bibliófilo.

Nesse sentido, o personagem-escritor tem plena consciência de que participava do jogo como um ator e de que tudo não passou de mera ficção:

“Sabemos o que está pensando. O manuscrito de seu avô – como foi que o encontramos? Esqueça! O texto que o induzimos a roubar também é falso – tanto quanto o são Virgília, sua tia-madrinha, o velho Xaxa, a assinatura de seu avô, o asilo na G*** e todo o resto. Sabíamos de seu fraco por mistérios insolúveis e mulheres bonitas. Na verdade, o manuscrito verdadeiro nunca foi encontrado. [...]. Mesmo sem encontrar, encontramos afinal: o Jogo do Um, o Coletivo Universal com que sempre sonhamos.” (BORGES, 2002, p. 164).

Ficções, encenações, representações. O teatro na vida, a vida no teatro. Os limites entre realidade e ficção revelam ao leitor o jogo ficcional da narrativa. O enredo labiríntico forjado pelo escritor revela as fissuras, as brechas, pelas quais o leitor vai penetrando nas entrelinhas do enredo e do texto como um todo.

Ao se deparar com a ficcionalidade que é espelhada conscientemente na narrativa, pelo personagem-escritor Antonio Borges, o leitor se vê diante de um texto literário que não esconde dele a sua ficcionalidade, pelo contrário, ao expô-la ao leitor, Antonio Borges leva-o a romper com uma ilusão de realidade, inclusive ao questioná-lo e ao chamar a sua atenção para as (falsas) pistas, que podem levá-lo a decifrar a narrativa.

Diante de tantas descobertas, ocorre ao personagem-escritor que o leitor também pode ser uma ficção. Para Antonio Borges, o leitor talvez não exista, por se encontrar em uma época em que não há mais espaço para o hábito solitário e individual da leitura.

No entanto, ele ainda acredita nos livros, na leitura, nos valores individuais e, principalmente, na existência do leitor, mesmo que este se restrinja a um número muito reduzido. Por isso mesmo, Antonio Borges dedica os cadernos que está escrevendo aos seus leitores:

Dedico a você estes cadernos, leitor possível – a quem, agora ou depois, caberá me acompanhar nesse esforço de perguntar: por quê? Quem sabe eles possam vir ainda a ser úteis – ou venham, ao menos, a se tornar um livro, que a maioria lerá como obra de pura ficção literária (BORGES, 2002, p. 167).

São cadernos que estão em processo de escrita, livros que estão sendo esboçados, rascunhados pelo personagem-escritor. Antonio Borges está escrevendo e, ao mesmo tempo, ele revela ao leitor o seu processo de escrita e de elaboração de seus livros, de suas narrativas ficcionais, conscientizando o leitor do seu caráter ficcional.

Trata-se de uma ficção que é elaborada a partir de suas experiências como jogador do Jogo do Grupo:

“Engana-se, meu caro. *Tudo* está apenas começando, e nossas esperanças são muitas. Temos muito interesse, por exemplo, no livro que o senhor certamente há de escrever com tudo isso – se é que já não começou... Que não seja por falta de papel...”

Mostrou então com a mão direita um grosso caderno de capa marrom, que empurrou por sobre a toalha, na minha direção, num gesto cheio de certezas – como se já soubesse, desde sempre, que nele eu iria escrever a parte mais sinistra de toda esta história.

Não sei por quanto tempo mantive os olhos presos naquele objeto medonho – *este* caderno... (BORGES, 2002, p. 169, grifos do autor).

A afirmação do falso Faustino Xavier remete o leitor ao conceito de *mimesis do processo*, pois, nessa passagem, novamente há uma explicitação do processo de construção da narrativa. Nesse sentido, o autoquestionamento e o interesse de Xavier e dos outros integrantes do Jogo do Grupo se refere ao fato de Antonio Borges poder escrever um livro no qual relate as suas experiências com esse jogo.

A questão que nos interessa aqui é justamente essa tensão entre a realidade *versus* a imaginação, a criação, uma vez que, para Xavier, a literatura é compreendida como uma forma de registrar o mais fiel possível os fatos e os acontecimentos vivenciados por Antonio Borges, e a literatura, para o personagem-escritor, é o resultado de uma elaboração estética que pode até se valer de um dado elemento da realidade, mas para transfigurá-lo no universo ficcional.

Além disso, Antonio Borges se refere a “este” caderno como sendo o livro que já se encontra escrito, que foi elaborado à medida que ele ia vivenciando o jogo, mas o leitor deve prestar muita atenção, pois esse caderno, com um enredo e uma estrutura labiríntica, é o livro que estamos lendo.

Portanto, *Braz, Quincas & Cia* é uma ficção, de modo que o leitor não deve acreditar que está diante de fatos que remetem a uma realidade empírica, mesmo porque o próprio personagem-escritor se vê como um mero ator:

pareço, no máximo, um ator (a “marionete sem cordões” do velho Cosme) interpretando ainda o exótico papel de alguém que termina de escrever este livro. Uma história feita de idéias e palavras alheias, e em que já quase ninguém acreditará, ocupados que estão em jogar, sem perceber, o *Braz, Quincas & Cia*.

Sou este ator, que remédio?, sem chances de aplausos ou de vaias – apegado apenas à improvável esperança de que algo ainda possa mudar, antes do

fim...

(BORGES, 2002, p. 171, grifo do autor).

Ao final da narrativa, Antonio Borges faz duas reflexões que contribuem para nossas discussões acerca da narrativa metaficcional: primeiro, o caráter fictício da narrativa que é explicitado ao leitor; segundo, o autoquestionamento consciente do personagem-escritor em seu processo de elaboração e de composição da narrativa.

Ambos convergem para o aspecto metaficcional dessa narrativa espelhada, pois Antonio Borges se refere a *Braz, Quincas & Cia*, como sendo o jogo de seu avô, o Velho, mas o romance que estamos lendo também tem o mesmo nome.

No romance de Antonio Fernando, o emprego da paródia como recurso de autorreflexividade é visível para o leitor, que percebe as reverências, por meio de citações ou de alusões, às obras de Machado de Assis, dando continuidade a uma tradição da narrativa metaficcional, ao retomar, potencializar e levar adiante algumas técnicas e estratégias machadianas, evidenciadas por nós ao longo de nossa análise.

Portanto, temos uma narrativa metaficcional, que se autoquestiona, expondo ao leitor a sua ficcionalidade e a dissolução das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários.

Capítulo 3: Diário, ensaio ou romance? A ficção como artifício em *Diário de um fescenino* (2003), de Rubem Fonseca

O pesquisador Hans Rudolf Picard (1981, p. 115-116), em suas reflexões sobre o diário enquanto gênero que oscila entre o íntimo e o privado, parte inicialmente de uma afirmação de que o “autêntico diário”²⁸ se situa na esfera íntima, privada, pois ele não pertence à esfera da comunicação por se tratar de uma escrita de si e para si mesmo.

Nesse sentido, o autêntico diário não poderia ser considerado como texto literário justamente por não pertencer à esfera da comunicação e à da ficcionalidade, próprias da literatura, que apresenta um *status* ficcional que lhe é inerente. Por isso, considerando-se o seu caráter ficcional, a literatura pode ser compreendida como um dos modos de apreensão, de compreensão e de questionamento da realidade, pois ela é um contínuo projetar-se que põe a prova formas consideradas inéditas para representar determinadas realidades. Daí o caráter experimental do romance enquanto um gênero em constante devir, o que lhe permite a possibilidade de absorção de outros gêneros – literários ou não, como é o caso do gênero diário.

O verdadeiro diário, enquanto gênero não literário, apresenta algumas peculiaridades, entre as quais destacamos a fragmentação e a incoerência no nível textual, a referência a uma situação vital concreta, e a brevidade da informação. Enfim, trata-se de um gênero documental, descritivo e confessional que permite àquele que escreve uma maior licenciosidade em relação à escrita, justamente por ser o autêntico diário uma escrita de si para si mesmo, com o recurso da estratégia narrativa em

²⁸ O que é considerado por Picard como “autêntico diário”, Valérie Raoul, em seu estudo sobre *Le journal fictif dans le roman français* (1999), considera como “vrai journal”[“verdadeiro diário”].

primeira pessoa, que possibilita ao escritor dessa modalidade de texto escolhas pessoais no seu processo de escrita, criando uma ilusão de espontaneidade e de imediatismo:

[u]m diário, como o próprio nome indica, é um registro cotidiano de experiências, observações, sentimentos e atitudes do seu autor e das suas interações com aqueles que o cercam. Pode ser que fique algum dia sem nada escrever aqui, lacunas cronológicas certamente existirão (FONSECA, 2010, p. 9).

Para Picard (1981, p. 117), é na passagem do século XVIII para o XIX que a literatura reclama para si o diário, graças, principalmente, ao interesse pelo valor do indivíduo e pelo documento biográfico na evolução da experiência estética, o que leva, inclusive, no século XIX, ao surgimento da crítica de orientação biográfica de um Sainte-Beuve, que procura estabelecer vínculos entre a obra literária e a biografia do autor.

O autêntico diário passa, assim, a ser utilizado literariamente principalmente a partir do início do século XIX, o que ocorre em duas etapas. Na primeira, há o predomínio de publicações de diários de viajantes e de personagens famosos de nosso passado mais recente, como, por exemplo, Byron, Constant e Vigny, entre outras personalidades da época. Na segunda, há o surgimento de diários que são escritos com a intenção de serem publicados, os chamados “diários literários”.

É válido ressaltar, na esteira de Valérie Raoul (1999, p. 25-26) que, no verdadeiro diário, os fatos e os acontecimentos relatados e registrados podem ser verificados no nível extradiegético da narrativa, incluindo-se aí a própria existência do narrador-protagonista, responsável pela escrita do diário. Já no “diário literário”, que é

denominado por Raoul como “falso diário”²⁹, também há a recorrência dos procedimentos narrativos e discursivos do verdadeiro diário.

No falso diário, o escritor trata-se de um autor que se dedica à elaboração de um diário que pode ser sobre sua própria vida ou principalmente sobre a vida de outra pessoa, uma espécie de autobiografia em forma de diário. Por isso, não é possível estabelecer uma correspondência direta entre o autor empírico e o personagem-narrador, pois os fatos e acontecimentos registrados são colocados na tessitura do falso diário como algo que pode ou não ter acontecido àquele que o escreve.

Por fim, o diário fictício destoa significativamente das outras duas categorias apresentadas por Raoul, precisamente por seu caráter fictício, pois o que prevalece é a verossimilhança, ou seja, uma verdade que é inerente à narrativa ficcional. Assim, tanto os acontecimentos quanto os fatos evocados e registrados no diário fictício não tem que estabelecer qualquer relação com uma realidade extradiegética, pois se referem a uma verdade intradieética, que é, inclusive, revelada ao leitor durante o seu percurso de leitura do diário fictício, como podemos observar no romance *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca.

Como vemos, o autêntico diário sai da esfera íntima, privada, para a pública, convertendo-se no “diário público” (PICARD, 1981, p. 117), e, com a passagem dos anos e com uma maior aceitação por parte do público leitor, o gênero deixa sua função complementar junto às obras literárias, para se tornar, de fato, um “gênero autônomo”.

O referido autor ainda ressalta que, para preservar a autêntica intimidade que foi alijada do gênero diário em suas origens, foi-lhe atribuído o adjetivo francês “intime”. O fato curioso é que a denominação genérica de “journal intime” foi atribuída

²⁹ No original: “faux journal”.

pelo editor E. Scherer, em 1882, ao publicar parte do diário de Henri Frédéric Amiel, e não por um autêntico diarista.

A escritura em forma de diário, que antes se negava à comunicação intersubjetiva e à esfera pública, passa, a partir desse momento, a ser considerada, assim como todo texto literário o é, como um gênero que se vale de estratégias de comunicação diversas para influenciar o seu leitor, ou seja, o escritor de diários – sejam eles autênticos ou literários – utiliza recursos narrativos e estratégias discursivas em seu processo de criação para enredar o leitor em sua trama textual.

Para Valérie Raoul (1999, p. 27-31), considerando-se as características inerentes ao verdadeiro diário ou ao falso diário, e aquelas próprias do diário fictício, o leitor estabelece um pacto autobiográfico ou um pacto romanesco no percurso de sua leitura³⁰.

Para a autora, na esteira de Philippe Lejeune, o pacto autobiográfico é estabelecido no caso de um autêntico diário, em que há convergências entre o autor empírico e o eu que escreve, além de haver uma relação direta entre os fatos e os acontecimentos registrados no diário com uma dada realidade, criando no leitor uma ilusão de realidade, pois ele acredita veementemente na sinceridade, na espontaneidade e, sobretudo, na autenticidade do relato de experiências vivenciadas por aquele que escreve o diário.

No caso do pacto romanesco, próprio do diário ficcional – e do gênero romance –, não há essa convergência entre o autor extratextual e o personagem-escritor. Além disso, este revela ao seu leitor, por modos diversos, os procedimentos de criação da narrativa, colocando em xeque o caráter mimético da própria representação, pois “o

³⁰ A autora, evidentemente, faz suas reflexões a partir da leitura de obras de Philippe Lejeune, estudioso dos gêneros autobiográficos.

diário fictício oferece, ele mesmo, uma representação intencional deste processo”³¹ de criação.

Trata-se, pois, de uma *mimesis do processo*, de “uma forma de literatura narcisista na qual a ficcionalidade é exibida mais do que ofuscada”³² no interior da própria narrativa.

Nesse sentido, o leitor é levado a ter consciência de que está diante de um construto estético, cujos processos de elaboração são evidenciados ao leitor. Inclusive a própria sinceridade do personagem-escritor pode ser compreendida como uma estratégia discursiva e narrativa, que exige do leitor uma nova postura diante da obra de ficção: o reconhecimento de que está diante de uma ficção, que se quer como ficção e não como representação de uma realidade empírica, palpável.

Para Picard (1981, p. 119), tanto as transformações pelas quais passam o gênero diário no século XIX, quanto a apropriação das estratégias inerentes à elaboração do próprio gênero pelo texto literário, – entre as quais destacamos a fragmentação, a ausência de coerência e de linearidade narrativa, a espontaneidade, e a liberdade referente aos temas, às barreiras estilísticas e às fronteiras dos gêneros literários e não literários –, fazem com que o gênero diário conquiste o seu lugar junto aos gêneros de ficção, passando, portanto, de um *status* de “a-literário” – autêntico diário – para o de literário – diário literário. Em ambos os casos, aquele que escreve o diário é uma pessoa real, o que não ocorre no diário denominado por Picard como “ficcional”.

³¹ No original: “Le journal fictif offre, lui, une représentation intentionnelle de ce processus” (RAOUL, 1999, p. 35).

³² No original: “C’est une forme de littérature narcissique dont la fictivité est exhibée plutôt qu’offusquée” (RAOUL, 1999, p. 35).

Portanto, as transformações ocorridas com o passar dos tempos levam o autêntico diário, ou o “journal intime”, a se transformar em um “journal fictif” (RAOUL, 1999, p. 6), que apresenta como uma de suas principais preocupações a sua própria escrita, evidenciando, por um lado, o seu narcisismo fictício, e, por outro, a sua própria natureza fictícia, ao expor as convenções da escrita e da leitura ao leitor.

No diário fictício há um personagem-escritor que não estabelece uma relação direta com um autor extratextual, situado no nível extradiegético da narrativa. Além disso, o autor empírico pode, como ocorre no romance *Diário de um fescenino*, criar um personagem-escritor, Rufus, ao qual é atribuído a escrita do diário que estamos lendo. Portanto, ele exerce, ao mesmo tempo, uma dupla função, a de narrador e a de escritor no nível intradieético da narrativa³³.

O uso ficcional do diário revela ao leitor o diarista como um personagem, que é criado por um autor empírico dentro do universo diegético da narrativa. Assim, o diário passa a ser utilizado como uma técnica narrativa e discursiva por meio da qual o autor empírico se vale de estratégias para seduzir o seu leitor, entre elas, a escrita, por exemplo, de um romance em forma de diário íntimo, que é, na verdade, um diário ficcional.

É o que ocorre quando o leitor do romance de Rubem Fonseca se depara com o título *Diário de um fescenino*. A rigor, cria-se no leitor uma expectativa de que ele está prestes a iniciar a leitura de um autêntico diário de um autor que expõe a sua vida amorosa e sexual, ao se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo.

No entanto, essa expectativa de leitura é quebrada antes mesmo de o leitor iniciar sua leitura, pois os paratextos do romance, tais como o título do livro, a categoria

³³ Para Varlérie Raoul (1999, p. 19), é a situação narrativa intradieética que distingue o diário fictício dos outros tipos de narrativa em primeira pessoa e é a situação extradiegética que, por sua vez, a diferencia do verdadeiro diário íntimo.

romance assinalada na folha de rosto, juntamente com o nome do escritor, Rubem Fonseca, remetem o leitor precisamente ao caráter ficcional de um romance que se apresenta em forma de diário ficcional, que tem início em 1º de janeiro e término em 31 de dezembro. São estas as únicas marcações temporais do diário ficcional escrito por Rubem Fonseca, não havendo, em nenhum momento, referência às datas específicas, o que acentua o seu caráter fictício, atemporal e universal:

Decidi, neste primeiro dia do ano, escrever um diário. Não sei que razões me levaram a isso. Sempre me interessei pelos diários dos outros, mas nunca pensei em escrever um. Talvez depois de considerá-lo terminado – quando?, que dia? – eu o rasgue, como fiz com um romance epistolar, ou o deixe na gaveta, para, depois de morto, os outros – nem sei quem serão, pois não tenho herdeiros – resolverem o que fazer com ele. Ou, então, pode ser que eu o publique (FONSECA, 2010, p. 5).

O que o leitor percebe logo na primeira entrada do diário, no dia 1º de janeiro e no decorrer da narrativa, são algumas das estratégias narrativas e discursivas empregadas por Rubem Fonseca na elaboração de seu romance, quais sejam: um romance que se apresenta em forma de um diário ficcional no qual há um personagem-escritor, que exerce ao mesmo tempo a função de protagonista e a de escritor do diário que estamos lendo.

Trata-se, inicialmente, de uma ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários e não literários, na medida em que Fonseca se vale da maleabilidade do gênero romance para absorver, em sua composição, aspectos estruturais e discursivos referentes ao gênero diário.

Em decorrência desse caráter híbrido do romance, o leitor é levado a reconhecer a sua ficcionalidade, mesmo tendo diante de si uma escrita do eu, por meio

da qual Rufus – o personagem-escritor do diário –, se propõe a relatar, a registrar e a descrever o seu cotidiano em seu diário, tentando estabelecer com o leitor “a ilusão da forma intimista”³⁴ (RAOUL, 1999, p. 52) para conquistar a sua cumplicidade.

Nesse sentido, inicialmente há uma tentativa, por parte do personagem-escritor, de constituir um pacto autobiográfico com o leitor, em decorrência de uma imitação, no interior da ficção, das convenções do autêntico diário, principalmente porque o narrador se apresenta como aquele que escreve o seu próprio diário.

Rufus é um personagem criado por Fonseca, portanto, uma *persona* ficcional, um diarista fictício no interior da narrativa. A cooperação que é exigida do leitor, nesse caso, refere-se ao fato de ele ser levado a ter consciência de que está diante de uma ficção, portanto, deve estabelecer um pacto romanesco entre ele e a obra que está lendo, pois não há uma coincidência direta entre o autor extratextual, o personagem-escritor e o leitor, como ocorre no autêntico diário.

Nessa narrativa metaficcional, há uma teorização por parte do personagem-escritor acerca do próprio gênero diário, colocando em xeque questões diversas referentes à espontaneidade e à sinceridade do escritor no processo de criação do diário, à dialética entre o íntimo e o público, além de outros questionamentos e referências a críticos ou a autores que se debruçaram sobre o referido gênero, a exemplo de Virgínia Woolf, citada por Rufus:

“O bom diarista”, disse Virgínia Woolf, “é aquele que escreve para si apenas ou para uma posteridade tão distante que pode sem risco ouvir qualquer segredo e corretamente avaliar cada motivo. Para esse público não há necessidade de afetação ou restrição”. Não me imporei restrições, porém sei que estarei sendo influenciado de várias maneiras, ao considerar a hipótese de ser lido pelos meus contemporâneos. Os autores de diários, qualquer que seja sua

³⁴ No original: “l’illusion de la forme intimiste”.

natureza, íntima ou anedótica, sempre escrevem para serem lidos, mesmo quando fingem que ele é secreto. O Samuel Pepys, que codificou o seu diário, deixou pistas para ser decifrado (FONSECA, 2010, p. 5-6).

O intertexto de Virginia Woolf revela que “o bom diarista” é aquele que escreve de si e para si mesmo, mas essa suposta sinceridade em sua escrita pode ser colocada em dúvida, porque a própria elaboração do diário e as escolhas do que será ou não escrito pelo diarista dependem da subjetividade de quem o escreve.

A confissão de si é, portanto, parcial e ficcional ao mesmo tempo, pois os escritores de diários querem, em seu íntimo, ser lidos pela posteridade, por isso a sua escrita ser considerada por Rufus como um fingimento estético. Além disso, Rufus faz alusão aos famosos diários de Samuel Pepys, um funcionário público inglês do século XVII que registrou em seus diários fatos e acontecimentos reais de sua época, como, por exemplo, a Grande Praga e o Grande incêndio de Londres, entre outros eventos históricos.

Essa recorrência do gênero diário como estratégia narrativa e discursiva o converte em um instrumento por meio do qual o personagem-escritor cria e representa uma dada realidade. Portanto, o diário passa a exercer uma função teatral, pois o personagem-escritor encena, desempenha uma performance que, ao mesmo tempo, quer seduzir o leitor para a trama da narrativa e também levá-lo a ter consciência de seus elementos constitutivos.

Nesse sentido, no diário ficcional não são apenas os procedimentos estéticos que são explicitados ao leitor, a própria sinceridade, a espontaneidade e a suposta intimidade que agora são reveladas a ele são dignas de certa desconfiança, pois estamos diante de um personagem-escritor que, por um lado, quer manter certa proximidade com

o seu leitor ao se valer da estratégia de uma narrativa confessional, de uma escrita de si, do eu, mas, por outro lado, não quer iludir o leitor de que a sua escritura pode levá-lo a estabelecer uma relação direta com uma realidade empírica e palpável.

Há, portanto, uma ruptura com aquela ilusão de realidade criada anteriormente no autêntico diário, pois, no diário ficcional, os processos de criação estéticos são desnudados ao leitor por meio da ficcionalização do próprio discurso do personagem-escritor, que expõe o caráter fictício do diário, inclusive ao afirmar que sua escrita no diário não se quer como um solilóquio, pois outras vozes também serão ouvidas:

Confesso que, ao realizar essa tarefa, pretendo me exercitar na técnica de escrever em forma dialogada. Há certos escritores, talvez eu seja um deles, que têm um certo preconceito contra o uso frequente de falas para descrever interações entre dois ou mais personagens. [...]. Mas aqui pretendo contar o que acontece usando diálogos. Tentarei reproduzir fielmente as expressões verbais de meus interlocutores. Ao fim do dia, após digitar os diálogos junto com uma descrição sucinta do cenário e das circunstâncias em que eles ocorreram, arquivarei tudo na memória do meu computador (FONSECA, 2010, p. 6).

Gostaríamos de ressaltar que até mesmo essa sinceridade e essa espontaneidade do personagem-escritor devem, na verdade, ser consideradas como um recurso ou uma estratégia ficcional para provocar no leitor uma ilusão de realidade, que é, no decorrer da própria escrita do diário ficcional/romance, solapada ao explicitar a ele que se trata de uma construção discursiva que não se quer como verdadeira, mas como ficção, como ocorre, por exemplo, com o personagem-escritor Rufus, ao revelar ao seu leitor as convenções de seu diário ficcional e as suas estratégias narrativas, entre elas, a utilização do diálogo.

O personagem-escritor Rufus, além de tornar explícito o *status* ontológico do diário ficcional, tece vários questionamentos sobre a imprecisão do gênero diário, demonstrando que se trata de um gênero maleável, mutável, em constante transformação, assim como o romance pode ser considerado um gênero em devir:

Os verbetes referentes a diários, *journals* e similares enchem várias páginas de qualquer enciclopédia. Os limites classificatórios desses textos são vagos. Numa firula taxionômica eu diria que não podem ser considerados diários, como muitos o fazem, o *A journal of the Plague Year*, do Defoe, ou o *Diário de um sedutor*, do Søren Kierkegaard, que mais me parece um romance epistolar, assim como as *Confissões*, de Santo Agostinho, ou as *Confissões de um comedor de ópio*, do De Quincey, que devem ser rotulados como literatura confessional. Quatro exemplos apenas, em uma miríade possível (FONSECA, 2010, p. 6-7).

Essa dicção ensaística e ficcional perpassa as primeiras páginas do diário escrito por Rufus. Em meio às suas reflexões, há um destaque especial para os gêneros confessionais, incluindo-se aí o diário, em suas múltiplas configurações, o romance epistolar e o romance memorialista, inclusive colocando em xeque a própria definição do gênero diário, decorrente de uma multiplicidade de verbetes e conceitos um tanto vagos.

O que percebemos, no decorrer de nossa leitura, é certa desconstrução do conceito tradicional do gênero diário ou do autêntico/verdadeiro diário, porque Rufus anuncia ao seu leitor, desde as primeiras páginas, que a sua narrativa está sendo escrita em forma de diário e, ao mesmo tempo, faz comentários críticos sobre a sua elaboração, evidenciando a sua ficcionalidade: “Não tenho a menor vontade de criar, nem saberia, um documento circunstanciado sobre a vida privada cotidiana da época em que vivo” (FONSECA, 2010, p. 10).

Como dissemos anteriormente, ao discutir alguns dos recursos constitutivos da narrativa metaficcional, há uma recorrência por parte do narrador na prosa de dicção ensaística e ficcional de dar certa autenticidade ao seu relato, como ocorre com Rufus, e, ao mesmo tempo, expor as convenções de sua escrita denunciando a sua ficcionalidade.

Portanto, na narrativa metaficcional, o leitor estético assume um papel ativo durante o seu percurso de leitura, pois ele deve estar muito atento à elaboração estética da narrativa. Nesse sentido, reiteramos nosso posicionamento anterior de que há duas categorias de leitores de literatura, conforme nos ensina Umberto Eco: o semântico e o estético.

No caso de *Diário de um fescenino*, o leitor semântico estaria mais interessado na suposta confissão de um fescenino, de um personagem-escritor que mantém relacionamentos afetivos e sexuais com duas ou mais mulheres ao mesmo tempo, sem se sentir culpado por isso.

O leitor semântico, nesse caso, demonstraria um maior interesse pelo enredo e pelas narrativas referentes às peripécias sexuais e amorosas de Rufus e, também, pelo desfecho do inquérito policial contra Rufus, acusado por uma de suas amantes de estupro. Isso não quer dizer que esse leitor não seja capaz de penetrar nas entrelinhas da obra, pelo contrário, ele também contribui para a construção dos sentidos da narrativa, mas em grau menor do que o leitor estético.

Já o leitor estético, além de ter um olhar que capta a superficialidade do texto e de seus sentidos, está muito atento aos procedimentos e aos recursos empregados pelo autor empírico – Rubem Fonseca – na produção de seu romance, como, por exemplo, a estratégia de criar um personagem-escritor que escreve um diário ficcional no interior da própria narrativa, por meio do qual faz comentários críticos sobre o seu

processo de construção, o que nos leva a afirmar que esse leitor perscruta as brechas do texto, seguindo as pistas deixadas pelo autor, em um grau maior de profundidade.

Aliás, Rufus inicia a escrita de seu diário relatando a sua ida ao teatro, a convite de Henriette, para assistir à peça *As três irmãs*, na qual está atuando uma de suas amigas, Lucia, cujo papel era o da personagem Irina.

Entre as suas elocuções acerca das simplificações das adaptações teatrais de grandes clássicos de nossa literatura ocidental, ele se lembra do momento em que leu a peça de Tchekhov, e faz comentários referentes à composição de personagens ficcionais e ao papel do leitor:

O autor de ficção pode até me descrever o personagem, mas, mesmo assim, ele é meu, eu o vejo como a minha imaginação desejar; e, quando ele fala, o faz exclusivamente para mim, com uma representação dinâmica que eu mesmo construo. As imagens que recebo do palco como espectador são imutáveis [...]; porém as que eu gero como leitor são criadas por mim e possuem mais significados. O meu problema com o teatro (e um pouco com o cinema) não resulta apenas dessa limitação estética da resposta, dessa redução do espectador ao papel de consumidor, enquanto que o leitor é também um produtor. (Iser, Barthes, Eco já esgotaram o assunto.) (FONSECA, 2010, p. 10).

Há claramente uma inflexão ensaística no discurso de Rufus, que nos remete à recepção da obra literária pelo leitor e ao papel que este assume em sua leitura. As imagens são criadas pelo leitor a partir de seu horizonte de expectativas, de suas leituras anteriores, de seu conhecimento de mundo, enfim, de sua bagagem enquanto leitor e de sua identificação ou não com determinada obra literária. São os espaços em branco, as lacunas do texto, que são preenchidas pelo leitor, que se nutre do texto e, ao mesmo tempo, também lhe dá vida.

A limitação estética da resposta, à qual Rufus faz referência, pode ser compreendida como a recepção do texto literário por um leitor semântico, que se contrapõe ao leitor estético, que se nutre e se alimenta da obra literária e, ao mesmo tempo, também lhe dá um sopro de vida.

É válido destacar que, após a peça teatral, Rufus, ao ser apresentado a Lucia, irá comparar Henriette a ela para chegar à seguinte conclusão: “Ao lado de Henriette, alta e magra, um pouco ossuda, Lucia fica mignon, ainda que carnuda, sólida. Provavelmente faz musculação numa academia” (FONSECA, 2010, p. 11). Estas observações dão pistas ao leitor de certo interesse sexual que surge em Rufus por Lucia e vice-versa, o que o leva a ligar para a atriz no dia seguinte para marcar com ela um encontro:

“Segunda-feira?”

“Anota o meu celular, para combinarmos. O contrarregra está me chamando. Uma coisa: meu nome não é Lúcia. É Lucia. Lutchía, à italiana, foi tirado de Lucia di Lammermoor”.

Estou treinando a forma dialogada de escrever. Tenho um bom ouvido, acho que estou indo bem, mas depois, na minha ficção, pretendo usá-la com extrema parcimônia. O diálogo é sabidamente um recurso de escritores medíocres (FONSECA, 2010, p. 14).

Trata-se de uma passagem em que notamos certa ironia no discurso de Rufus quanto à utilização do diálogo enquanto estratégia narrativa, o que é considerado por ele como “um recurso de escritores medíocres”. No entanto, no cenário da literatura brasileira, Rubem Fonseca pode ser considerado um de nossos escritores que se vale, com maestria, de diálogos curtos, cortantes, lípidos, e corrosivos. Tal técnica, na narrativa de Fonseca, em nada empobrece o seu romance.

Rufus havia dito anteriormente que gostaria de escrever um diário sobre si, mas no decorrer de sua escrita iria trazer outras vozes para a sua narrativa, portanto, o

recurso ao diálogo se justifica na medida em que o personagem-escritor traz a voz do outro, por meio do discurso direto, em forma de diálogo, justamente para demarcar o seu espaço na economia do texto literário.

Além disso, devemos considerar outro aspecto que julgamos relevante, qual seja: o fato de o personagem-escritor compreender a escrita do diário ficcional como um laboratório para a experimentação de novas e velhas técnicas narrativas que podem, posteriormente, ser ou não aproveitadas por ele na elaboração de sua ficção.

Na verdade, o seu projeto literário de vida como escritor é escrever um *Bildungsroman*, um romance de formação, enquanto isso não ocorre ele vai escrevendo o diário, treinando tanto a técnica narrativa do discurso direto quanto a do indireto:

Um amigo certa ocasião me fez uma peroração sobre essa parte da anatomia feminina. “A bunda feia”, disse ele, “aliás, como a maioria das bundas, deve ser escondida o mais possível, principalmente quando o corpo está ereto e a mulher tem mais de trinta anos, que são mulheres que interessam. Mesmo se a bunda for bonita, a mulher deve evitar que ela seja vista quando está de pé, pois a bunda é a parte do corpo feminino mais vulnerável ao avanço inexorável da decadência da carne. [...]”

Coloquei essas palavras na boca de um amigo, na verdade quem pensa assim sou eu. Estou treinando o discurso indireto flaubertiano, é assim que está sendo planejado o meu *Bildungsroman*, meu romance de formação (FONSECA, 2010, p. 31-32).

Paralelo a essas reflexões de Rufus, de cunho ensaístico e ficcional, sobre a própria natureza da narrativa e de seus elementos constitutivos, há, em seu diário fictício, momentos em que ele faz longas digressões, inclusive sobre a sua infância e a sua adolescência, explicitando ao leitor algumas de suas reminiscências mais recônditas, como, por exemplo, o caso amoroso e sexual que teve com Berenice desde sua adolescência até por volta dos dezoito anos.

Ele se refere, também, ao caso que teve aos vinte e três anos com uma professora universitária de teoria literária, Elizabeth Weizmann, de quarenta e cinco anos, com quem se relacionou durante o período em que cursava Letras, além de seu interesse voraz, desde os dez anos de idade, por autores consagrados pelo cânone ocidental, como, por exemplo, o fato de ele ter lido todos os livros de Dostoiévski na Biblioteca Nacional, além da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *D. Quixote de La mancha*, de Miguel de Cervantes.

Entre as suas artimanhas sexuais com Henriette e Lucia, ao mesmo tempo Rufus – que reside em um “edifício de classe média-média de dez andares, com três apartamentos por andar”, tendo como vizinhas duas velhas, “de um lado uma velhinha simpática, do outro uma velha harpia bisbilhoteira” (FONSECA, 2010, p. 21) – procura tempo para se concentrar na escrita de seu romance de formação:

Vou aproveitar as tardes para escrever o meu romance. Normalmente escrevo ouvindo música clássica. Por enquanto o livro está apenas na minha cabeça. [...].

Este meu novo livro não terá, como os outros que escrevi, personagens infelizes enredados nas vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas – os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para apenas colocar na estante – como o José e seus irmãos, do Thomas Mann. O oposto do que estou escrevendo aqui neste diário chinfrim (FONSECA, 2010, p. 43).

Eis que nosso personagem-escriptor expõe ao leitor, novamente, os processos de elaboração e de preparação de seu romance de formação. O romance de Rubem Fonseca é uma narrativa em que há o predomínio de uma *mimesis do processo*, pois o personagem-escriptor, Rufus, se assume como o responsável pela escrita de um possível romance de formação que se contrapõe à escrita de um “diário chinfrim”, sem valor algum para ele.

No entanto, é esse diário chinfrim, ficcional, que nós, leitores, estamos lendo. Portanto, à medida que Rufus vai tecendo suas considerações acerca da elaboração de seu romance, mescladas à escrita de seu diário, ele termina, ao final de seu expediente, escrevendo um romance que é, de certa forma, uma narrativa de formação, pois o diário ficcional nos revela o percurso de formação de um escritor desde a tenra idade – a voracidade pela leitura de clássicos da literatura ocidental e os seus dilemas durante o processo de escrita de seus romances –, além do amadurecimento dele enquanto homem, leitor e escritor.

Além disso, Rufus é extremamente irônico ao se referir aos leitores de romances que têm um gosto peculiar por livros muito volumosos, como, por exemplo, o romance de formação de Thomas Mann, ao qual ele faz referência. Observamos, nessa passagem, certa crítica do personagem-escritor em relação à classificação dos gêneros literários a moldes preestabelecidos, como se fosse possível medir a qualidade estética e literária de um romance – de formação ou não – somente pela quantidade de suas páginas.

Justamente por isso, Rufus decide levar adiante o seu objetivo: escrever um romance de formação:

Estou começando a escrever o novo livro, por isso tenho deixado de lado este diário. Ao escrever um romance o sujeito se envolve de tal maneira que perde a vontade de redigir qualquer outra coisa, até bilhetes eletrônicos. Mas não posso deixar de flunar pelas ruas. Sou um andarilho compulsivo, passo horas caminhando pelos logradouros da cidade. Como João do Rio, a encantadora alma das ruas me fascina, talvez usasse o pseudônimo “qualquer-coisa-do-Rio”, se o outro não tivesse existido antes (FONSECA, 2010, p. 57).

O emprego de “estou começando” indica ao leitor o início de uma ação, um processo contínuo, no caso, a escrita de um romance, de um livro que, para ser

concluído, exigiria de seu autor um afastamento temporário de outras atividades que pudessem impedi-lo de levar adiante a elaboração de sua narrativa.

O ato de escrever é um processo árduo, que exige daquele que escreve muita paciência, labor e dedicação ao seu ofício, pois é necessário que o escritor mantenha uma disciplina rigorosa para que ele seja capaz de alcançar o seu objetivo: extrair da palavra a sua substância vital. Nesse sentido, o personagem-escritor afirma que

[u]ma das vantagens de escrever um diário é que você, ao desenvolvê-lo, não precisa reler o que escreveu antes. O *Bildungsroman* exige que eu, antes de retomar a escrita, releia tudo o que já escrevi. É bem verdade que só escrevi doze páginas. Quando me disponho a retomar o romance, leio as doze páginas e introduzo dezenas de modificações. Não consigo sair das doze páginas (FONSECA, 2010, p. 86).

Há, nessa passagem, dois aspectos que merecem nossa atenção. O primeiro aspecto refere-se ao personagem-escritor que joga com o leitor ao afirmar que há uma suposta espontaneidade na escrita de seu diário ficcional, não havendo, portanto, necessidade de reler e de rever o texto. Essa afirmação do personagem-escritor merece total desconfiança por parte do leitor, pois, como vimos anteriormente, no diário ficcional até mesmo a sinceridade e a espontaneidade anunciadas como recursos que estão na base da escrita do diarista, devem ser consideradas como uma estratégia narrativa e discursiva.

A nosso ver, não é apenas uma questão de espontaneidade. É o caso da própria fragmentação típica do diário – e o fato de nesse gênero não haver necessidade de interligação entre os fatos narrados.

O segundo aspecto diz respeito ao fato de Rufus se referir ao procedimento de releitura e de reescrita constante por parte do escritor, o que nos remete ao processo

de elaboração e de construção da narrativa romanesca que exige do personagem-escritor certa dedicação ao seu ofício, principalmente quando esse romance é um *Bildungsroman*:

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo. Vemos o seu modo de agir para alcançar sucesso nessas duas áreas – o amor e a carreira –, os processos que usa. Assistimos às suas aventuras, paixões, sucessos e fracassos. Vemos o personagem tornar-se um homem de meia-idade, afinal desiludido com o amor, com a sua carreira, com a vida. Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental*. Se eu mudar os nomes, os acontecimentos, o cenário de Paris para o Rio, o século XIX para o XXI, as pessoas vão perceber? Claro que não. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar-me de deletar esse trecho depois) (FONSECA, 2010, p. 87).

Nessa passagem, o personagem-escritor revela os seus planos para a elaboração de seu romance de formação. O que ele nos fornece é, na verdade, um resumo – outro gênero não literário que é absorvido pela composição do romance – de um *Bildungsroman* de Flaubert, a partir do qual ele poderia escrever o seu valendo-se de uma estratégia recorrente nos autores contemporâneos, a reescrita ou a releitura de clássicos da literatura ocidental, que, por vezes, passam despercebidos pelo leitor. Este fato é ironizado por Rufus ao se referir à ignorância ou à desatenção de seu leitor.

Para tanto, esses escritores se valem tanto do recurso da paródia quanto da intertextualidade em seu processo criativo, por isso Rufus afirma que ele simplesmente poderia alterar o cenário, os acontecimentos e os personagens do texto-base que seu *Bildungsroman* estaria pronto e ninguém perceberia.

Inclusive há um lembrete ao final da redação que informa sobre a necessidade de se apagar esse trecho do diário, mas como Rufus considera o seu diário como chinfrim, ele não se dá ao trabalho de reler e de rever o que ele escreve, pois seria uma perda do tempo que poderia dedicar à escrita de seu romance.

Em outro momento do diário, Rufus, durante um encontro com Clorinda, uma das leitoras de seus romances que lhe envia um *e-mail* em uma tentativa de estabelecer algum contato com o escritor que tanto admira, conversa com ela sobre assuntos diversos, entre os quais a “inspiração” que motiva a criação de um novo romance:

“Escrevo para ganhar dinheiro. Agora não ganho, ganhei quando não escrevi para ganhar dinheiro, essa é a ironia. Meu editor vive me perguntando: ‘E o novo livro?’. ‘Está a caminho’, respondo. Neste momento, ele está pensando que estou escrevendo um novo livro que seja igual ao meu primeiro livro. O único que vendeu muito. Mas não estou.”

“Falta de inspiração?”

“Isso não existe para um escritor profissional. Os temas estão por aí, nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. Os leitores estão cada vez mais parecidos com os espectadores cinematográficos. A única literatura digna é aquela que assombra o leitor, essa ninguém compra. Eles gostam de temas manjados.” (FONSECA, 2010, p. 69).

Nessa passagem fica explícito que Rufus é um “escritor profissional” que escreve para ganhar dinheiro. A inspiração do escritor não é levada em consideração pelo editor, mas o gosto do público leitor e a aceitação da obra junto ao mercado editorial, de modo que as reflexões críticas de Rufus são certeiras e irônicas em relação à produção de obras literárias em série e à sua recepção pelo leitor.

Para Rufus, nada há de novo no mercado editorial, apenas a reescrita ou a retomada de velhos temas com as mesmas roupagens, ou seja, a crítica, nesse caso, se refere ao fato de algumas obras literárias não provocarem em seus leitores uma ruptura

com os seus paradigmas, pois “a única literatura digna é aquela que assombra o leitor”, é aquela que o leva a uma reflexão sobre o outro e também sobre si próprio em um determinado contexto social, cultural e histórico.

Mas essa literatura não vende. Apenas aquela que é produzida pensando no público de massa, os chamados *best-sellers*, e ele já foi um *best-seller* no início de sua carreira, com a publicação de um livro que obteve uma excelente recepção junto à crítica e aos leitores, de modo geral. Sucesso que não se repetiu posteriormente.

Esse primeiro livro foi justamente aquele que a professora universitária – Elizabeth – o ajudou a escrever, pois ela lhe dava aulas de composição e de teoria literária, apontando-lhe os equívocos a serem corrigidos e os pontos que precisavam ser mais aprofundados.

Nessa passagem metaficcional, o personagem-escritor ainda expõe novamente os seus dilemas no processo de criação, pois, apesar de haver certa facilidade, como ele mesmo afirma, em relação aos temas e ao gosto do público, somente o tema não é o suficiente, pois são necessários outros elementos para a composição da obra. É justamente por isso que o seu próprio processo de elaboração e de confecção de um novo romance é muito lento e difícil, pois Rufus não consegue encontrar o fio da teia que deve seguir.

Como vimos, Rufus está iniciando outro caso amoroso, dessa vez com Clorinda, uma de suas leitoras. Antes ele já havia terminado com Henriette, que, desejosa de ter apenas um filho dele, aceita que ele tenha outras mulheres, desde que ele lhe dê certa atenção de vez em quando. Na verdade, a intenção de Henriette é engravidar de Rufus e voltar a morar em São Paulo com sua mãe.

Por sua vez, Lucia não aceita ser desprezada e trocada por outra mulher, o que a leva a uma discussão ferrenha com Rufus quando este lhe diz que não sente mais nada por ela e que está interessado por outra mulher:

“Lucia, preciso falar com você. Senta aqui.”

“Fala.”

“Estou gostando de outra mulher. O respeito, o carinho e a admiração que sinto por você me obrigam a lhe dizer a verdade.”

Lucia olhou-me com os lábios comprimidos, surpreendentemente afinados para quem os tinha tão polpudos. Levantou-se, foi até a estante da sala, voltou com um livro na mão.

“Seu filho da puta, está tudo aqui, olha: ‘O respeito, o carinho, a admiração que sinto por você me obrigam a lhe dizer a verdade’. É aquele crápula de *O aprendiz*, que eu sempre soube ser você, acabando com a namorada. Meu Deus, como é que eu fui gostar de um bandido réu confesso desses?”

A síndrome de Zuckerman em toda a sua virulência.

[...]

“Vai seduzir com palavrinhas bonitas a sua mulatinha. Minha vontade é botar fogo nesses livros todos, botar fogo em você, denunciar para a polícia seus crimes e suas canalhices.” (FONSECA, 2010, p. 78)

A passagem é válida por explicitar ao leitor dois elementos que julgamos importantes em relação à recepção de uma obra literária. Primeiro, o fato de que alguns leitores acreditam que há uma relação direta entre o universo ficcional criado pelo escritor e a realidade, ou seja, esses leitores acreditam em uma ilusão de realidade. Segundo, em decorrência dessa ilusão de realidade os leitores fazem conexões, inclusive entre fatos e acontecimentos do universo intradieético da narrativa, com a vida pessoal e afetiva do escritor empírico da obra.

Essa relação estabelecida pelo leitor, como no caso de Lucia, que associa Rufus ao protagonista de um de seus romances, é denominada por ele como “síndrome de Zuckerman” em referência ao personagem Natan Zuckerman do escritor Philip Roth.

Zuckerman também é um personagem-escritor e, ao escrever um livro e publicá-lo, os seus leitores acreditam que o personagem do livro é o seu alter-ego e tudo o que acontece no enredo da narrativa pode ser aplicado a ele e aos seus amigos e parentes. Portanto, os seus leitores estabelecem uma relação direta entre os fatos e os acontecimentos no nível intradieético da narrativa com a vida do autor no universo extradiegético.

Para Rufus,

[t]odo leitor padece desse mal, mesmo aquele que tem como profissão a crítica literária. Alguns escritores fortalecem essa concepção, como Joseph Brodsky ao afirmar que a biografia de um escritor está nos seus livros, ou Herman Hesse em seu delírio onfalópico, ou Goethe com sua tese de que os livros são os fragmentos de uma grande confissão. Se a minha biografia está apenas nos meus livros, considerados, como disse um crítico, um repertório imundo de depravações, perversões, degradações, imoralidades repugnantes, serei muito mal interpretado. A biografia de um escritor pode estar nos livros, mas não conforme a visão simplista dos zuckermanianos. Fernando Pessoa disse: o que eu sou é terem vendido a casa. Isso é parte importante da biografia completa de Pessoa, terem vendido a casa. Ele era poeta, os poetas, esses grandes filósofos, falam verdades. Nós, ficcionistas, falamos verossimilhanças (FONSECA, 2010, p. 154).

Essa passagem trata especificamente da questão da síndrome de Zuckerman, que é criticada pelo personagem-escritor, principalmente as relações simplistas que se costumam estabelecer entre a obra literária e a vida do autor que a escreveu. Por isso, Rufus chama a atenção para o fato de que o escritor se vale da verossimilhança, de uma verdade que é inerente à própria narrativa.

Trata-se de um fingimento estético, pois o escritor cria outro “eu” ou uma multiplicidade de “eus” em seu universo ficcional, embora o personagem-escritor se valha da estratégia recorrente de, por um lado, dar ao seu relato um caráter de

verossimilhança, e, por outro, explicitar a construção dessa narrativa ao leitor, ao problematizar, por meio de várias digressões narrativas, aspectos diversos constitutivos da sua composição, como ocorre com o personagem Rufus, cuja narrativa apresenta várias digressões, justamente para refletir sobre a sua própria escrita, e sobre a composição de seus personagens, como vemos no fragmento abaixo:

O meu colega, sob o efeito maléfico da síndrome de Zuckerman, estava certo de que eu matara a minha namorada. O bestalhão deve acreditar que Dostoiévski assassinou aquelas duas velhas, que Raskólnikov era Fiódor. Voltei para casa preocupado. Alguém pensava que eu era um assassino? Joana, a minha namorada, era uma mulher de cabelos negros e olhos verdes rutilantes, difícil de não referi-los num personagem, mas o único atributo que descrevo dessa pessoa fictícia eram os dedos longos de sua fina mão, e assim mesmo numa metáfora: “mão de pianista”, ela era pianista profissional. Minha namorada também tocava piano, apenas por prazer. Não penso muito no nome dos meus personagens, coloco o primeiro que vem à minha cabeça, quase sempre um nome simples e comum. Jamais darei a um personagem o nome de Clorinda, muito insólito. Joana morreu atropelada por um caminhão (FONSECA, 2010, p. 157-158).

Essa síndrome de Zuckerman decorre, ainda, do estabelecimento de um pacto autobiográfico entre o leitor e a obra, e não de um pacto romanesco, conforme discutimos anteriormente. Portanto, voltamos a chamar a atenção para o fato de que até mesmo a sinceridade e a espontaneidade do personagem-escritor, ao escrever o seu diário ficcional, é passível de questionamento, pois se trata de uma ficção.

Nessa passagem, o personagem-escritor, além de se referir novamente à síndrome de Zuckerman, traz outro aspecto importante referente à sua elaboração e à composição de personagens fictícios. Rufus afirma que o escritor pode até partir de algum aspecto de uma pessoa real, de carne e osso, de seu cotidiano, para criar uma personagem fictícia, criada a partir do verbo, da palavra, lapidada por ele, mas nem sempre isso ocorre.

Ademais, há nessa passagem uma ironia em relação às personagens criadas por ele em seu universo ficcional, ao afirmar que não criaria uma personagem feminina com o nome de Clorinda, estabelecendo, portanto, um jogo com o leitor, pois se este estiver desavisado acaba por estabelecer um pacto autobiográfico, quando o esperado é o romanesco, uma vez que Rufus está escrevendo um diário fictício.

Além dessa síndrome que atormenta a vida de muitos escritores, há outra menos grave: a síndrome de Bulhão Pato, fruto da identificação dos leitores com algum personagem ou com suas ações:

Os leitores gostam de “vestir a carapuça” quando o personagem no qual se espelham é falto de virtudes. Por outro lado, quando o personagem é cheio de qualidades, ficam felizes ao se “descobrirem retratados”. É claro que, em alguns casos, o escritor pode ser chamado aos tribunais, ser processado por calúnia, injúria ou difamação, mas isso é muito raro e os livros já trazem a advertência, inspirada nos filmes: “Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (FONSECA, 2010, p. 158).

O próprio Rufus faz questão de dizer, em vários momentos, que ele está escrevendo um diário, mas um diário que oscila entre a tentativa de descrever e registrar alguns fatos e acontecimentos do dia a dia, alguns deles considerados por ele como extremamente banais, outros simplesmente inventados por ele, e sua imaginação, pois todo processo de escrita implica certa liberdade do escritor ao elaborar a sua trama narrativa.

Aliás, o diário ficcional de Rufus apresenta ao leitor uma escrita do eu, uma escrita de si, que revela, entre outros aspectos, a sua libertinagem e os seus relacionamentos volúveis, pois Rufus mal havia terminado com Lucia e já estava com Clorinda, uma jovem e bela mulher que desconfia que sua verdadeira mãe é sua irmã mais velha, e, além disso, ela também não sabe quem é o seu pai.

Em diálogo com Rufus ela lhe dá detalhes que a levaram a chegar a essas conclusões e Rufus se dispõe a ajudá-la a descobrir a verdade em relação a Virna, sua irmã mais velha, que, para não se expor e evitar se encontrar Clorinda, sua filha, se internou por vontade própria na Casa de Saúde e Repouso Belvedere.

Rufus decide se internar na mesma casa de repouso onde se encontra Virna para investigar se ela é, de fato, a mãe de Clorinda. Para tanto, quando ele se apresenta no Belvedere, dá entrada com o nome de José Zuckerman. Na casa de repouso, em seu apartamento, ele continua suas reflexões sobre os procedimentos de escrita:

Estou escrevendo num caderno pautado. Detesto escrever à mão, sempre escrevi batendo teclados, no início em máquinas de escrever, depois no computador. Escrever à mão me irrita, me sinto burro. Mas tenho que fazer isso, não quero ser notado pelos outros, um sujeito escrevendo num caderno pode muito bem passar por maluco. Depois vou transcrever tudo para o computador (FONSECA, 2010, p. 99).

A *mimesis do processo*, como afirmamos em momentos anteriores, se opõe à *mimesis do produto*. Eis novamente uma reflexão do personagem-escritor acerca dos procedimentos de composição e de elaboração de seu diário ficcional. É um processo contínuo, que exige do escritor certa dedicação.

Nesse caso, Rufus revela o seu processo da escrita ao leitor, que vai desde os rascunhos registrados em folhas avulsas ou em cadernos com pauta, à mão, o que provoca inclusive certo desconforto, pois Rufus está acostumando à máquina de escrever e ao computador.

Há uma referência tanto ao trabalho artesanal e manual do escritor, que lapida a palavra assim como o oleiro extrai do barro o seu artefato, quanto aos suportes

da escrita, como a máquina de escrever e o computador, assim como o papel e a tela em branco.

Nesse sentido, o leitor é levado a estabelecer um pacto romanesco, pois a ficcionalidade da narrativa é explicitada constantemente, por meio das várias reflexões de Rufus, contrariando a velha síndrome de Zuckerman, uma espécie de fantasma que o persegue, pois até mesmo Clorinda faz relações entre ele e seus personagens:

“Não quero me decepcionar.” Tristeza na sua voz.
 “Você disse que me ama.”
 “Amo.”
 “O que é o amor, pra você?”
 “Uma mentira, talvez.”
 “Mentira?”, exclamei, tentando demonstrar o máximo de indignação possível.
 “Você mesmo disse: ‘*O amor ideal é uma mentira dos poetas*’. Está num dos seus livros.”
 [...]
 “É do Daudet”, disse Clorinda.
 “Daudet é um francês do segundo time. Não fui eu quem disse isso. Foi um dos meus personagens.”
 “Acho que você pensa assim.”
 Ah, Zuckerman! (FONSECA, 2010, p. 112)

Durante sua estadia curta no Belvedere, Rufus, de fato, se aproximou de Virna e acabou descobrindo que ela realmente é a mãe biológica de Clorinda, não revelando, no entanto, o nome do pai.

Ambos, ao saírem da casa de repouso, passam a se encontrar, e Rufus, como sempre um libertino, dá início a mais uma de suas peripécias sexuais e afetivas, ao flertar com Virna, mantendo, ao mesmo tempo, uma relação com mãe e filha.

Em um de seus encontros com Clorinda, há uma passagem na qual Rufus faz reflexões tanto sobre a linguagem utilizada por ele na elaboração de seu diário quanto sobre a sua recepção:

“Pode encostar o corpo em mim, como fez naquele dia.”

Encostei meu pau duro nela. Nos livros uso parcimoniosamente esse linguajar soez, mesmo assim sou considerado por muitos um autor obsceno. No fundo sou um moralista. Lembro-me de como fiquei chocado quando, já jovem adulto, descobri que uma mulher com quem mantinha uma relação íntima era casada. Ainda tenho dentro de mim muito dessa inocência. Nos seus diários, editados com o título *Tagebücher*, Schnitzler scandalizou os seus leitores ao registrar as suas dezenas e dezenas de orgasmos com mulheres diferentes. Schitzler, “com sua boca ávida de conquistas sexuais”, no dizer de Peter Gay, “não era típico de sua classe, pois os prazeres burgueses costumavam ser moderados, temperados, permeados de abstenções”. O escritor austríaco viveu muitos anos atrás, hoje ele é lido com bocejos. Então por que em determinados momentos acho que este diário poderá chocar os leitores desta época despudorada? (FONSECA, 2010, p. 125).

A passagem acima é válida, para nosso estudo, à medida que o personagem-escritor reflete sobre as possibilidades estilísticas no processo de criação de uma obra. A linguagem é parte constitutiva da elaboração do romance e Rufus tem consciência de que se vale, em alguns momentos, de uma linguagem soez, de um linguajar que é considerado por parte de sua crítica e de seus leitores como obsceno, ou até mesmo pornográfico.

No entanto, ele afirma que, por se tratar apenas de um diário no qual está registrando alguns fatos e acontecimentos de seu cotidiano, ele opta conscientemente por um estilo de linguagem menos formal, enfim, por uma linguagem que, de fato, faça referência ao desejo e à excitação entre ele e Clorinda.

Para tanto, Rufus retoma em suas reflexões inclusive outros escritores que em suas épocas também chocaram o público leitor tanto em decorrência da linguagem quanto da própria temática. Além disso, o personagem-escritor afirma que o juízo crítico, que é atribuído a uma obra em determinado momento de sua recepção, pode variar de acordo com o tempo, com os valores morais, sociais e culturais, e principalmente do público leitor.

Há, na passagem citada anteriormente, uma reflexão consciente por parte do personagem-escritor acerca da elaboração da linguagem de seu diário ficcional e, sobretudo, sobre a recepção de obras literárias ou não por leitores de diferentes épocas. Inclusive, Rufus chama a atenção do leitor para o fato de que a utilização de uma linguagem soez se dá apenas na elaboração de seus diários e que em seus romances ele a utiliza com muita parcimônia.

A questão é que o diário ficcional é, na verdade, o romance que estamos lendo, por isso a nítida preocupação de Rufus com a recepção de sua obra, mesmo em uma época tão despudorada como a nossa.

Além disso, em outra passagem Rufus volta a refletir sobre os limites entre diário e ficção:

Quanto a mim, se não uso a minha imaginação, como neste instante, e falo apenas da realidade, estou sendo simplesmente o rabiscador de um diário, um registrador cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências, experiências e observações. Não sou um verdadeiro autor, ao escrever este diário. Literatura é imaginação (FONSECA, 2010, p. 163).

Nesse caso, o personagem-escritor se vale de uma reflexão acerca não apenas dos limites que separam o ficcional do não ficcional, mas põe em xeque o que seja, de fato, um “verdadeiro autor” de ficção. Para Rufus, a imaginação é a pedra de toque da ficção, portanto, escrever um diário sobre acontecimentos aparentemente banais não significa que ele seja um escritor. A reflexão de Rufus abrange aspectos referentes à própria composição da narrativa ficcional, tendo como baliza a imaginação, por isso não devemos nos esquecer de que ele está escrevendo um diário ficcional.

Essa ausência de imaginação em seu processo criativo não é de todo válida, a não ser que o leitor considere que se trata de um autêntico diário. Pelo que analisamos até o momento, o diário de Rufus não se basta simplesmente como registro de fatos e acontecimentos banais, pelo contrário, verificamos, no decorrer de suas anotações, muitas reflexões sobre a leitura e o leitor, a composição de personagens, o processo de elaboração e de construção do próprio enredo de uma narrativa, entre outros elementos constitutivos da prosa de ficção.

Creemos que essa ausência de imaginação à qual Rufus se refere esteja relacionada, principalmente, ao fato de que ele não publica um livro que faça tanto sucesso quanto o seu primeiro romance, expondo as mazelas do mercado editorial e do consumo de livros na contemporaneidade.

Talvez por isso mesmo o seu editor, J.S., acredite que o fato de ele ter sido acusado de estupro por Virna possa, de alguma forma, ser favorável à venda de seus livros, embora J.S. acredite que seu nome não é rentável do ponto de vista mercadológico.

O crime do qual Rufus está sendo acusado resulta de uma intriga amorosa entre ele, Virna e Clorinda. Rufus conseguiu levar esse triângulo amoroso até onde pode, alterando dias, horários e encontros cada vez mais perigosos, ao se relacionar com mãe e filha sem que ambas soubessem do relacionamento uma da outra.

O problema é que Virna, uma mulher vivida, e assombrada pelo fantasma de Leandro, o seu ex-namorado com quem se relacionava desde os treze anos, quando ficou grávida de Clorinda, tentou matar Leandro em uma das vezes em que saiu com ele para um motel. Nessas ocasiões, ela usava uma peruca loira e óculos escuros para que não fosse reconhecida.

Segundo Virna, Leandro era usuário de drogas e a chantageava pedindo quantias cada vez maiores para que não contasse a Clorinda que ela era sua mãe e ele seu pai. O problema é que Leandro não morreu, apenas ficou desacordado por algum tempo, mas não voltou para seu apartamento por que estava devendo aos traficantes a grana que iria conseguir chantageando Virna.

Solícito, Rufus se dispõe a investigar o sumiço de Leandro e averiguar o possível assassinato ocorrido nos últimos dias em algum motel da cidade. Em meio às suas investigações, a sua relação amorosa e sexual com Virna se torna cada vez mais forte e ela, por sua vez, mostra-se uma verdadeira sadomasoquista, implorando a Rufus, durante as suas relações sexuais, que ele lhe mordesse com muita força todo o corpo, a ponto de ela ficar toda roxa e vermelha em decorrência das fortes mordidas e dos vários tapas que ela pedia para Rufus lhe dar. Se a situação era considerada por Virna como um fetiche que lhe dava prazer, Rufus agia mecanicamente, pois não se sentia bem com a situação em tela.

Assim, em meio às investigações sobre a possível morte de Leandro, em um de seus encontros com Clorinda, ele lhe diz que ela é realmente a filha de Virna, mas ainda não sabe quem é o pai, pois quer poupá-la de saber que o pai é um viciado.

Tanto Virna quanto Clorinda se apaixonam perdidamente por Rufus e ambas querem ter com ele um relacionamento estável. É justamente aí que reside o perigo, pois Rufus não quer se prender a nenhuma delas, embora se sinta atraído sexual e afetivamente por ambas.

Durante um jantar preparado por Virna em sua casa, ela convida Rufus e diz a Clorinda que eles vão se casar, o que deixa a filha de Virna completamente desnorteada, pois não acredita no que está ouvindo e vendo, sentimento que a leva a gritar que ela não pode fazer isso, porque ela também quer se casar com ele.

Nesse exato momento, em meio a essa turbulência de sentimentos, Leandro aparece na casa de Virna para ameaçá-la e acaba sendo expulso da casa por Rufus, que também é colocado para fora aos gritos pelas duas mulheres com as quais mantivera relacionamento.

Após esse episódio, Virna vai à delegacia e registra queixa contra Rufus por estupro, o que é facilmente comprovado pelo exame de corpo de delito e também pela perícia, ao constatar compatibilidade da arcada dentária de Rufus com as marcas no corpo de Virna.

Acusado, sem ter como se defender, pois não há nenhuma testemunha a seu favor, a não ser as suas duas vizinhas velhas, uma delas surda, Rufus é advertido por seu editor J.S. de que é bom ele se preparar, pois o juiz responsável pelo caso está lendo um de seus romances:

“Deu no jornal?”

J.S. titubeou. Ele estava inventando aquela história.

“Talvez seja aquele que começa com a frase: ‘Tenho vontade de beijar, de lambar, de morder o seio dela, arrancar um pedaço, mastigar, sentir o gosto, engolir. E mordo, até sair sangue’”.

Puta merda, a síndrome de Zuckerman atacava novamente.

“J.S., isso é literatura, é ficção.”

“É melhor ir separando os livros que vai ler quando entrar em cana. Você já foi acusado de pornográfico, de fazer apologia do crime, de inimigo da moral e dos bons costumes, de blasfemo, até de anticristo. Mais um rótulo. Agora, falando sério: isso não vai dar em nada.” (FONSECA, 2010, p. 179-180).

Novamente a síndrome de Zuckerman, que pode fazer com que o julgamento de Rufus se torne ainda mais crítico, se o juiz resolver fazer uma associação entre os personagens, os fatos e os acontecimentos de suas narrativas como sendo constitutivos não somente do nível intradieético da narrativa, mas, principalmente, parte daquilo que é vivenciado por Rufus em seu cotidiano, sendo apenas transposto

para o texto ficcional como uma forma de mascarar a realidade vivida por ele. O embate novamente recai sobre a oposição literatura *versus* realidade.

Aliás, a referência ao estupro e ao escritor como criminoso é estampada em vários editoriais de jornais e revistas, que são, inclusive, assimilados à composição de seu diário ficcional:

Saí para andar e ao passar em frente a uma banca notei que duas revistas ordinárias especializadas em escândalos haviam publicado a minha foto na capa. “*Rufus, o famoso escritor processado por estupro*”, dizia uma delas. A outra: “*A verdade sobre o caso Rufus. O literato estuprador já esteve internado num hospício*” (FONSECA, 2010, p. 195).

Há, pois, um interesse particular por parte da sociedade pela vida íntima do escritor, principalmente quando ela se refere a um escândalo pessoal, como é o caso de Rufus.

Aliás, novamente observamos que há o predomínio da síndrome de Zuckerman, da qual Rufus tenta se livrar a todo instante. Inclusive o fato de ele ter passado uma temporada no Belvedere também depõe contra ele, pois a casa de repouso se torna, na notícia midiática, um hospício.

Além disso, uma de suas vizinhas, Marta Ribeiro, que ouvia tudo o que se passava no apartamento de Rufus, foi convocada para depor a favor da acusação, o que complica ainda mais a situação de Rufus.

O que ele não esperava era poder contar com a ajuda de Leandro, que o procura propondo a ele lhe dar informações acerca de Virna que poderiam ajudá-lo em sua defesa durante o processo, em troca, ele queria algum dinheiro para pagar suas contas com o traficante.

Assustado, Rufus finge estar com uma arma por dentro do blusão que estava usando no momento e diz para ele ir embora. Mais tarde o porteiro irá confirmar que Leandro desceu do prédio dizendo que Rufus o havia ameaçado de morte, fator que vai complicar ainda mais a vida de Rufus, pois Leandro será assassinado e a acusação recairá sobre Rufus.

Ao consultar seu advogado Gouveia e Soares sobre sua situação e o andamento do processo, Rufus fica extremamente decepcionado com as novas notícias, pois sua situação está a cada dia pior. Nessa parte da narrativa, há o aproveitamento de um trecho da petição do processo policial na composição do diário ficcional, o que demonstra, novamente, a assimilação de outros gêneros não literários pelo escritor em seu processo de criação:

“Pela lei brasileira nenhuma mulher pode ser constrangida a fazer sexo, nem uma prostituta, nem mesmo a mulher do acusado. A conjunção sexual violenta sempre, quer dizer, desde que o direito passou a controlar a barbárie criando uma consciência no homem, e em quase toda parte do mundo, foi considerada um crime – *Notzucht*, *viol*, *violación*, *rape*, *violenza carnale* ou *stupro* – cujo castigo variava de multa a pena de morte. Esse constrangimento a que se refere o artigo 213 do nosso Código Penal pode ser a *vis corporalis* ou a *vis compulsiva*, ou seja, violência física ou ameaça grave” (FONSECA, 2010, p. 217).

No entanto, antes de Leandro ser assassinado, Rufus consegue se encontrar com ele de novo, e, em troca de dinheiro, ele confessa ao personagem-escritor que desde que tinha dezoito anos e Virna treze, eles são amantes. Mesmo naquela época em que eram jovens, quando Virna ficou grávida de Clorinda, ela pedia a ele para “bater nela, cuspir nela, esporrar na sua cara e até mesmo coisas piores” (FONSECA, 2010, p. 236), revelando a Rufus que Virna sempre teve um lado sadomasoquista.

Além disso, ela odiava os seus pais, principalmente por terem escondido a sua gravidez e terem registrado Clorinda em seu nome, alijando dela a sua maternidade. Por isso ela usou Leandro por muitos anos para chantagear os pais dela, para que Virna, de alguma forma, se vingasse deles: assim ela continuava com Leandro e, ao mesmo tempo, satisfazia suas fantasias eróticas, mas ele tinha algumas gravações e fotos escondidas que poderiam ser usadas na defesa de Rufus.

O problema é que Leandro, ávido por vender as informações que tinha àquele que pagasse mais, entrou em contato com Virna e marcou um encontro com ela em seu apartamento, justamente com o intuito de chantageá-la.

Virna foi ao seu encontro, como sempre, com uma peruca loira e óculos escuros, para que não fosse reconhecida por ninguém, e levou consigo o Colt 38 de Rufus, que ela havia roubado dele em uma de suas visitas íntimas ao seu apartamento.

Até as investigações policiais descobrirem realmente o autor do crime, Rufus é julgado e preso, tanto por estupro quanto pelo assassinato de Leandro Gonzaga, pois as digitais de Virna não estavam em sua arma, apenas as dele. Além disso, o depoimento de sua vizinha Marta Sobreiro, juntamente com os laudos periciais, foi suficiente para incriminar Rufus da acusação de estupro.

A seu favor, Rufus tem apenas o depoimento de duas vizinhas. Em um primeiro momento, dona Almerinda, surda, mente para ele que ela sabe da verdade, pois ela ouvia Virna suplicar pela surra durante o ato sexual com ele. Depois ela volta atrás e afirma que, na verdade, quem ouvia tudo era sua irmã, Alice, moradora do quinto andar, que via a mulher entrando no prédio e descia correndo para ouvir o que se passava do outro lado da parede. No entanto, mesmo com as súplicas de Rufus e de seu advogado, Alice não testemunha a seu favor, pois, segundo ela, o seu falecido marido, com quem ela diz conversar, não permitiu que ela se envolvesse nessa questão.

Desse modo, Rufus é julgado e condenado, permanecendo na cadeia exatamente setenta e um dias, até que recebe a informação de que as investigações levaram à descoberta de que quem matou Leandro foi uma mulher, uma desconhecida, pois até aquele momento a polícia não havia conseguido reunir mais provas que indicassem a autoria do crime. Portanto, Rufus estava inocentado desse crime.

As pistas indicam que Virna é a responsável pela morte de Leandro. Conforme os laudos periciais comprovam, havia indícios de que Leandro se encontrou com uma mulher loira momentos antes de sua morte, fato que é comprovado com o depoimento do entregador do restaurante, que levou o almoço para Leandro e foi recepcionado por uma mulher loira, usando óculos escuros.

Quanto à acusação de estupro, o advogado de Rufus conversou pessoalmente com dona Alice e também com seu falecido esposo, que a convenceu a dar o seu depoimento favorável a Rufus. Diante dessas novas informações, nosso personagem-escritor é libertado e se vê novamente livre e, ao término de seu diário, faz a seguinte reflexão:

Aprendi alguma coisa com a perda da liberdade? Aprendi alguma coisa com as agruras, as humilhações, as ofensas que sofri? Certamente. Creio que aprendi ainda mais escrevendo este diário. O telefonema que recebi foi de Clorinda. Combinamos passar o réveillon juntos.
Bildungsroman: que coisa mais boba (FONSECA, 2010, p. 264).

Como vemos ao final do diário ficcional de Rufus, o personagem-escritor passa por um processo de amadurecimento, próprio do romance de formação. Portanto, como vimos demonstrando no decorrer de nossas reflexões, o diário que é escrito por Rufus como uma forma de exercitar a escrita antes de ele iniciar o seu *Bildungsroman* é,

na verdade, o seu próprio romance de formação, cuja estrutura e perspectiva abordam temas e conflitos diversos que se constituem como matéria de sua literatura.

Nesse sentido, o leitor deve estabelecer um pacto romanesco ao se deparar com o diário ficcional de Rufus, justamente em decorrência de o personagem-escritor explicitar, de forma recorrente, alguns dos elementos constitutivos da sua narrativa, como, por exemplo, a elaboração do enredo, a composição de personagens, e os aspectos referentes à leitura e ao leitor, rompendo com aquela ilusão de realidade, ao expor ao seu leitor o caráter ficcional de seu diário, que está em processo de construção e de elaboração por Rufus.

Diário de um fescenino é um texto que mistura romance e diário, ou um romance em forma de diário no qual o personagem-narrador sente-se totalmente à vontade para se mostrar ao leitor. Esse romance,

antes de ser algo semelhante às confissões de um sedutor ou às memórias de um obsceno, é uma ardilosa reflexão sobre o autor e seus duplos; sobre os limites da ficção e a intromissão da arte literária na vida de quem a cria, da própria ficção como rede, em que personagens e criadores parecem atados num mesmo nó (NINA, 2003, p. 1).

O romance de Rubem Fonseca se inscreve, pois, na tradição do romance metafictional, do livro dentro do livro, em que há uma reflexão sobre a própria escrita por um personagem-escritor, que, além de se expor, também expõe ao leitor os elementos de sempre tão caros à narrativa de Fonseca: o grotesco, muito sexo, crimes e suspense, que se mesclam às reflexões sobre os procedimentos de construção e de elaboração da narrativa e exigem do leitor a sua cooperação ativa em seu percurso de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossa pesquisa, procuramos demonstrar a tese de que uma das linhas de força da narrativa brasileira contemporânea é a dicção ensaístico-ficcional, ou seja, uma narrativa que se dobra sobre si mesma, explicitando ao leitor o seu processo de construção. Trata-se, pois, de uma *mimesis do processo*, isto é, de uma narrativa na qual o leitor se depara com um sujeito na escritura, que faz comentários críticos sobre a própria obra que está em processo de construção, evidenciando o seu *status* ficcional, estabelecendo, assim, uma ruptura com a ilusão de realidade inerente à *mimesis do produto*, característica das narrativas realistas.

Como vimos, essa estratégia narrativa e discursiva exige do leitor estético um grau maior de participação em seu percurso de leitura, pois, por um lado, ele é levado a reconhecer a ficcionalidade da narrativa e a ter consciência dela, e, por outro, ele participa ativamente como coautor no processo de construção dos sentidos da obra, ao unir os fragmentos, e ao preencher os seus espaços em branco. Enfim, esse leitor participa de modo ativo do processo de elaboração e de construção dos sentidos da narrativa metaficcional.

Trata-se, pois, de uma narrativa na qual há um narrador que pode exercer, simultaneamente, a função de personagem-escritor no universo intradieético da narrativa metaficcional, conduzindo o leitor pelos percursos a serem trilhados, seduzindo-o e, sobretudo, evidenciando a ele as engrenagens da narrativa. Ao expor ao leitor os procedimentos de construção da narrativa, o personagem-escritor também explicita os seus questionamentos, as suas dúvidas em relação ao processo de composição de personagens, do espaço, do tempo, do próprio enredo e das ações da narrativa. Enfim, trata-se de uma narrativa em processo de construção, que é revelada ao

leitor durante o seu percurso de leitura, de modo explícito e consciente por um personagem-escriptor.

Na narrativa metaficcional, conforme procuramos evidenciar ao longo de nossa pesquisa, há um esgarçamento das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários, precisamente em função da maleabilidade do gênero romance, considerado por Bakhtin (2003) um gênero complexo, portanto, capaz de absorver e de reelaborar em sua estrutura composicional outros gêneros – literários ou não –, principalmente os gêneros primários.

Esse esgarçamento nos remete à presença da teoria e da crítica literária presentes na composição de narrativas metafictionais, pois nestas o leitor observa que há uma interpenetração entre teoria e ficção, além da absorção de outros gêneros primários, como a carta, o bilhete, as manchetes de jornais, e o diário na composição do romance.

Essa experimentação estética, conforme procuramos evidenciar, por meio de nossas análises literárias, está na base do autoquestionamento das estruturas tradicionais da narrativa realista. Para tanto, os escritores contemporâneos se valem, com certa frequência, da paródia como uma das principais estratégias de releitura ou de reescritura de textos de autores já consagrados pela academia e pela crítica literária.

A paródia, como vimos, é um dos modos de autorreflexividade e, no romance contemporâneo, ela é empregada constantemente, em um grau maior de complexidade, sobretudo o que se refere ao seu emprego em narrativas metafictionais, ao expor o convencionalismo da arte, de um modo geral, estabelecendo uma ruptura com as formas consideradas tradicionais do realismo.

Além disso, o recurso da paródia possibilita aos escritores contemporâneos uma releitura, embora com distanciamento crítico, de alguns dos escritores que fazem parte de nosso patrimônio literário e cultural. Trata-se, pois, de uma retomada de técnicas, de estilos, ou até mesmo de certos temas.

Como afirmamos em momentos anteriores, toda ruptura implica continuidade e renovação. Neste caso, a narrativa metaficcional estabelece uma ruptura com as técnicas consideradas tradicionais do romance realista, ao expor o processo de construção da narrativa ao leitor e ao romper com a ilusão de realidade. Ao fazer isso, o escritor dá continuidade à tradição literária da narrativa metaficcional, ao retomar e levar adiante certas estratégias e técnicas narrativas e discursivas que são potencializadas em um grau maior de complexidade na contemporaneidade.

Como procuramos demonstrar no decorrer de nossa pesquisa, o cenário da literatura brasileira contemporânea é um campo muito fértil, o que pode permitir a outros pesquisadores, que se interessem pelo tema da metaficcionalidade, o desenvolvimento de pesquisas posteriores acerca de diferentes autores e de obras metaficcionais, procurando evidenciar as distintas manifestações ou recorrências desse fenômeno na contemporaneidade.

Ao final de nossa pesquisa, esperamos ter contribuído tanto para a ampliação da fortuna crítica das obras selecionadas como *corpus* literário, quanto para os estudos sobre a narrativa metaficcional, sobretudo aquela produzida em fins do século XX e início do século XXI.

REFERÊNCIAS

Corpus literário

BORGES, Antonio Fernando. **Braz, Quincas & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FONSECA, Rubem. **Diário de um fescenino** (2003). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Outras obras literárias

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Apresentação e notas de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Quincas Borba**. Fixação de texto e notas de Eugênio Vinci de Moraes; prefácio de Willi Bolle. São Paulo: Globo, 2008.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FONSECA, Rubem. **O caso morel** (1973). Rio de Janeiro: Agir, 2010.

_____. **Bufo & Spallanzani** (1985). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAINARDI, Diogo. **Polígono das secas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária (1975). Ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade** (1981). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Obras de apoio teórico-crítico

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ____.

Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2010.

AMIGO PINO, Claudia. Literatura e crítica da criação. In: _____. **A ficção da escrita.**

São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 31-70.

ANDRADE, Mario de. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra Imatura.** São Paulo:

Martins; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980. p. 201-300.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** A teoria do romance. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

_____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: _____. **A leitura do intervalo.** São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-131.

BARTH, John. The literature of exhaustion. In: **The Atlantic**, vol. 220, n. 2, p. 29-34, 1967.

_____. The literature of replenishment. Postmodernist fiction. In: **The Atlantic**, vol. 245, n. 1, p. 65-71, 1980.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: ____ *et al.* **Análise estrutural da narrativa.** Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p. 19-60.

_____. **O rumor da língua.** Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Mágia e técnica: arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 165-196. (Obras escolhidas, vol. I)

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Mágia e técnica: arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 197-221. (Obras escolhidas, vol. I)

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

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Flávio Pereira. **Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade**. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea: coletânea de ensaios**. João Pessoa: Ed. da UFPB; Realize Editora, 2009, v. I.

CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea: coletânea de ensaios**. Goiânia: Ed. da PUC/GO, 2011, v. II.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p. 97-138.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: _____. **Válise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 61-83.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação do discurso e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de literatura contemporânea**. nº 20. Brasília: Julho/ Agosto de 2002. p 33-77.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea: a personagem do romance**. nº 26. Brasília: Julho/ Dezembro de 2005a. p. 13-71.

_____. O intelectual diante do espelho. In: _____. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Editora da UnB/FINATEC, 2005b. p. 33-62.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

_____. Intertexto e autotexto. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Orgs.). **Alguma prosa: ensaios sobre literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: Press Universitaire de France, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003a. p. 9-21.

_____. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003b. p.199-218.

_____. O leitor-modelo. In: _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. /s. l.: Guimarães Editores, [19-].

FARIA, Zênia de. Nas fronteiras da ficção: a metaficção em André Gide. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Coord.). **Divergências e convergências em literatura comparada**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004. p. 69-84.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAUT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FLETCHER, J.; BRADBURY, M. O romance de introversão. In: BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Orgs.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 322-339.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p. 255-274.

_____. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

HAMBURGER, Käte. As formas especiais. In: _____. **A lógica criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 211-244.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: Hollanda, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London/New York: Methuen, 1984.

_____. **Uma teoria da paródia**. São Paulo: Edições 70, 1989.

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

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 05-49.

JÍTRIK, Noé. Destruição e formas nas narrações. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: _____. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007a. p. 51-67.

_____. Estruturas metaficcionais em literaturas eslavas: por uma arqueologia da metaficção. In: _____. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p. 69-89.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs. In: ____ (Org.). **Métatextualité et métafiction**: théorie et anylises. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 25-38.

LIMA, Rogério. **O dado e o óbvio**: o sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: Ed. da UnB; Universa, 1998.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o pós-moderno**: reescritas, re-visões, adaptações. Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos; Braga: Barbosa & Xavier, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp, 2009. p. 25-41.

MORAES, Elaine Cristina Ribeiro. **O conceito de sujeito autoral em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca**. 118f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2006.

NINA, Claudia Mendes. A escrita reinventada. In: **Continente Multicultural**, Rio de Janeiro, p. 19-23, 01 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/materias/mat11.html>>. Acesso em 30/04/12.

_____. Rubem Fonseca e seu duplo. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1 - 1, 05 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/resenhas/res14.html>>. Acesso em 30/04/12.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: _____. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997. p. 125-182.

OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea Saad (Orgs.). **La littérature brésilienne contemporaine**: de 1970 à nos jours. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2007.

OMMUNDSEN, Wenche. **Metafiction?** Reflexivity in contemporary texts. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

PELLEGRINI, Tânia. **Aspectos da ficção brasileira contemporânea**: a imagem e a letra. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. A intertextualidade crítica. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 209-230.

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. In: **1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada**. v. IV, 1981, p. 115-122. Disponível em:

<<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12691639813480495098213/018429.pdf?incr=1>>. Acesso em 30/04/12.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor. In: _____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

RAOUL, Valérie. **Le journal fictif dans le roman français**. Paris: Press Universitaires de France, 1999.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. La métafiction posmoderne. LEPALUDIER, Laurent (Org.). **Métatextualité et métafiction**: théorie et anylises. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 69-78.

ROBERT, Marthe. Por que o romance? In: _____. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-31.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e renovação. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a. p. 28-43.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b. p. 44-60.

SCHØLLAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. **Papeis colados**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003. p. 257-271.

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2ª Ed. revista. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

_____. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: **Literatura e sociedade**, n. 8. São Paulo: USP/FFCLCH, 2005. p. 60-81.

STAM, Robert. Homo ludens: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme. In: _____. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-81.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

VERRIER, Jean. Le récit réfléchi. In: **Littérature**, n. 5, février, 1972. p. 58-68.

VIEIRA, Nelson H.. Metafiction and the question of authority in the postmodern novel from Brazil. In: **Hispania**, vol. 74, n. 3, Special Issue Devoted to Luso-Brazilian Language, Literature, and Culture (Sep., 1991). p. 584-593.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

ZOLA, Émile. **Do romance**. São Paulo: Ed. Imaginário; Ed. da USP, 1995.