

PATRICIA BERNARDO DE ALMEIDA

**A ESCRITA EM CENA: AS ESTRATÉGIAS
METAFICCIONAIS EM *LIVRO*, DE JOSÉ LUÍS
PEIXOTO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2015

PATRICIA BERNARDO DE ALMEIDA

**A ESCRITA EM CENA: AS ESTRATÉGIAS
METAFICCIONAIS EM *LIVRO*, DE JOSÉ LUÍS
PEIXOTO**

Monografia de conclusão do Curso de
Especialização em Literatura da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob
a orientação da Prof.^a Dr.^a Diana Navas.

SÃO PAULO

2015

AGRADECIMENTOS

Início esses agradecimentos àquela que, de maneira silenciosa, me incentiva a cada dia a realizar os meus sonhos e me guia no caminho do bem. Obrigada, mãe.

Ao meu irmão, Alexandre, por ser meu orgulho e pela oportunidade de tê-lo visto crescer. Obrigada por dividir comigo o amor aos livros!

Ao João, por estar ao meu lado, abrandar os meus dias e ser quem é.

À minha orientadora, Profa. Diana Navas, por todo auxílio e produção acerca de um tema tão encantador, que é a metaficção.

À PUC, por me despertar de uma maneira apaixonante para a literatura; por cada professor que de maneira singular me ensinou teorias outrora vistas sem fervor. Gostaria de destacar, além de minha própria orientadora e suas incríveis aulas de Literatura Portuguesa, os professores Carlos Eduardo Siqueira, Cristina Torres e Sandro Maio.

A Deus, que com sua mão tem me guiado de maneira especial nesses últimos anos.

A todos aqueles cujas marcas sempre estarão em mim: Lispector, Ramos, Rowling, Pessoa, García Márquez, Austen, Meireles, Machado, e tantos outros eternizados em suas páginas.

“[...] a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela.”
(Clarice Lispector)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar como o romance *Livro*, de José Luís Peixoto, revela-se um texto metaficcional, portanto autorreflexivo e narcisista, por meio de um intenso trabalho *com* e *na* linguagem. Para a realização de tal intento, propõe-se a investigar as estratégias metafissionais nele presentes, bem como evidenciar o diálogo estabelecido entre o uso de tais estratégias e o contexto histórico-social em que se insere a obra. Organizado em três capítulos, o presente estudo apresenta, inicialmente, uma breve exposição acerca da produção de Peixoto, abordando suas obras, referências e destacando sua importância no contexto da Literatura Portuguesa Contemporânea. A seguir, demonstra-se como o romance constitui-se em uma metaficção, apresentando-se as estratégias metafissionais nele presentes: a recorrência à intertextualidade, os comentários acerca do fazer literário, bem como a (con)fluência entre o discurso ficcional e crítico que se entrecem no romance. Finalmente, evidencia-se o diálogo da produção ficcional de José Luís Peixoto com o atual contexto literário português, marcado pela denúncia da impotência da palavra, mas, ao mesmo tempo, pela necessidade de seu irremediável emprego. Para a realização do estudo, recorreremos, essencialmente, ao conceito de metaficção, desenvolvido por autores como Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo, autores que, mais do que evidenciar uma definição do termo, apontam para a relação entre essa ficção que desnuda a si própria e o contexto da contemporaneidade. Considerando-se o fato de que o trabalho com a linguagem é tema central do romance e, ao mesmo tempo, princípio básico de sua construção, o presente trabalho visa, assim, a destacar os aspectos temáticos e estruturais de *Livro*, e a apontar para o retrato do homem e do mundo contemporâneo, repleto de simulacros e da existência da impotência da palavra.

Palavras-chaves: Romance português contemporâneo – José Luís Peixoto – metaficção

ABSTRACT

This study aims to determine how the novel *Livro*, written by José Luís Peixoto, proves to be a metafictional text, therefore a self-reflexive and narcissist one, through the intensive work *with* and *in* language. To carry out this intention, it is proposed to investigate the metafictional strategies present in the book, as well to emphasize the dialogue established between the use of these strategies and the socio-historical context in which appears the novel. Organized in three chapters, this study initially presents a brief statement about Peixoto's production, addressing his works, references and highlighting its importance in the context of Contemporary Portuguese Literature. After that, the study shows how the novel constitutes itself as a metafiction, pointing the metafictional strategies present in it: the recurrence to intertextuality, the comments about the literary work as well as the (con)fluency between the fictional discourse and critical that are interwoven in the novel. Ultimately, it emphasizes the dialogue of fictional production of José Luís Peixoto with the current portuguese literary context, marked by the complaint about the impotence of the word, but, at the same time, the need for their irremediable use. For the study, it was used essentially the concept of metafiction developed by authors such as Linda Hutcheon, Patricia Waugh and Gustavo Bernardo, authors which, more than clarifying a definition of the term, point to the relation between this fiction that bare itself and the contemporary context. Considering the fact that working with the language is the central theme of the novel and, at the same time, the basic principle of its construction, the present study therefore aims to highlight the thematic and structural aspects of *Livro* and point the portrait of the man and the contemporary world, full of simulations and the existence of the impotence of the word.

Key-words: Contemporary Portuguese Romance – José Luís Peixoto – metafiction

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – José Luís Peixoto: Uma Apresentação do Projeto Literário	10
Capítulo II – Metaficção: Uma Análise do Fenômeno	24
Capítulo III – <i>Livro</i>: Uma Análise das Estratégias Metaficcionais	40
3.1 Aspectos temáticos	40
3.2 Aspectos estruturais	45
3.3 Simulacros e metaficcionalidade: subversão de conceitos	59
Considerações finais	64
Bibliografia	67

INTRODUÇÃO

Observa-se, na primeira década do século XXI, “uma verdadeira época de ouro” (REAL, 2010, p. 17) do romance português. Vemos que desde o fim das gerações Orfeu e Presença, que foram presenteadas com o brilhantismo poético de Fernando Pessoa, e o início do neorrealismo, no pós-guerra, a literatura portuguesa vive um período de intensa produção de qualidade notável. Destacamos Valter Hugo Mãe, Mário de Carvalho, José Saramago, Gonçalo M. Tavares, Inês Pedrosa, António Lobo Antunes, José Luís Peixoto, dentre outros muitos premiados autores desta nova geração.

Apesar de tais escritores serem falantes da mesma língua e viverem a mesma história, eles revelam escrituras diferentes entre si, já que ela é reflexo do modo, individual, de viver a história e praticar a sua língua.

Embora não exista nenhuma escola ou movimento a que esses escritores estejam vinculados, é possível observar algumas características comuns nesses escritores, que são denominados pós-modernos ou autores contemporâneos.

Embora o termo “Pós-Modernismo” seja controverso e apresente diversas discussões sobre ele, utilizá-lo-emos baseados em um conceito estabelecido por Linda Hutcheon – cuja produção acerca da metaficção nos norteará neste trabalho: “o advento da condição pós-moderna tem se caracterizado, antes de mais nada, pela autoconsciência e pela reflexão metadiscursiva” (HUTCHEON, 1991, p. 107). Assim, o romance pós-moderno revela de maneira consciente seu caráter metaficcional, ou seja, expõe e analisa seu próprio processo de criação e construção. Além, após a Revolução dos Cravos, em 1974, os escritores portugueses assumiram uma postura mais crítica diante da realidade do país e do universo ficcional.

Em meio a este grupo de escritores, que têm ganhado a atenção da crítica e do público, destaca-se José Luís Peixoto. Trata-se de um dos grandes nomes em ascensão, autor de diversos livros premiados, cuja produção literária permeia os universos da ficção, da poesia, da dramaturgia e da literatura de viagens. Contudo, sua produção romancista tem lhe rendido maior destaque e lhe conferiu alguns dos prêmios mais importantes de sua carreira. Em nosso primeiro capítulo

deste trabalho, apresentaremos de maneira mais detalhada as suas produções, influências literárias, origem e prêmios já recebidos.

Assumindo como corpus o romance *Livro*, este estudo objetiva demonstrar como o texto de José Luís Peixoto, por meio de um intenso e brilhante trabalho *com* e *na* linguagem, revela-se um texto metaficcional, portanto autorreflexivo e narcisista.

Apesar de a obra de Peixoto se mostrar como uma das mais brilhantes de seu tempo, ela ainda é pouco estudada e conhecida no Brasil; este fato, inicialmente, por si só justificou a realização da pesquisa aqui proposta. Contudo, além de pouco estudada, a obra de Peixoto chama a atenção por se tratar da escrita de um homem de nosso tempo, com todas as angústias e contratempos do homem moderno. Como escrever quando a palavra já não é suficiente? Assim, este estudo pretende demonstrar que o autor realiza uma denúncia a esta impotência da palavra, chamando a atenção para a própria criação.

Neste presente trabalho, nossas análises serão feitas acerca de um dos últimos romances publicados, *Livro*, destacando a sua importância na Literatura Portuguesa Contemporânea. Como já dissemos, no primeiro capítulo, intitulado *José Luís Peixoto: uma apresentação do projeto literário*, faremos um panorama acerca do autor, abordando suas obras, referências e escola literárias, além de seus prêmios e algumas críticas sobre a sua produção.

No segundo capítulo, intitulado *Metaficção: uma análise do fenômeno*, observaremos o que é a metaficção e como os seus aspectos são determinantes no atual panorama literário português.

Será no terceiro capítulo que mostraremos e explicaremos como as características sobre a metaficção apresentadas no segundo capítulo apresentam-se no romance *Livro*, de Peixoto, destacando os aspectos temáticos e estruturais da obra. Encerraremos a discussão com uma exposição acerca dos simulacros, da metaficcionalidade e da impotência da palavra.

Destacamos que as bases teóricas que fundamentarão este trabalho serão os textos de Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo sobre metaficção, além do estudo de Álvaro Cardoso Gomes sobre o Romance Português Contemporâneo. Outras obras serão utilizadas e apresentadas a fim de garantirem o respaldo necessário para amparar nosso estudo.

CAPÍTULO I

JOSÉ LUÍS PEIXOTO: UMA APRESENTAÇÃO DO PROJETO LITERÁRIO

*Foi então que aprendi a correr contra as palavras dentro de mim,
da mesma maneira que aprendi a correr contra o vento.*

José Luís Peixoto

O presente estudo tem como objetivo analisar a questão da contemporaneidade e da metaficção na obra *Livro*, de José Luís Peixoto. Publicada em Portugal no ano de 2010, teve seus direitos comprados pela editora brasileira Companhia das Letras, sendo lançada no Brasil no mesmo ano da edição portuguesa.

Antes, contudo, de nos atentarmos à análise e apresentação de nossas considerações, é válido que apresentemos ao leitor o escritor e algumas de suas demais obras.

José Luís Peixoto nasceu em Galveias, na região de Alentejo, Portugal, em 1974. Licenciado em Línguas e Literatura Modernas pela Universidade Nova de Lisboa, já atuou como professor, mas, atualmente, dedica-se profissionalmente à escrita.

Ainda muito jovem, recebeu o Prêmio Jovens Criadores em três anos: 1997, 1998 e 2000. Para muitos artistas em início de carreira, o programa Jovens Criadores atua como uma espécie de “rampa de lançamento”. E foi isso o que aconteceu com José Luís Peixoto.

Sua primeira obra, *Morreste-me*, foi publicada em 2000. Contudo, seria a sua segunda obra que o faria ser aclamado pelo público e pela crítica. *Nenhum olhar*, também publicado em 2000, foi agraciado com o Prêmio Literário José Saramago em 2001. Este prêmio destaca uma obra de ficção, em língua portuguesa, escrita por um autor de menos de 35 anos. Com a premiação, José Luís Peixoto veio a ser consagrado como um dos maiores autores portugueses da nova geração e teve a possibilidade de aumentar o já forte núcleo de seus

leitores. À época, o escritor declarou: “Para mim é mais fácil lidar com a desilusão do que com esta alegria enorme que sinto”¹.

Nenhum olhar ainda alçaria outros voos: foi incluído na lista do *Financial Times* dos melhores livros publicados na Inglaterra em 2007 e, em 2008, foi incluído na seleção semestral *Discover Great News Writers*, da Barnes & Noble, sendo o único romance em língua estrangeira a estar na lista, garantindo-lhe uma considerável exposição nas livrarias dos Estados Unidos.

Em 2007, foi publicada a obra *Cemitério de pianos*, que tornaria a consagrá-lo. Com essa publicação, conquistou o Prêmio Cálamo Otra Mirada, destinado ao melhor romance estrangeiro publicado na Espanha no ano de 2007. Foi também finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura, em 2009, e do International Impac Dublin Literary Award (Irlanda).

Em 2008, foi a vez de sua produção em poesia, *Gaveta de papéis*, ganhar destaque, ao receber o Prêmio de Poesia Daniel Faria.

Livro, objeto de estudo deste projeto, venceu o Prêmio Libro d’Europa, na Itália, e foi finalista do Prêmio Femina, na França.

Seus romances e suas poesias estão publicados e traduzidos em dezoito idiomas e distribuídos em mais de quarenta países, em algumas das editoras mais prestigiadas do mundo, como é o caso da Bloomsbury (Reino Unido) e da Random House (Estados Unidos).

O conjunto de sua obra pode ser assim organizado: Ficção: *Morreste-me* (2000), *Nenhum olhar* (2000); *Uma casa na escuridão* (2002); *Antídoto* (2003), *Cemitério de pianos* (2006), *Cal* (2007), *Livro* (2010), *Abraço* (2011), *Galveias* (2014). Poesia: *A criança em ruínas* (2001), *A casa, a escuridão* (2002), *Gaveta de Papéis* (2008). Teatro: *Anathema* (estreada no Theatre de la Bastille, em Paris) (2006), *À manhã* (estreada no Teatro São Luiz, em Lisboa) (2007), *Quando o inverno chegar* (estreada no Teatro São Luiz, em Lisboa) (2007). Literatura infantil: *A mãe que chovia* (2012). Literatura de viagem: *Dentro do segredo – Uma viagem pela Coreia do Norte* (2014).

¹ “José Luís Peixoto vence Prémio Literário José Saramago”. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/jose-luis-peixoto-vence-premio-literario-jose-saramago-43948>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Certa vez, questionado em uma entrevista concedida à Revista Diário de Notícias, em 8 de fevereiro de 2003, sobre o desprezo com que alguns autores tratavam o mercado editorial, José Luís Peixoto foi enfático ao declarar que um livro só começa a existir depois de ser lido. Assim, é o leitor que lhe confere a existência. Um livro que esteja fechado numa prateleira, segundo ele, pode ter as páginas todas em branco, pode nunca ter sido escrito, porque, se nunca foi lido, é indiferente. Por isso, declara que tem sempre muitíssimo prazer quando toma conhecimento de que seus livros estão sendo lidos, em diversas línguas.

Sobre suas influências literárias, José Luís Peixoto diz ler um pouco de tudo e, sobretudo, as poesias de Fernando Pessoa, Herberto Helder e Ruy Belo. Sobre os romances, destacam-se Lobo Antunes, José Saramago e Vergílio Ferreira. Contudo, de acordo com o autor, aquilo que acaba por influenciar a escrita nem sempre são os livros que se leem, mas sim as pessoas que conhece, as situações vividas, porque elas acabam por influenciar a vida, assim como a visão que se tem dela e, necessariamente, a escrita.

No que se refere a José Saramago, inclusive, José Luís Peixoto diz que o autor teve, mesmo que indiretamente, grande importância em seu crescimento como escritor. Entrevistado pelo TDM Entrevista, em 2009², disse que foi graças ao prêmio que leva o nome de Saramago que ele conseguiu ser conhecido pelo grande público e teve a atenção das grandes editoras portuguesas. Seu primeiro romance, *Morreste-me*, foi rejeitado por diversas casas de publicação antes de ser aceito por um editor.

Quanto ao processo de escrita, José Luís Peixoto declara que há duas formas de trabalho bastante distintas. Na prosa, é essencial disciplina, regras, horários. Por outro lado, é essencial que na poesia essa mesma constância não exista. Tem de haver sempre algum trabalho em termos de linguagem, em termos de rigor, mas tem que existir também uma espontaneidade. Não é possível, segundo ele, escolher um momento para escrever um poema; é o poema que escolhe a sua própria hora.

De acordo com o autor, seu processo criativo se baseia, sobretudo, numa tentativa de estar atento àquilo que lhe rodeia, em tentar perceber quais são os problemas e as questões que estão ao seu redor. Por isso mesmo, afirma que é

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RKzT34BeEBg>. Acesso em: 6 de set. de 2014.

impossível fugir à experiência, até porque suas convicções mais fortes assentam nas experiências que teve. Assim, até mesmo o seu lugar de nascença, uma aldeia no meio do Alentejo, influencia a sua forma de escrever. Nas aldeias, cada indivíduo tem mais importância do que aquela que lhe é atribuída nas grandes cidades. E esta questão é nitidamente notada nas obras de José Luís Peixoto, nas quais os indivíduos existem, mas cada um deles é de fato um indivíduo, e não parte de uma massa.

Nenhum olhar, seu primeiro grande sucesso de vendas, é um livro inegavelmente belo. José Luís Peixoto, em entrevista³, entretanto, assegura que chegou a duvidar de ser capaz de escrevê-lo, por isso optou por escrever sobre aquilo que já estava dentro de si: o lugar de onde veio, onde cresceu – cidade de mil habitantes no interior de Portugal. Com esta obra, procurava abordar também a questão da disparidade existente entre a parte desenvolvida, tipicamente europeia de Portugal, e o interior, abandonado e desconhecido pelos próprios portugueses.

Apesar de uma história majoritariamente triste, deparamo-nos com um autor cujas palavras são postas com tanta destreza que até mesmo a tristeza que elas poderiam nos causar acabam por se transformar em beleza. A obra se inicia por localizar o leitor em um universo opressor: somos colocados diante de trabalhadores rurais sob um sol escaldante; há gente simples, algumas pessoas com deformidades físicas; do outro lado, os opressores; um diabo que semeia intrigas. Tudo isso em meio a uma aldeia portuguesa. O romance não narra uma história de um único personagem, mas traz um panorama desta aldeia que se encontra perdida no tempo e no espaço. Inicia-se com destaque à história de José, um simples pastor de ovelhas, que vai até à venda de Judas para beber, e é atendido pelo próprio demônio. Toda a narrativa é fragmentada, ou seja, ora é narrada pelo próprio José, ora por sua esposa, ora por um narrador em terceira pessoa. A passagem do tempo é algoz, tão devastadora quanto o calor, a fome e a tortura, retirando das personagens qualquer esperança. Não há como fugir. Em meio a toda tristeza que percorre o romance, somam-se evidências de tragédias prestes a ocorrer. Assim, elas chegam anunciadas, sofridas, em um ciclo sem fim. Enquanto isso, a aldeia se transforma ainda mais em um ambiente

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xYtAEzuljes>. Acesso em: 6 de set. 2014.

fechado em si mesmo, como se estivesse mergulhada no vazio – sentimento este aprofundado pelo vocabulário utilizado pelo autor: não, nenhum, nada.

Muitos enxergam na literatura de José Luís Peixoto uma fervorosa crítica social e política, feita em meios a metáforas, símbolos e alegorias. E como não fazê-la em pleno século XXI, quando questões tão inerentes e básicas aos homens saltam às nossas vistas? E José Luís Peixoto sabe fazê-la com lirismo e maturidade de estilo para descrever a vida de personagens (talvez mais reais do que possamos imaginar) tão sem esperança e sem futuro, como o são também as palavras para o mundo moderno, ideia tão explorada por Walter Benjamin, quando prenuncia a morte da narrativa, em decorrência da escassez da troca de conhecimentos. As personagens, no romance *Nenhum olhar*, acabam por ser dominadas pela terra, pelo mesmo chão que os sustenta: ele também é causa de morte e sofrimento.

Cemitério de pianos, obra tão aclamada pela crítica quanto o foi *Nenhum olhar*, nos traz uma história acerca de uma família, entre esposo e esposa, pais e filhos, irmãos e irmãs. Deparamo-nos com sentimentos peculiares a este âmbito familiar, ou seja, o amor, o companheirismo, mas também com violência e solidão.

Apesar de sermos membros de uma família, bem sabemos que somos um no mundo: nascemos sós e morreremos sós também. Assim ocorre com as personagens da obra: cada qual narra sua própria jornada sob a sua própria perspectiva, cercada por momentos alegres, tristes; solidão, desilusão; amor, traição. Vidas que seriam como as nossas, se não fosse pela poeticidade singular de José Luís Peixoto por entre a prosa. Novamente o espaço ganha destaque. Enquanto em *Nenhum olhar* se tratava de um vilarejo, que nos remete a Alentejo – cidade natal de José Luís Peixoto, neste romance somos ambientados em um cemitério de pianos, que dá título à obra, em uma sala empoeirada, fechada por anos à chave, localizada dentro da marcenaria da família, protagonista do romance. Nesta sala, encontramos as carcaças de pianos que nunca mais serão tocados. Contudo, não há ali apenas as peças, mas memórias, lembranças e segredos, também trancados à chave. Ali residem alguns acontecimentos e marcos muito importantes para a história daquela família; ali é onde se exilam três gerações da família Lázaro.

Analogicamente ao que ocorre em *Nenhum olhar*, nesta obra não existe uma clara distinção entre as vozes daqueles que narram. Os narradores se misturam sempre em primeira pessoa, e nos guiam por meio de seus segredos. Com eles, acabamos por nos confundir com as muitas vozes, ora do avô, ora do pai, ora do neto. Como em um ciclo, tudo se repete, e nos é exigido fôlego para acompanhar o tempo, outro aspecto essencial no romance. Tudo ocorre e passa em uma velocidade estonteante: o presente, o passado, o futuro, assim como o tempo irreal; não tempo cronológico; por isso mesmo, a narração pode partir de pessoas já falecidas, que estão livres do tempo linear. A atemporalidade é acentuada pela repetição dos nomes (todos os narradores – pai, avô, filho etc. – são Francisco), gerando-nos dúvidas quanto a quem fala e quando fala. Além disso, as mulheres presentes no romance não possuem nomes próprios, fazendo-nos ter a impressão de que sempre estamos diante de uma mesma história ou de que o importante não é a pessoa, mas a história.

José Luís Peixoto nos desafia a abandonarmos-nos em sua narrativa, deixando de lado o tempo – tão presente em nossos tão corridos e atarefados dias – e nos lançarmos em uma maratona, juntamente com o maratonista Francisco (o filho), cuja história nos é apresentada por blocos narrativos, intitulados “Quilómetros”: “Quilómetro um” até o “Quilómetro trinta”. Exatamente pelos capítulos serem constituídos por fragmentos, eles podem ser lidos de inúmeras formas. Com isso, somos levados a questionar: afinal, de que vale saber quem vive ou em que tempo? O que nos basta é viver. Interessante notar que José Luís Peixoto se baseou em uma história real, até mesmo ainda recente, para formar o personagem maratonista: trata-se do atleta Lázaro, maratonista que disputou as Olimpíadas de Estocolmo, em 1912.

Em sua tese de doutorado, Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto analisa a questão do narrador nas duas obras aqui já apresentadas: *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. De acordo com seus estudos, o narrador em primeira pessoa, presente nas duas obras em questão, promove a assunção de duplos, ou seja, ambas as obras trazem personagens que contam a sua própria história e experiência e, em meio à narração, entram em contato consigo próprios, sob, de acordo com a autora, “uma perspectiva pautada nas deformações intrínsecas à passagem do tempo. Nesse sentido, a faculdade da

memória assume um papel fundamental na relativização do passado” (SUELOTTO, 2012, p. 7).

Percebemos que, em um primeiro momento, o que aproxima as duas obras é o esquema de narração criado pelo escritor, pois apresenta em ambos romances pais e filhos como narradores da história. Contudo, há outras semelhanças entre os livros: ambos nos remetem às Sagradas Escrituras, à jornada de Cristo. Os personagens possuem nomes bíblicos: em *Nenhum olhar*, encontramos José, protagonista do Livro I, e seu filho, José, protagonista do Livro II. Em *Cemitério de pianos*, temos os dois personagens principais, também pai e filho, chamados Francisco Lázaro. Remetendo-nos à história bíblica, temos, assim, uma alusão ao pai de Jesus – José, e ao amigo de Jesus que foi ressuscitado por Ele – Lázaro.

Contudo, as aproximações ao texto sagrado não se resumem aos nomes dos personagens, mas seguem por sua jornada em busca do autoconhecimento e da verdade, como o fez Jesus. As personagens buscam pelo mesmo fim, que passa por um questionamento ávido: qual o sentido da vida? Quem sou eu? Esses questionamentos exigem um autoconhecimento, por isso estamos diante de narrativas que nos trazem íntima conexão com a questão da identidade. Suelotto conclui:

Tomados em conjunto, *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, ao fim e ao cabo, recontam a mesma história: o mito da busca do homem para o sentido da sua existência. Um livro leva ao outro. Espelhos invertidos, num a resposta é o negro que recobre o Nada absoluto. No outro, o halo luminoso que envolve a vida eterna. (SUELOTTO, 2012, p. 168)

O romance *Uma casa na escuridão*, publicado em 2002 em Portugal e em 2009 no Brasil, foi trabalhado pelo autor em 2001, em meio aos ataques terroristas de 11 de setembro. Segundo o próprio autor, esses acontecimentos (invasões, guerras, terrorismo, mortes de pessoas inocentes, tanto no Ocidente quanto no Oriente com as invasões americanas) o moldaram a escrever um romance mais sombrio. A obra nos leva ao encontro de um narrador que encontra seu verdadeiro amor em uma imagem e a um enredo que beira a uma literatura fantástica portuguesa.

O narrador, que se apaixona por uma imagem criada em seu próprio subconsciente, narra sua história noite após noite, em uma casa onde convivem

com ele sua mãe e uma escrava; em alguns raros momentos, aparecem também o cemitério e a cidade, a montanha e os países distantes. Estes últimos são referências nunca visitadas, mas que aparecem por meio da mente do narrador: “Ao longe, estava a montanha”.

É nítido na obra que José Luís Peixoto utiliza-se de metáforas e simbologias para nos enveredar por um caminho triste, quase nauseante que, por muitas vezes, faz-nos questionar o próprio ato da leitura deste romance. O que podemos dizer, contudo, é que ela, a leitura, nos faz enxergar uma luz em meio à nebulosa escuridão. Como se a casa representasse a própria humanidade – tal desumana e solitária – e estejamos vivendo em um total breu em nossas atitudes e pensamentos. O romance nos agracia com fecho de esperança: ainda é possível ter olhos para encontrar um pouco de iluminação, de esperança em nossos dias. Inclusive na própria narrativa, pois há nela momentos de extrema beleza, como no trecho:

O amor é o sangue do sol dentro do sol. A inocência repetida mil vezes na vontade sincera de desejar que o céu compreenda. Levantam-se tempestades frágeis e delicadas na respiração vegetal do amor. Como uma planta a crescer da terra. O amor é a luz do sol a beber a voz doce dessa planta. Algo dentro de qualquer coisa profunda. O amor é o sentido de todas as palavras impossíveis. Atravessar o interior de uma montanha. Correr pelas horas originais do mundo. O amor é a paz fresca e a combustão de um incêndio dentro, dentro, dentro, dentro, dentro dos dias. Em cada instante de manhã, o céu a deslizar como um rio. À tarde, o sol como uma certeza. O amor é feito de claridade e da seiva das rochas. O amor é feito de mar, de ondas na distância do oceano e da areia eterna. O amor é feito de tantas coisas opostas e verdadeiras. Nascem lugares para o amor e, nesses jardins etéreos, a salvação é uma brisa que cai sobre o rosto suavemente. (PEIXOTO, 2009, p. 25)

O tempo, assim como nas obras *Cemitério de pianos* e *Nenhum olhar*, é um aspecto que merece atenção: certos momentos do romance parecem não ter fim; a repetição de frases é um recurso usado com frequência, e a tortura se dá de forma demorada, quase desesperadora, assim como a crueldade. Talvez por isso os leitores mais desavisados e acostumados com uma linearidade se assustem diante das páginas de *Uma casa na escuridão*. Contudo, para aqueles que já se acostumaram à escrita de José Luís Peixoto a leitura torna-se fantástica.

Em sintonia com *Uma casa na escuridão*, José Luís Peixoto lançou a obra de poesias *A casa, a escuridão*, também em 2002, com o mesmo universo, a mesma temática e as mesmas personagens do romance. Certa vez, ao ser questionado sobre a publicação paralela de um livro de romance e outro de poesia, José Luís Peixoto disse em entrevista⁴ que, para ele, não existe prosa sem poesia; a relação entre os livros é paradoxal, são autônomos e dependentes. Segundo ele, as grandes explicações da vida também são paradoxas, por isso não se sente angustiado diante da prosa ou da poesia: a sua relação com esses livros é a de aceitação desse paradoxo. Não sente necessidade de escolher um. Por isso, os aceita como são.

Em *Cal*, livro de contos publicado em 2007 e cujos direitos ainda não foram adquiridos por nenhuma editora brasileira, o autor nos coloca frente a frente com outro problema enfrentado em nossos dias: a velhice. Bem sabemos que a idade transformou-se num tabu; além disso, temos enfrentado um problema político social em relação ao tema: estamos tratando mal os nossos idosos, abandonando-os a mercê do acaso e em instituições pouco preparadas para recebê-los.

Questionado pelo Diário de Notícias, em novembro de 2007, sobre os motivos que o levaram a escrever sobre os velhos e a velhice, José Luís Peixoto declarou que aquilo que o emociona nos velhos não é diferente daquilo que o emociona numa pessoa de qualquer idade. Essa emoção acaba por residir no caráter humano dos indivíduos; possivelmente, essa humanidade é sublimada na velhice, uma vez que se trata de uma idade em que a fragilidade pode estar mais exposta. Contudo, essa fragilidade existe sempre. Em *Cal*, a tragédia é isso: a morte. O envelhecimento está mais próximo do privilégio – mas um privilégio que a sociedade deixou de reconhecer e tributar. Segundo o autor, a idade transformou-se num tabu. A partir dos trinta anos, as pessoas sentem-se incomodadas com sua idade. Com suas páginas, José Luís Peixoto busca, por um lado, a memória da imensa dignidade daqueles que conheceu e que já eram velhos quando nasceu. Por outro lado, trabalha com a questão da arrogância

⁴ Disponível em: <http://papeisjlp.blogs.sapo.pt/tag/a+casa+a+escurid%C3%A3o>. Acesso em: 6 de set. 2014.

presente na juventude. No fundo, a única verdade: todos nos dirigimos para a velhice, mas não há boas condições para os idosos no mundo de hoje.

José Luís Peixoto veio ao Brasil pela primeira vez em 2005 para participar da FLIP – Feira Literária Internacional de Paraty; sete anos depois, em 2012, retornou à Feira e aproveitou para realizar a leitura integral de seu livro *Morreste-me*.

Neste ano de 2014, voltou a terras brasileiras, desta vez para participar da 23ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo. Na ocasião, lançou seu primeiro livro de viagem, *Dentro do segredo* – Uma viagem pela Coreia do Norte, editado no Brasil pela editora Companhia das Letras. Durante o lançamento, José Luís Peixoto falou sobre alguns detalhes de sua viagem e do dia a dia no país comunista. A intenção do escritor ao escrever o seu primeiro livro de viagens foi romper com o percurso autobiográfico que reflete nos livros e ceder à tentação antiga de visitar aquele país. Para lá do desafio da escrita, havia o de conseguir entrar e permanecer num dos países mais fechados ao turismo.

Segundo Peixoto, a principal dificuldade que encontrou para descrever a Coreia do Norte é perceber onde começa e acaba a fronteira do que nos é dito e, ao mesmo tempo, encontrar situações que não correspondam ao que já se leu. Pode dizer-se que, mesmo querendo romper com a literatura pela qual é conhecido, o que José Luís Peixoto foi encontrar na realidade norte-coreana assemelha-se em muito às personagens que poderia inventar para uma ficção que tivesse esse cenário. Segundo palavras do próprio autor: “Bastaria ler a biografia de Kim Jong-Il⁵ e de Kim Jong-un⁶ para ver que são uma ficção. A biografia de Kim Jong-Il começa com ele a nascer numa montanha sob um arco-íris duplo. E nos documentos de sua morte regressam os testemunhos sobre fenômenos naturais inexplicáveis. É tudo no âmbito do romanesco e do artifício criativo literário, em que a natureza acompanha o humano”.

⁵ Foi um chefe de Estado, ditador, que, de 1994 a 2011, exerceu as funções de Líder Supremo da República Popular Democrática da Coreia do Norte e de Presidente da Comissão de Defesa Nacional da Coreia do Norte – cargos máximos em âmbito militar e político da nação coreana. Fonte: *Wikipédia*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Kim_Jong-il. Acesso em: 7 de set. 2014.

⁶ É o terceiro e mais jovem filho de Kim Jong-Il com sua última esposa, Ko Young-hee. Ele é, desde dezembro de 2011, o líder da Coreia do Norte. Fonte: *Wikipédia*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Kim_Jong-un. Acesso em: 7 de set. 2014.

Quanto aos destinatários de *Dentro do segredo*, Peixoto considera que dificilmente um leitor da Coreia do Norte o conseguiria entender, porque o que o atraiu naquela sociedade tem a ver com a nossa cultura ocidental. Segundo o autor, “a minha visão parte desta perspectiva e do que nos causa estranheza em fatos que desconhecemos, já que aquilo que é habitual lermos sobre o país não vale a pena ser descrito”.

Em entrevista ao *O Globo*, em agosto de 2014⁷, questionado sobre se era possível separar o que é mentira e o que é verdade na Coreia do Norte, o autor declarou:

Ali, toda informação é propaganda do regime. Tentar entender a Coreia do Norte e os norte-coreanos é um exercício muito difícil. É muito complicado se colocar no lugar de uma pessoa que nasceu naquela cultura, com os pais defendendo um regime de ídolos e líderes sobre-humanos. Mas, apesar de viverem com regras severas e marciais – o país é o quarto no mundo em número de efetivos militares –, há momentos em que as pessoas se soltam.

Durante a Bienal, questionado sobre o trecho de seu livro que diz “Das mil coisas que pensei, não aconteceu nenhuma”, ele explicou que, certo dia, depois de fazer um telefonema para os filhos em Portugal, que não sabiam que o pai estava na Coreia do Norte, e de enviar um postal, entraram em contato com ele no quarto do hotel, pedindo-lhe que fosse ao local do envio. Foi então que milhares de coisas passaram por sua cabeça, pois as histórias que se ouviam eram assustadoras. Chegando lá, a senhora só queria saber que um casaco, que lá fora esquecido, era dele. Isso mostra como a visão ocidental do oriente nem sempre está de acordo com a realidade. Por isso a necessidade de se pesquisar, de visitar e conhecer.

As produções de José Luís Peixoto não param. O ano de 2014 ainda nos reserva mais um lançamento: *Galveias*. O título é uma homenagem à região alentejana onde o escritor nasceu há 40 anos. Aliás, o autor aproveitou o seu 40º aniversário para celebrar com seus leitores e presenteá-los com leituras

⁷ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/jose-luis-peixoto-escritor-na-coreia-os-radios-so-tem-botao-de-ligar-desligar-13731823>. Acesso em: 7 de set. 2014.

sobre sua nova obra⁸. “Galveias é bastante especial para mim porque é a vila onde nasci, passei a minha infância e adolescência. Já tinha escrito alguns textos com esse título, mas agora trata-se de um romance”, disse o autor na ocasião.

Esta nova obra pretende defender a realidade interior portuguesa, onde, segundo o próprio autor há problemas bastante graves (como ele próprio já havia denunciado em *Nenhum olhar*). Apesar de tratar do local onde nasceu e cresceu, José Luís Peixoto destacou que não se trata de uma obra autobiográfica, apesar de haver muitos elementos autobiográficos; Galveias é um lugar multidimensional, e é por este viés que o autor seguiu para produzir a obra. O autor desejou escrever como uma homenagem à vila e aos seus habitantes, ao mesmo tempo em que denuncia problemas que assolam o interior de Portugal, como o desemprego e o envelhecimento da população.

Vale destacar que, retomando a questão de José Luís Peixoto ter celebrado seu 40^o aniversário em meio a seus leitores, boa parte do relacionamento entre o autor e seus ávidos leitores se dá por meio da tecnologia. Como homem de seu tempo, José Luís Peixoto mantém um diálogo diário com seus seguidores por meio de sua página no Facebook⁹ e de seu blog¹⁰. Para o autor, o leitor tem um valor profundo e significativo, e foi para ele que José Luís Peixoto escreveu uma crônica intitulada “Obrigado”, publicada na *Revista Visão*, em fevereiro de 2012:

Às vezes, fico só a olhar para vocês. Aperto os lábios, porque todas as palavras me parecem insuficientes. Aquilo que normalmente se diz nessas ocasiões, aquilo que é aceite pelo protocolo da convivência social, não chega para começar a exprimir todo o invisível que me inunda. Então, quase sempre sentado a uma mesa, fico só a olhar para vocês. Nesses momentos, não ter palavras é muito melhor do que ter rios de palavras. Aquilo que não sei dizer existe com muita força e, se tentasse encontrar-lhe nomes, estaria a diminuí-lo, a transformá-lo em qualquer coisa possível.

É essa a natureza da matéria que partilhamos, é essa a forma daquilo que nos juntou. Sem esse mistério, continuaríamos a seguir os nossos caminhos. Talvez a metros, talvez a quilómetros, talvez em hemisférios distintos, talvez em

⁸ “Novo romance de José Luís Peixoto chama-se ‘Galveias’”. Disponível em: <http://videos.sapo.pt/HhEp24CSghQlhv0yJme>. Acesso em: 08 de set. 2014.

⁹ <https://pt-br.facebook.com/joseluispeixoto>.

¹⁰ <http://www.joseluispeixoto.net/tag/livraria>.

ruas paralelas, as nossas existências seriam indiferentes uma à outra. Não quero sequer imaginar a possibilidade desse mundo cinzento. Ainda bem que existem os livros, ainda bem que existe esta revista, ainda bem que existem a internet, o facebook, as feiras do livro e todos os lugares físicos e não-físicos onde nos encontramos. Ainda bem que existe o pensamento e a memória. Ainda bem que existe a ternura.

Mesmo havendo palavras, é difícil dizer aquilo que se quer dizer. A voz fica presa na garganta ou antes da garganta. Não vamos cometer esse erro. Vocês foram chegando devagar, foram entrando e quero que saibam que, hoje, são parte da minha família. Penso em vocês entre aquilo que me é mais valioso e, sem explicação, sinto saudades vossas de repente. Muitas vezes, sinto o toque do sol, tão suave, e sorrio ao lembrar-me que vou partilhar esse bem-estar convosco. Sinto-me muito grato pela companhia que me fazem. Convosco, nunca estou sozinho.

Os dias têm horas, minutos, e eu existo em todos eles. Não vejo o mundo apenas a partir das montras das livrarias ou das pequenas fotografias que acompanham estas crónicas, como se tudo estivesse controlado. Sou uma pessoa, Zé Luís, e só muito raramente está tudo controlado. Há vezes, como agora, em que estou num quarto qualquer. Um quarto onde, depois de hoje, nunca mais voltarei. Os meus filhos, a minha mãe, as minhas irmãs estão a milhares de quilómetros, o terreiro das Galveias está a milhares de quilómetros. A distância faz de mim um menino perdido. Há muitos mais exemplos, claro, o coração a bater contra algo que o aperta. Então, vocês chegam e cobrem-me com a força de me desejarem tanto bem. Vocês protegem-me com pensamentos que atravessam oceanos. Comovem-me com esse bem-querer. Obrigado por, entre tantas possibilidades, terem escolhido a mais bondosa. Vocês constroem-me. Devo-vos a pessoa que sou.

E não importa se estivermos no mesmo lugar apenas por um instante há cinco anos, não importa se nunca estivemos no mesmo lugar, aquilo que realmente importa é o segredo luminoso que partilhamos. Não é feito de palavras, mas é transportado por elas. Esse é o nosso lugar, temos almas a vaguear nesse universo de sentido. Vocês mostram-me todos os dias que a generosidade pode salvar. Vocês têm muitos rostos, muitas histórias. Eu ouço-vos e encho-me de esperança humana, de amor humano, e transbordo. Mesmo quando estou em silêncio, agradeço-vos por me acrescentarem um sentido tão profundo. Estar-vos grato é estar grato ao mundo inteiro, ao fácil e ao difícil, ao doce e ao amargo. Sem um, não existiria o outro. Mesmo. Sem um, não existiria o outro, repito para que não restem dúvidas. Chegou a hora de, todos juntos, agradecermos pelas contrariedades. São elas, por mais feias, que nos permitem alcançar aquilo que está para lá delas. Ao mesmo tempo, são essas contrariedades, esses silêncios, que nos permitem prestar atenção ao que realmente nos interessa e que, como uma fogueira, nos ilumina o rosto.

Porque nos encontrámos, somos uma espécie de irmãos. Fomos capazes de existir sobrepostos e, por mais ou menos tempo, partilhámos a experiência partilhável. Se amanhã tudo se desfizer, saberemos que nos tocámos e espero que, perante o fim, sejamos capazes de nos sentir gratos pelo que

tivemos e que é bastante mais do que a maioria das pessoas alguma vez chega a ter¹¹.

José Luís Peixoto é a ponte entre sua obra e seus leitores, e é exemplar no papel desempenhado. Lê-lo é tornar-se parte de sua produção e, de certa forma, parte dele mesmo.

¹¹ “Obrigado”. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/obrigado=f645618>. Acesso em: 8 de set. 2014.

CAPÍTULO II

METAFICÇÃO: UMA ANÁLISE DO FENÔMENO

*Aceitamos o último beijo do tempo, pouco antes de nos dobrarmos para dentro
e nos aceitarmos a nós mesmos apenas, e isso já será muito,
o tempo passado de outra pessoa.*

Gustavo Bernardo

Por definição, metalinguagem é a linguagem (natural ou formalizada) que serve para descrever ou falar sobre uma outra linguagem, natural ou artificial¹². Assim, podemos dizer que a metalinguagem centra-se sobre si, atentando-se, sobretudo, ao código que é usado na comunicação.

Roman Jakobson diz que há dois níveis de linguagem: “a linguagem objeto, que fala dos objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 2001, p. 127). Podemos dizer que a função metalinguística assume um papel essencial para o estabelecimento de uma comunicação entre remetente e destinatário, objetivando a interpretação da mensagem de acordo com a intenção daquele que fala, ou seja, do remetente.

Sobre isso, Jakobson declara:

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. (JAKOBSON, 2001, pp. 122-123)

Jakobson (2001, pp. 122-123) afirma que “cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem”. Além disso, o autor destaca a

¹² Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa – versão 3.0.

importância da metalinguagem no aprendizado das línguas, declarando que a metalinguagem é um “fator vital para todo desenvolvimento verbal”, já que a interpretação de um signo linguístico é uma operação metalinguística que “desempenha um papel essencial na aprendizagem infantil da língua” (JAKOBSON, 1996, p. 87). Bem sabemos, pois, que conseguir manipular a linguagem significa um domínio sobre o uso da língua como instrumento. Assim, a metalinguagem está intimamente ligada à própria linguagem, sendo meio para a sua própria compreensão.

Enquanto a metalinguagem serve para descrever ou falar sobre uma outra linguagem, a metaficção – recurso encontrado com bastante expressão há algum tempo na literatura – é concebida como um falar da ficção sobre a ficção ou, ainda, “como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo” (KOBBS, 2006, p. 2).

Hutcheon assim define *metaficção* e ficção *narcisista* – palavras estas que dão origem ao título de seu livro:

“Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus. (HUTCHEON, 1984, p. 1)¹³

A metaficção é como uma ponte que liga esses níveis diferentes de ficção. “É uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção” (BERNARDO, 2010, p. 37). Apesar de o termo ser recente, a ideia de metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo, podendo ser encontrada nos mitos, os quais tematizam o nascimento do próprio mito. Assim como o é o livro de Gênesis, que narra a criação do mundo e dos primeiros seres humanos, Adão e Eva. Lembremo-nos, ainda, de que há quatrocentos anos o personagem Dom Quixote já criticava o narrador das histórias de *Dom Quixote*.

¹³ “‘Metaficção’ é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. ‘Narcisista’ – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas, principalmente, descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso”. [Tradução nossa]

Em meio a tantas histórias que se encontram e desencontram, que surgem e ressurgem, faz-se válido o lúdico exemplo dado por Gustavo Bernardo, em sua obra *O livro da metaficção: as babushkas – bonecas tchecas que se encaixam umas dentro das outras*. Segundo ele:

O brinquedo parece ter por objetivo provocar a surpresa, mas como provocar surpresa *ad infinitum*? Basta deixar a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério. (BERNARDO, 2010, p. 32)

Gustavo Bernardo aborda um dos contos mais conhecidos de Cortázar, *Continuidad de los parques*, cujo início diz: “Começara a ler o romance dias antes”. Ao lermos esta frase, percebemos que há um personagem que também é um leitor; ele está no meio da leitura de um certo romance. Esse começo sugere que o começo da ação propriamente dita é anterior. Assim, temos ao menos três leitores: aquele que lê o conto dentro do conto; cada um de nós quando lê o homem a ler o conto dentro do romance; e um possível leitor fantasma que nos lê enquanto lemos o homem que lê o conto dentro do conto. Essa multiplicação de leitores e leituras gera uma infinitude.

Processos metaficcionais também estão presentes na conhecida intertextualidade – “através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura” (BERNARDO, 2010, p. 43).

Na obra *Inéditos*, Roland Barthes define intertextualidade – termo tão intimamente relacionado com o texto, que, segundo o autor, é o lugar em que a língua se realiza concretamente:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele: em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspás. (BARTHES *apud* OLMÍ, 2003, p. 271)

Seguindo na abordagem da intertextualidade, Umberto Eco declara:

O texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional. (ECO, 1986, p. 11)

Sendo assim, torna-se evidente a necessidade da utilização do conhecimento prévio – bagagem cultural – durante a interpretação de uma mensagem pronunciada por aquele com que se está conversando. Por exemplo, em uma conversa sobre política, os participantes do diálogo trarão à tona seus conhecimentos e vivências prévios e, com isso, poderão contribuir com a conversa e compreender o que o outro está dizendo. E o “conhecimento de mundo” se dá mediante uma combinação de significações que vão se unindo enquanto são assimiladas e transformadas em experiências.

Considerando que a interpretação do mundo se dá de maneira individual, toda interpretação é única, como nos diz Umberto Eco:

O objeto, para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro. Nesse sentido, ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito se põe no próprio coração do finito. Esse tipo de “abertura” está na base mesma de cada ato perceptivo e caracteriza cada momento de nossa experiência cognoscitiva: cada fenômeno pareceria assim “habitado” por certa potência, a “potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis”. (Eco, 1986, pp. 58-59)

Pensem sobre essas questões na literatura pós-moderna, pontuada por conflitos e questões acerca da individualidade em vista do coletivo. Barthes destaca a diferença entre *linguagem-objeto* e *metalinguagem* ao dizer que “a linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica” enquanto “a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação” (BARTHES, 1999, p. 27). Para o autor, os escritores descobriram tardiamente a literatura como “linguagem”, sendo possível a reflexão sobre si mesma e, ainda, ser “objeto ao mesmo tempo olhante e olhado” (BARTHES, 1999, p. 28).

Assim, os textos pós-modernos são capazes de se desconstruírem para reconstruir. Passa-se também a repensar a ficção e a realidade, principalmente

no que tange o contexto extraliterário, como o autor e sua criação literária, questão esta que passa a ser analisada no campo ficcional.

O romance realista poderá dar ao leitor uma sensação de completude e que a ação do homem é completa. Contudo, a ficção pós-moderna, cujo final é aberto, poderá sugerir não apenas como uma insegurança diante de um mundo cheio de mudanças, mas também como uma nova visão diante da escrita: é possível criar uma nova ordem, mesmo que ela seja por analogia, por meio da construção ficcional.

Waugh nos ensina que os “termos ‘meta’, portanto, são necessários a fim de explorar a relação entre o sistema linguístico arbitrário e do mundo a que aparentemente se refere. Na ficção eles são necessários a fim de explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo fora da ficção” (1984, p. 3).

Sobre a metaficção, Diana Navas declara que é o “processo do narrar tornado visível” (2007, p. 59), ou seja, o texto, como um todo, é um reflexo do trabalho com a linguagem – por isso é chamada de *narcisista*. Há uma consciência em meio ao ato de escrever, evidenciando esse manejo com as palavras. E o autor de *O livro da metaficção* complementa:

Podemos apontar como característica principal da metaficção a consciência de si ou autoconsciência. [...] A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma. (BERNARDO, 2010, pp. 45-46)

Além do “voltar-se para si”, a metaficção questiona acerca do autor, pois a partir do momento em que ele afirma que o narrador também é o autor da obra, sua identidade deixa de ser visível. Se o narrador já é considerado um disfarce para o autor, um narrador que também é autor vem ampliar esta questão. Isso gera em alguns leitores, tidos como “leitores ingênuos” para Umberto Eco, a sensação de que este “narrador-autor” de fato existe, levando-os a crer na veracidade da ficção. Por isso, faz-se necessário para a metaficção, e para a metalinguagem em geral, um leitor que consiga entender seus mistérios e completar suas “lacunas”.

No ensaio-romance *Eu, um outro*, Imre Kertész (*apud* BERNARDO, 2010, p. 54) afirma que “o Eu é uma ficção na qual, no máximo, podemos ser

coautores”. E conta a seus leitores: “Tenho uma única identidade, a identidade do escrever”. Assim, a identidade que se torna a procura da identidade pela escrita, compondo labirintos circulares e espiralados – labirintos que não podem ser mensurados, tão-somente explorados. A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma.

Alguns estudiosos, como Gass, apontam uma oposição entre metaficção e realismo, a qual se faz pertinente. Os defensores do realismo se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura. Entretanto, o realismo pode ele mesmo ser percebido como uma espécie de máscara metafórica: quando desmascarado, revela-se metáfora.

Como o realismo pretende descrever “a vida como ela é”, o que subentende a ideia de que a vida só pode ser de um jeito, faz parte das suas convenções a figura do narrador onisciente que tudo sabe porque, no seu mundo ficcional que supostamente representa o mundo real, tudo pode ser sabido. A suposta superioridade do realismo se funda sobre uma tautologia: define-se como realista o texto que deseja falar sobre a realidade, como se houvesse algum texto que não o fizesse. Se só ele vê a realidade como ela é, então a perspectiva é sempre correta. Romances metaficcionalis, entretanto, rejeitam a noção do escritor como gênio ou deus; ele é uma construção social tal qual o leitor.

A metaficção desconfia da realidade, do autor, do leitor e de si mesma. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica. Ao se voltar para si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim de toda a sua narrativa.

Em narrativas metaficcionalis, o autor é o responsável por produzir o texto, mas, ao mesmo tempo, é produzido por ele, tornando a relação realidade-ficção um tanto característica e peculiar.

The “author” discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text. The reader is made aware that, paradoxically, the

“author” is situated *in* the text at the very point where “he” asserts “his” identity outside it. (WAUGH, 1993, p. 133)¹⁴

E a autora reforça seu argumento ao citar Jacques Ehrmann:

The “author” and the “text” are thus caught in a movement in which they do not remain distinct (the author and the work; one creator of the other), but rather are transposed and become interchangeable, creating and annulling one another. (WAUGH, 1993, p. 133)¹⁵

Pensem no personagem Dom Quixote, que se mostra capaz de distinguir a realidade da ficção, tanto que critica, como se fosse um professor ou um escritor, a inverossimilhança da história do Mestre Pedro. Logo, Dom Quixote se mostra capaz de distinguir a realidade da ficção. Entretanto, Dom Quixote, antes e durante quase todo o romance, acredita ser realmente Dom Quixote, e não o fidalgo-leitor Alonso Quijada.

Ainda na obra de Cervantes, após o massacre dos bonecos, Dom Quijote se acalma e dá vivas aos cavaleiros andantes em geral, a si mesmo em particular. Culminamos, então, em um novo sentido a uma das denominações do confuso herói: além de Dom Quixote de La Mancha, ele também é o Cavaleiro da Triste Figura.

O ponto alto do jogo metaficcional ocorre quando Dom Quixote pergunta ao bacharel Sansão Carrasco se o autor das suas aventuras promete uma segunda parte. O leitor descobre que o seu personagem sabe que suas aventuras estão sendo contadas, logo, ele sabe que é “apenas” um personagem.

Muito antes da voga pós-moderna, Cervantes já borrava a identidade do seu protagonista. Não somente ele deixa de ser quem é para se tornar outro – deixa de ser o velho fidalgo, com seus 50 anos de idade, para se tornar o valoroso cavaleiro. O narrador, supostamente onisciente, não sabe o sobrenome “verdadeiro” do fidalgo, como lemos logo no primeiro parágrafo do romance. Ao

¹⁴ “O ‘autor’ descobre que a linguagem do texto lhe produz tanto quanto ele ou ela produz a linguagem do texto. O leitor é informado de que, paradoxalmente, o ‘autor’ situa-se no texto no exato ponto em que ‘ele’ afirma ‘sua’ identidade fora dela”. [Tradução nossa]

¹⁵ “O ‘autor’ e o ‘texto’ são, portanto, presos em um movimento no qual eles não permanecem distintos (e o autor e a obra; um criador do outro), mas são transpostas e se tornam intercambiáveis, criando e anulando um ao outro”. [Tradução nossa]

final do romance, no entanto, o narrador “decide” que seu herói não se chama nem Quijada nem Quesada nem Quijana, mas sim “Alonso Quijano”.

E quem narra *Dom Quixote*? Há pelo menos dois narradores: o mouro Cide Hamete Benengeli e Miguel de Cervantes. O narrador implícito é o próprio Cervantes. A narração do livro discute a própria narração do livro: “Cada narrador dialoga não com o outro narrador, mas sim com o texto que, por sua vez, é o produto de outro narrador situado em outra instância dentro da caixa chinesa que configuram os distintos narradores de *Quixote*”. A ideia de um narrador contido dentro do outro (como nas bonecas tchecas) encontra-se no próprio sobrenome do autor mouro: em árabe, “Benengeli” significa “filho de cervo”, que se pode ler como “filho de Cervantes”.

O livro que se desdobrou para dentro de si mesmo tantas vezes não poderia deixar de sofrer outros tantos desdobramentos através de adaptações para o teatro e para o cinema. A confusão entre a fantasia e a realidade que caracteriza a loucura do ilustre Cavaleiro caracteriza também a loucura disfarçada de todos os personagens do romance de Cervantes. Essa confusão chega ao filme de Orson Welles questionando de dentro o próprio cinema: seus diretores, atores e espectadores. No limite, todos não sabemos, igualmente, distinguir bem entre a ficção e a realidade. Talvez por isso cenas de metaficção nos comovam, mostrando-nos passagens entre ficções. Essas passagens nos são apresentadas como “buracos de minhoca” existenciais, o que nos permite o trânsito de um tempo para o outro, de um nível de realidade (ou de ficção) para o outro.

Para a metaficção, o autor desempenha a função mais importante, pois é ele quem distancia e, ao mesmo tempo, aproxima a realidade e a ficção, revelando também ao leitor aspectos da própria criação artística. Ao se criar um narrador-autor, o autor passa a fazer parte, e a ser parte, do texto criado, o que acaba gerando para alguns leitores, como já mencionamos, uma certa dificuldade para as regras impostas pela metaficção, chegando a encarar o autor ficcional como sujeito real.

Bakhtin declara que “o autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (BAKHTIN, 1997, p. 205). Assim, podemos dizer que, para ele, o autor permanece desenvolvendo as mesmas

funções, contudo, paralelamente, cria um “outro eu” e o inclui na história. Sendo assim, há uma autoconsciência da produção escrita, e esta é uma das maiores características da metaficção.

Linda Hutcheon chama de “heterocosmo” a literatura que cria um mundo ficcional. A metaficção, por sua vez, brinca com o mundo criado, construindo e desconstruindo-o. Sobre isso, Patricia Waugh diz que a metaficção chega, até mesmo, a criar uma metáfora para o mundo real:

Metafictional deconstruction [...] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. [...] In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly “written”. (WAUGH, 1993, pp. 9.18)¹⁶

De acordo com Hutcheon, a linguagem ficcional é representacional, enquanto na metaficção a linguagem torna-se explícita. Durante a leitura, nós, os leitores, somos levados a considerar o texto lido como uma ficção; contudo, ao mesmo tempo, este mesmo texto metaficcional exige que nós participemos de sua criação. Esta é uma questão particularmente importante na metaficção, que atinge o leitor. A metaficção é narcisisticamente autorreflexiva, mas não tem a obrigação de ser autoconsciente.

Assim, o leitor torna-se tão responsável pelo texto quanto o autor. Esta característica de equivalência entre a leitura e a escrita separa a metaficção pós-moderna de outras obras literárias tidas como autoconscientes. Nestas, a posição do leitor era de passividade, assemelhando-se a um ouvinte; enquanto na metaficção há liberdade do leitor.

A narrativa narcisista compartilha com o leitor o processo de *poiesis* – termo de Aristóteles que esclarece de que tipo de atividade é a atividade artística, considerada do ponto de vista do processo mental e técnico. Dizemos com isso, portanto, que o leitor deixa de ser mero observador para se tornar parte

¹⁶ “A desconstrução metaficcional [...] também tem oferecido modelos extremamente precisos para a compreensão da experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes. [...] Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é de maneira similar construída e ‘escrita’”. [Tradução nossa]

integrante e participante da obra. “And it suits, also a nobler quality of contemporary life: our delight in discovering how things work, our pleasure in seeing objects for themselves, enjoying their colors and textures” (Idem, p. 20)¹⁷.

Hutcheon aponta para a existência de textos *diegeticamente autoconscientes* e *linguisticamente autorreflexivos*. Os primeiros têm consciência de seu próprio processo narrativo, enquanto os segundos são conscientes tanto dos limites como da força de sua própria linguagem. Ambos apresentam duas modalidades: *explícita* e *implícita*.

As formas explícitas de narcisismo podem ser encontradas em textos cujas autoconsciência e autorreflexão são evidentes, explícitas na ficção. O foco de atenção desloca-se para os processos internos e o papel do leitor deixa ser uma tarefa confortável – ele passa a ser atacado de todos os lados e se vê obrigado a organizar e interpretar esse texto. Nas formas implícitas, esse processo surge como internalizado, como parte de sua estrutura. Neste caso, um texto seria autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente.

Hutcheon aponta, baseada nessas considerações acerca das formas explícitas e implícitas, quatro possibilidades de narrativa narcisista:

1. Modalidade diegética explícita;
2. Modalidade linguística explícita;
3. Modalidade diegética implícita;
4. Modalidade linguística implícita.

Nas modalidades explícitas, a autoconsciência adquire uma tematização evidente, ou seja, é aparente e facilmente detectada pelo leitor – seja por meio do enredo ou de um comentário na narrativa. Algumas técnicas utilizadas para se alcançar essa modalidade são: a alegoria, a metáfora, o uso da narrativa como substância do romance etc.

Na *diegética explícita* o leitor é consciente de que está criando um universo totalmente fictício enquanto lê o livro – isto porque algum código narrativo haverá lhe despertado para esta realidade.

¹⁷ “E isso vem ao encontro também de uma qualidade mais nobre da vida contemporânea: nosso deslumbramento ao descobrir como as coisas funcionam, nosso prazer em ver objetos por si mesmos, apreciando suas cores e texturas”. [Tradução nossa]

Em *Dom Casmurro*, lemos: “Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível” (MACHADO, 2001, p. 101). Assim, torna-se evidente que o conteúdo do livro é ficcional.

Outra característica bem peculiar é o formato de histórias dentro de outras histórias, ou seja, narrativas que falam de outras narrativas – processo conhecido como *mise en abyme*. *Hamlet*, de Shakespeare, é um grande exemplo desta modalidade – o protagonista da peça cria uma peça para desmascarar seu tio.

Na *linguística explícita* o leitor deverá compartilhar com o autor do texto alguns códigos em comum, sejam eles literários, sociais, etc. Neste caso, o autor apresentará somente por meio das palavras o seu mundo criado, cabendo ao leitor percebê-lo no decorrer da leitura. Pensemos em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Na obra, somos colocados diante de um narrador que coloca em evidência uma linguagem muito apropriada para narrar a história da protagonista, Macabéa, e as suas próprias dificuldades de se comunicar.

Percebemos que em ambos os casos – diegética ou linguística explícita – o foco se volta tanto para o autor e seu processo de criação, como para o leitor e seu processo de cocriação. Hutcheon explicita com um trecho de *Florence Green Is 81*, de Donald Barthelme:

Reader... we have roles to play, Thou and I: you are the doctor (washing your hands between hours), and I, I am, I think, the nervous dreary patient. I am free association, brilliantly, brilliantly, to put you into the problem. Or for fear of boring you. Which? (BARTHELME *apud* HUTCHEON, 1985, p. 29)¹⁸

O *narcisismo implícito* exige do leitor que ele tenha conhecimentos acerca de seus deveres enquanto leitor. Assim, a autorreflexão é internalizada e a narrativa não é necessariamente autoconsciente. Ao contrário do narcisismo explícito, aqui o autor não se dirige de maneira direta ao leitor. Linda Hutcheon divide esta modalidade em quatro formatos, deixando claro que eles não são os únicos. O primeiro seria as histórias de detetive, em que “a trama do mistério de

¹⁸ “Leitores, temos papéis a desempenhar. Você e eu: você é o doutor (lavando as mãos entre as consultas), e eu, bem acho que sou o paciente nervoso, atemorizado. Sou livre associação, para colocá-lo a par do problema de forma brilhante, brilhante. Ou por medo de aborrecê-lo? Qual?”. [Tradução nossa]

assassinato possui convenções estruturais extremamente fortes e óbvias” (HUTCHEON, 1985, p. 31). Nesta modalidade, podemos citar Agatha Christie e Edgar Allan Poe.

Outro formato são as narrativas de fantasia, nas quais o leitor é levado a criar um mundo imaginativo paralelo ao seu. Temos como exemplo a saga de Harry Potter, criada por J.K. Rowling, cujo cenário toma forma na mente dos leitores, tornando-o quase real.

Há também o formato erótico, no qual é criado um relacionamento sensual entre a escrita e o leitor.

A última modalidade é referente às obras narcisistas linguisticamente implícitas. Na modalidade *linguística implícita*, o jogo linguístico realizado por meio de brincadeiras e enigmas chamam a atenção do leitor para a própria linguagem.

Ao finalizar a discussão acerca desta classificação, Hutcheon declara que os quatro tipos de narrativa narcisista não são exclusivos, tampouco completos; na metaficção é possível encontrar os mesmos processos que formam um elo entre a leitura e a escrita – e, segunda a autora, entre a vida e a arte, a realidade e a ficção –, característica exigida pelo gênero mimético.

Pensemos nas paródias. Definidas como “uma repetição com diferença”, têm como objetivo a imitação de uma obra – contudo, não se trata apenas de uma mera imitação, mas uma imitação exagerada que procura ridicularizar alguns traços da obra de base. Trata-se de um grande exemplo de texto que rompe com o modelo tradicional de narrativa e que faz o leitor sair de sua “zona de conforto” para que consiga compreender a sua organização, já que elas imitam outra obra, inserindo o leitor em um ambiente que pode ser desconhecido por ele. Assim sendo, podemos dizer que o leitor é uma peça-chave na leitura de um texto metaficcional, como nos diz Hutcheon:

In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function. [...] Metafictions, 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. (HUTCHEON, 1985, pp. 37.39)¹⁹

Ao abordar a questão da paródia, Hutcheon enfatiza que, em grande parte das obras metaficcionalis, o leitor toma conhecimento de que a ficção é uma espécie de paródia da vida, independentemente do quão verdadeira ela aparenta ser. A autora acredita que cada romance traz em si sementes de uma leitura narcisista, ou seja, de uma interpretação pessoal que é transmitido para o mundo literário. Assim, o leitor tem a sua atenção voltada para elementos formais que, em obras realistas miméticas, passariam despercebidos. Este processo ficou conhecido pelos formalistas russos como “desfamiliarização”.

A “arte como procedimento” é, antes de tudo, a explicação da arte por um método. A ideia veio dos formalistas russos que tinham como propósito estudar e descobrir como funciona a literatura (daí até gostariam de ser chamados “funcionalistas russos”. O objetivo do estudo da literatura não devia ser então o texto literário, e sim os elementos que o encaixam na categoria “literário”. A isso, Jakobson chamou “literariedade” e para isso necessita-se uma técnica, um procedimento. [...] Da linguagem cotidiana fazem parte a clareza, o automatismo, o hábito e a familiaridade. Na arte, o que prevalece é o obscuro, o aumento da dificuldade e da percepção. A função, por assim dizer, da linguagem artística é causar estranhamento; só é arte o que desfamiliariza. [...] A arte, vista de uma forma ou de outra, é aqui vista como procedimento, ou seja, como uma fórmula a ser decifrada²⁰.

A paródia chama o leitor a um reconhecimento de alguns códigos literários, tornando-se, assim, ao mesmo tempo um desvio das normas e a inclusão delas como material de fundo.

Outros dois aspectos que frequentemente são encontrados na metaficção são a alegoria e a perspectiva em abismo. Segundo Hutcheon, é difícil a distinção entre eles. A segunda pode ser adicionada ao texto através de: a-) reduplicação; b-) duplicação repetida *ad infinitum*; c-) duplicação justaposta – ou seja, o fragmento deve conter a obra na qual se encontra incluído. De acordo

¹⁹ “Na metaficção, o leitor ou o ato de leitura em si muitas vezes torna-se peça tematizada da situação narrativa, reconhecida como tendo uma função de coprodução. [...] A metaficção, pelo contrário, deu à luz as convenções rompeu com os códigos que agora têm de ser reconhecidos. O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação, pelo ato da leitura”. [Tradução nossa]

²⁰ “Arte como procedimento”. Disponível em: <<http://teorialiterariaufrj.blogspot.com.br/2009/06/arte-como-procedimento.html>>. Acesso em 13 out. 2014.

com a autora, um grande exemplo de perspectiva em abismo pode ser encontrado no final de *Averroës's Search*, de Borges:

I sensed, on the last page, that my narrative was a symbol of the man I was while I wrote it, and that to write that story I had to be that man, and that to be that man I had to write that story and so to infinity. (The instant I stop believing in him 'Averroës disappears'.) (HUTCHEON, 1985, p. 54)²¹

Em alguns casos, a perspectiva em abismo atinge tamanho grau de extensão que se torna alegoria, como é o caso do narrador de "Lost in the funhouse", de Barth: confuso e sentindo-se desorientado na funhouse, atua como uma alegoria da posição do autor que, como Ambrose, está desorientado, tentando, juntamente com o narrador, encontrar uma saída.

Se o romancista opta pelo uso de estruturas narrativas, como uma história de mistério, por exemplo, ele supõe que seu leitor conhece as regras de sua criação. Ele até poderia inserir algumas indicações no texto que poderiam auxiliar o leitor, mas certamente não o faria de maneira direta, objetiva. Assim, ele agiria de forma implícita.

Hutcheon fala sobre a fantasia e realiza um exame sobre a relação linguística entre os referentes da linguagem ficcional, que acabam por construir o romance. Esse processo não é exclusivo da metaficção, mas torna-se óbvio durante a realização consciente desse processo em textos narcisistas.

Em se tratando de metaficção – uma das grandes vertentes da literatura pós-moderna –, Hutcheon aborda a questão da mimesis do processo. A literatura do século XX não rompe com o romance do século XIX, mas surge como uma continuidade, que se desenvolve gradativamente. O leitor, por sua vez, é forçado a reconhecer o artifício artístico naquilo que lê e é convidado a participar como coautor na construção da narrativa. Este fato se aproxima do desenvolvimento de sua experiência enquanto pessoa, ou seja, sua experiência existencial – o

²¹ "Senti, na última página, que minha narrativa era um símbolo do homem que eu era enquanto escrevia, e que para escrever aquela história precisava ser aquele homem, e que para ser aquele homem precisava escrever aquela história e assim infinitivamente. (No instante em que deixei de acreditar nele, 'Averroës desapareceu')." [Tradução nossa]

processo. Assim, a metaficção não rompe com a tradição da mimesis, mas se torna em um desenvolvimento dela.

Como vimos anteriormente, a metaficção provoca algumas mudanças. O romance metaficcional não representa o mundo, mas representa os seus discursos por meio da palavra. Assim, tira-se o foco do mundo exterior e volta-se o olhar para o interior da escrita, para o subjetivo. Outra mudança é o deslocamento da atenção da criação da narrativa: antes se considerava o “contada para”, passando a ser considerado o “como essa história é narrada”. Ou seja, o foco da atenção torna-se o processo da criação narrativa, tendo o leitor como peça fundamental desse processo, já que ele assume um papel colaborativo na criação da narrativa.

Em conclusão, Hutcheon afirma que a metaficção foca na *mimesis do processo*, ao contrário da narrativa realista, que se preocupa com a *mimesis do produto*. A narrativa metaficcional auxilia o leitor a captar o contexto da produção, contrariando a suspensão do papel da produção a que se propunha a narrativa realista, porque na metaficção o processo e o produto são discursos e importantes.

Faz-se importante destacarmos que a metaficção não tem o intuito de destruir as convenções trazidas pelo realismo, mas pretende desmascará-las, fazendo com que o leitor perceba os procedimentos de construção da narrativa que está sendo lida, criando, assim, uma ruptura com a ilusão de que aquilo que se escreve é a realidade – ilusão esta criada pelos realistas.

Por tudo que aqui foi apresentado, faz-se válido lembrarmos da afirmação de Wladimir Krysinski, ao falar que a metaficção deveria ser compreendida em um contexto, não apenas literário, mas ideológico e político, pois “reconstitui o universo social da literatura, especialmente a comunidade de escritores, leitores e críticos” (KRYNSKI, 2007, p. 85).

What has *always* been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves

him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to “make sense” of experience. (HUTCHEON, 1980, p. 30)²²

²² “O que sempre foi uma verdade da ficção, embora raramente consciente, é trazido à tona em textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo, criativo da linguagem em si, são agora autoconscientes, compartilhados por autor e leitor. O último não é mais solicitado apenas para reconhecer que os objetos de ficção são ‘como a vida’, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado, através da linguagem. Ele não pode evitar esta chamada à ação por ele estar pego nessa posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo, ele também está criando, mas a sua participação, envolve-o intelectualmente, de forma criativa, e talvez até mesmo afetivamente em um ato humano que é muito real, isto é, na verdade, uma espécie de metáfora de seus esforços diários para ‘fazer sentido’ de experiência”. [Tradução nossa]

CAPÍTULO III

LIVRO: UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS METAFICCIONAIS

O brinquedo parece ter por objetivo provocar a surpresa, mas como provocar surpresa ad infinitum? Basta deixar a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério.

Gustavo Bernardo

3.1 Aspectos temáticos

(1948). A mãe pousou o livro nas mãos do filho. Que mistério. O rapaz não conseguia imaginar um propósito para o objeto que suportava. Pensou em cheirá-lo, mas a porta do quintal estava aberta, entrava luz, havia muita vida lá fora. (PEIXOTO, 2012, p. 9)

Assim se inicia a obra *Livro*, do escritor português José Luís Peixoto.

O autor não viveu durante a ditadura, já que, ao nascer, em 1974, a revolução já derrubara a política ditatorial. *Livro*, assim como muitas obras literárias, ganha novas possibilidades de compreensão e interpretação quando há um prévio conhecimento do contexto histórico abordado no enredo.

Neste caso, informações acerca da ditadura salazarista, o conhecido Estado Novo português (1933-1974), auxilia-nos na leitura do romance, que evidencia alguns marcos cronológicos. Antonio Salazar, cujo nome deu origem ao termo *salazarismo*, impôs uma política em Portugal com traços inspirados no fascismo italiano. Entre suas decisões políticas estão a censura dos meios de comunicação, a proibição de greves e a criação de um sistema político unipartidário. Somente com a morte de Salazar, em 1970, um movimento revolucionário surgiu. A tão conhecida Revolução dos Cravos teve como consequência o fim de um dos momentos mais trágicos da história portuguesa.

Apesar de não ter vivido durante esse período, José Luís Peixoto carregou-o antes mesmo de ter nascido, já que seus pais emigraram para a

França no início dos anos 60. Ao término da ditadura, retornaram à vila na qual viviam antes do exílio, e foi ali que o escritor nasceu. *Livro* trata, dentre outras vertentes, de um resgate do passado que o autor não viveu pessoalmente, mas cujas marcas lhe fizeram ter o direito de falar sobre.

O primeiro registro cronológico da obra, como se pode ver na citação localizada no início deste capítulo, é 1948, que nos remete ao período em o regime salazarista já estava consolidado. Lembremo-nos do slogan de seu governo: “Orgulhosamente sós”, que reflete muito bem a precariedade do interior de Portugal, assim como a vila descrita em *Livro*, na qual as personagens do romance habitam.

Contudo, apesar dessas proximidades históricas, é importante destacar que *Livro* é uma obra ficcional, tanto que não há um grande discurso acerca do ano de 1948. Sendo uma obra ficcional, *Livro* parte de um contexto que talvez seja conhecido pelo leitor para, então, utilizar a sua liberdade de ser ficção para criar. Então somos inseridos no romance e apresentados a suas personagens.

No romance, Ilídio, então com seis anos, é abandonado pela mãe, deixado com apenas uma mala e um livro, tendo narradas as suas percepções diante do mundo, sozinho, observando o livro que tem em mãos e a vila desconhecida que está à sua volta. Até que surge Josué, que passa a criá-lo, sem maiores explicações, no povoado português, onde o menino cresce e conhece dois grandes amigos, que o acompanhariam por muito tempo: Cosme, seu melhor amigo, e Galopim, um menino ingênuo que ajuda na criação de um irmão deficiente e de pombos.

Depois daquela noite em que Ilídio é abandonado, em 1948, o romance percorre sessenta anos da história portuguesa – chegando até os dias atuais.

À primeira vista, somos levados a acreditar que estamos diante de uma história de superação (tanto do abandono, quanto das limitações sociais) ou de um mistério envolvendo o livro. Estaria ali a resposta à partida de sua mãe? Mas o narrador nos guia por um caminho com várias vertentes, como se estivesse ele mesmo a interpretar um escritor.

Dando continuidade à saga de Ilídio, em certo momento ele conhece Adelaide, durante um banquete nada cordial. Por ela, sobrinha da velha Lubélia, ele se apaixona. Em meio a juras de amor, promete-lhe dar um pombo, cem

escudos e um livro. Temos, novamente, o livro vindo à tona. E a cada página, nós, os leitores, somos mais tentados a desvendar o mistério deste objeto.

Enquanto o romance se desenvolve, tomamos conhecimento de seus episódios profundos, assim como de sentimentos assustadores e personagens que, poderíamos dizer, beiram o grotesco e o pitoresco: dona Lubélia, seu caixão sob a cama e seu desfecho cruel (é enterrada viva); o Sorna, que bebe todo o vinho; cadáver desmembrado que aparece em uma mala; o padre manhoso e falso; o generoso e leal Josué etc.

Em meio a trocas de bilhetes apaixonados, Ilídio toma mais uma rasteira da vida: seguindo ordens de sua tia – Lubélia, personagem um tanto quanto amargurada em decorrência de um aborto que sofreu e por ter sido impedida pelos seus pais de viver o amor –, Adelaide segue para a França – como muitos outros portugueses durante os anos 60 – em posse do livro recebido do amado, sem compreender o porquê de estar indo para lá e sem falar a língua local. Tomado pela surpresa e pelo susto, Ilídio decide ir atrás dela, partindo também para terras francesas com o amigo Cosme. Galopim e Josué permanecem na vila portuguesa, e é por meio destes personagens que acompanhamos as transformações pelas quais o vilarejo passa.

O narrador aproveita este momento para retratar a longa e dura viagem dos portugueses até a França. Somos levados a vivenciar com os personagens a dureza do chão e dos solavancos do automóvel, o calor da estrada, a incerteza.

Em meio a tudo isso, seguimos desejosos do reencontro de Ilídio e Adelaide em terras francesas, porém as cartas escritas não são entregues e, por um golpe do destino, o livro – sempre o livro – que Ilídio dera a Adelaide a fará se aproximar de Constantino. Trabalhando em uma biblioteca local, Adelaide começa a perceber alguns olhares de Constantino e a conversa se inicia por meio de rabiscos no livro dela. Posteriormente os dois se casam.

Tempos depois, Adelaide faz uma viagem ao povoado português e lá se encontra com Ilídio durante uma festa. Como resultado desse encontro, temos o nascimento de um filho: Livro. Constantino crê que o filho é seu e que o nome escolhido por sua mulher é em sua homenagem, já que se considera um homem culto e das letras. Contudo, o nome escolhido tem relação com o objeto que esteve presente em todo o romance: o livro dado a Adelaide por Ilídio que, por sua vez, o recebeu de sua mãe.

Entre os percalços de suas próprias vidas, temos o final da primeira parte da obra e o início da segunda. É, então, que a obra se desdobra em si mesma. Tomamos conhecimento do narrador, o qual até então pensávamos ser um simples narrador onisciente, mas que percebemos se tratar de Livro, o filho de Adelaide e Ilídio, fruto de um reencontro em uma festa já em Portugal. Assim, a segunda parte desta obra nos remete ao significado de seu título: o livro não é um mero objeto, mas o fio condutor da história.

Logo no início da segunda parte, somos surpreendidos com um questionário, formado por doze perguntas, as quais são enunciadas nos seguintes termos: “Indique os seguintes dados” (PEIXOTO, 2012, p. 207). Veremos, mais à frente, que o próprio narrador responderá a essas perguntas, explorando não somente questões biográficas, mas de cunho pessoal, como o nome da mãe e até “Adjectivo que melhor caracteriza o penteado que tem neste momento” ou “Número de vezes que lava os dentes por semana” (Peixoto, 2012, p. 207).

A segunda parte da obra, contudo, não se desliga totalmente da primeira, porém faz com que o leitor reveja as suas expectativas geradas no decorrer das mais de duzentas páginas lidas até então. Em paralelo às ações, aos personagens e à caracterização dos espaços, nos encontramos diante de incursões no metaliterário. Quem lê a obra imagina-se, em um primeiro momento, diante de uma segurança impressa por uma história bem-construída e desenvolvida, além de escrita por um autor que sabe escrever com maestria, utilizando-se do ritmo e da metáfora:

Cada martelada que acertava na parede era como uma explosão no centro da terra. [...] As cabeças dos martelos eram pesadelos de aço maciço, trovões negros. O Ilídio segurava o seu martelo com as duas mãos e acertava na parede, que caía em grandes postos caídas, com tijolos vermelhas nas pontas, como entranhas (1948). A mãe pousou o livro nas mãos do filho. Que mistério. O rapaz não conseguia imaginar um propósito para o objeto. (PEIXOTO, 2012, p. 178)

Livro também leva o leitor a desenvolver uma visão crítica da modernidade, já que não se submete a uma narração linear e previsível. Interessa-lhe realizar um diálogo com o passado, tanto histórico quanto literário e cultural, inovando, dessa forma, pela reflexão metaliterária. Para o narrador,

tudo está em julgamento, assim como em movimento e constantes transformações: a sociedade, o pensamento, o homem e a própria literatura.

Livro lança o leitor numa narrativa sem fim; o narrador se “despede” do leitor numa espécie de “até-logo”:

Este livro podia acabar aqui. Sempre gostei de enredos circulares. É a forma que os escritores, pessoas do tamanho das outras, têm para sugerir eternidade. Se acaba conforme começa é porque não acaba nunca. [...] Mas tu ainda estás aí, olá, eu ainda estou aqui. (PEIXOTO, 2012, pp. 281-282)

É nítido perceber também a oposição com o narrador onisciente, buscado pelo realismo. O narrador é *Livro*, peça-chave de toda a história, consciente, de maneira até mesmo trágica, de si:

Livro. Sim, é verdade. A minha mãe deu-se a grandes trabalhos para me batizar *Livro*. Valorizo esse esforço. No registro francês, disse que era um nome português. Acabava em ó, não tiveram dificuldade em acreditar. No registro português, disse que era um nome francês, de origem argelina. Foi preciso baralhar algumas notas de cem francos entre os certificados da maternidade. Valeu o investimento. O Constantino aceitou o nome sem hesitar, acreditou que se tratava de uma homenagem à sua bibliofilia. (PEIXOTO, 2012, p. 225)

Com a chegada da segunda parte do livro, percebem-se ali alguns questionamentos notáveis: afinal, quem era o narrador? Como as histórias se entrelaçam? Como é possível fazer com que tantas narrativas se encontrem dentro de um mesmo livro? É preciso voltar ao início e considerar as ramificações da narrativa, que se faz muitas em meio a uma. O título, inegavelmente astuto, nos leva a um caminho novo, mas que só pode ser encontrado ao se fazer o caminho anterior, como o próprio *Livro* (e *Livro*) sintetiza de maneira magnífica:

Seguras o meu nome. Este livro que estás a ler e que estou a escrever, onde estamos, é exatamente o mesmo que a minha mãe me pousou nas mãos, como na primeira frase. Também esse livro era este. O início também é agora. O amanhecer apenas se distingue do anoitecer por aquilo que o antecedeu e pela sucessão que lhe imaginamos, o antes e o depois. (PEIXOTO, 2012, p. 282)

Sabemos, assim, que *Livro* é o livro que Ilídio entrega à sua namorada Adelaide; é também o nome que ela dará mais tarde ao filho que nasceu de um

encontro fortuito com Ilídio, em sua vinda à terra natal sem o marido Constantino. Sabemos também, com o desenvolver da narrativa, que Livro – o filho de Adelaide – assume a posição de narrador: narrando a história passada na França, estabelecendo uma relação mais estreita com o leitor ao contar o acontecido com a mãe no decorrer da vida, assim como a história de seus antepassados portugueses. Aqui já nos encontramos em um período pós-salazarista, no qual Livro vê-se diante da necessidade de retornar às origens. Fica nítida essa contextualização no final da primeira parte: justamente no ano de 1974 – lembremo-nos que a ditadura salazarista findou-se com a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974.

Percebemos, assim, que no romance fala-se de vida humanas, de seus desejos e erros; fala-se também de encontros e desencontros, de amor e de morte. Fala-se de Portugal enquanto povo, mas também de seus períodos negros, com suas tristezas; a dureza da ditadura, mas também a conquista da liberdade política. 1974 é uma data que implica questões tanto narrativas quanto autobiográficas, já que a data que marca o final da primeira parte do romance é também a data de nascimento de José Luís Peixoto, cuja história pessoal se mistura ao enredo da obra, já que, como dissemos, seus pais foram emigrantes portugueses na França durante a ditadura salazarista.

3.2 Aspectos estruturais

Pensando ainda sobre a questão política, é importante destacar que em Portugal, após a Revolução dos Cravos, os romancistas passaram a exercer a literatura de uma maneira mais crítica – reflexo não somente da situação política, já que o país acabara de enfrentar um dos períodos mais conturbados de sua história, mas também do próprio universo da ficção, pois os críticos, outrora silenciados, tornaram a crítica à realidade matéria literária e o procedimento de criação da obra explícito.

Sobre isso, Álvaro Cardoso Gomes afirma:

Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só [fez] o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também [fez] um

É oportuno, assim, refletirmos sobre as relações que o romance contemporâneo mantém com a realidade. Retomemos, de maneira sucinta, o que já dissemos sobre a primeira parte de *Livro*, que aborda o período salazarista, ou seja, a ditadura portuguesa. Assim, José Luís Peixoto acompanha uma das tendências explicadas por Gomes (1993, p. 85) no que se refere à Literatura Portuguesa Contemporânea: a incansável busca da ficção na história talvez seja entendida como um desejo de fazer do romance um documento. Assim, procura-se realizar uma crítica dos acontecimentos. O romance contemporâneo, portanto, relaciona-se ambigualmente com a realidade: ao mesmo tempo em que se submete a ela, num reflexo do contexto histórico, também a subverte, já que o romance torna-se uma realização de um mundo metafórico, no qual a história é narrada.

Percebemos que muitos romances acabam com a tradição de um único narrador, o que nos remete às discussões acerca da metaficção, realizadas no capítulo anterior deste trabalho. O leitor deve, mentalmente, durante a leitura, estruturar o enredo do romance a partir dos diferentes narradores presentes no romance. Estamos, aqui, falando acerca da polifonia: uma multiplicação de vozes dentro de um mesmo romance. Não são múltiplas apenas as vozes, mas também as temáticas tratadas.

José Luís Peixoto, ao abordar o pós-74, não escolhe falar da opressão da ditadura, da guerra colonial, da descaracterização do povo, das dificuldades do interior, mas opta por abordar todas essas questões, por vezes de maneira superficial, e ainda atenta-se a inserir no romance outros aspectos, como a emigração portuguesa a terras francesas.

A opressão ditatorial, em *Livro*, é enfrentada no dia a dia dos moradores da vila, que eram obrigados a entregar quantias em dinheiro às autoridades para a construção de um posto de guarda. Vemos que eles eram coagidos a fazê-lo, como percebemos neste trecho em que Josué fala:

Têm miúfa. São uns gatos borrados. Se não derem para o posto, têm medo que os outros pensem que estão a esconder algum crime. Antes querem ficar sem comer do que arrancarem-lhes as unhas com um alicate. Fez uma pausa e falou ainda mais

baixo. A culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão. (PEIXOTO, 2012, pp. 101-102)

Percebemos, no romance, que os personagens que moram nas vilas são segregados mediante a sua condição social. Acompanhamos, por um lado, os ricos D. Milú e o padre, que servia ao regime salazarista; de outro, os pobres, oprimidos tanto econômica quanto moralmente. Observemos este trecho em que a distribuição da água na vila é narrada:

E a água não é boa? O Josué ficava a teimar nesta pergunta, até que o barbeiro lhe dizia é boa a água. Então pois, a água não era má. Já tinham chegado a essa conclusão muitas vezes, mas nem os que moravam perto se serviam dela. A casa de d. Milú tinha poço, claro, a restante vizinhança lançava-se em grandes voltas com carroças, carrinhos de mão ou carregavam bilhas à cabeça. De entre os que moravam perto, eram poucos os que tinham bestas. Havia também mulheres menos asseadas que não se incomodavam de lavar a roupa nos tanques. Mas só quem não tinha escrúpulos é que usava aquela água para beber. (PEIXOTO, 2012, p. 52, grifo nosso)

Tão intrigante quanto a divisão nítida em castas dos moradores é a questão das mulheres nesta vila, pautada em uma sociedade predominantemente patriarcal. Bem sabemos que o sustentáculo da ordem social e política salazaristas era formado por três vertentes: Deus, pátria e família. Assim, as mulheres viam-se diante de uma única missão: tornarem-se esposas e, posteriormente, mães. O trabalho fora de casa, portanto, seria imprescindível ao homem, e não à mulher, que seria responsável pela formação e manutenção do lar.

Em *Livro*, somos apresentados à personagem Lubélia, que engravida ainda adolescente e sofre graves retaliações por isso: passa a ser escondida pelos pais do “povo que tinha amargo e venenoso nos olhos” (PEIXOTO, 2012, p. 59) e sofre um aborto. Carrega em si, por toda a sua existência, essas marcas.

Lembremo-nos também da mãe de Ilídio, que fora, desde criança, abusada pelo próprio pai – Aquele da Sorna – e pelo padre da vila. Viu-se tomada pela má fama pelos outros moradores, com exceção de Josué, que a respeitava e acabou por ajudá-la com Ilídio.

A guerra colonial e a tragédia dos retomados é também um dos problemas contemplados no romance português da atualidade, segundo Gomes (1993). A

Revolução de Abril resultou, dentre outros aspectos, na insatisfação da sociedade tanto civil quanto militar, que foi mandada para o continente africano para atuar numa guerra cujo propósito central era a manutenção da política de exploração portuguesa nas colônias africanas. Sem uma indústria desenvolvida e ainda em desvantagem econômica diante dos demais países europeus, manter as colônias da África representava uma questão de sobrevivência do país.

José Luís Peixoto, mesmo que de forma sucinta, aborda a questão da guerra colonial e a tragédia dos retomados com a trajetória do Cosme, um dos amigos de Ilídio. Convocado pelo governo a defender a pátria, demonstra seu descontentamento; sua partida para a França, com o amigo Ilídio, foi motivada por esta questão, como o próprio personagem declara:

A guerra.
O quê?
A guerra, porra.
O Ilídio estava tão coberto pelos seus pensamentos que lhe custou a entender o Cosme à primeira.
Eu sei que vou morrer na merda daquela guerra. Ou venho de lá sem uma perna, sem a pila. Eu sei, não me perguntes como é que eu sei. Aquilo não é para gajos como eu, vais ver. Vais ver bem, eu que não vou ver nada, venho morto. [...] Ah, é a pátria e mais não sei o quê. Então, e por que é que sou eu que tenho de amargar com essa merda? Não me dizes? Por que é que sou eu que tenho de ficar ali, esticado no caixão, a engolir a pátria à pazada?! (PEIXOTO, 2012, p. 78)

Outro aspecto abordado por Gomes (1993) e presente em *Livro* é a descaracterização do povo. Adelaide, ao retornar à vila portuguesa após anos de estadia na França, compra a casa de d. Milú – uma das representantes da classe mais rica do local – e expressa sua “intenção de mandar forrar a casa de azulejos” (PEIXOTO, 2012, p. 245). Vemos, aqui, uma referência evidente à tradição portuguesa, tão conhecida por seus azulejos²³.

Contudo, Adelaide vê seu desejo ser coibido por conta de uma lei que impedia o revestimento da casa – dizia-se que esta ação iria “desfear” o local. Observamos neste caso uma valorização do modelo europeu, deixando de lado a tradição portuguesa, tornando-se, assim, numa metáfora à descaracterização do povo.

²³ Uma imagem com os famosos azulejos portugueses foi usada na capa da edição brasileira de *Livro*, lançada pela Companhia das Letras.

A literatura portuguesa, que passou por uma renovação após a redemocratização do país em 1974 e depois de perder as suas colônias africanas, revela atualmente um país que escapou do atraso político e econômico para integrar a União Europeia. Segundo Navas (2007, p. 35), “de maneira distinta, os escritores que então surgiram refletiram criticamente sobre a nova identidade de Portugal – a sede de um extinto império que não encontrava seu lugar na moderna Europa Ocidental”. Essa descaracterização do povo acaba por resultar num outro ponto abordado por Gomes (1993): a geração sem causa, que é abordada por José Luís Peixoto.

Livro, filho dos portugueses Adelaide e Ilídio, nasce em Paris, mas sente-se um estrangeiro, um deslocado, em qualquer lugar que esteja:

Nunca encontrei o abrigo que ainda procuro, uma mão que me feche no seu interior e me guarde no bolso de dentro do casaco, paredes que me digam com veludo: descansa, menino. Mas procuro, continuo, como se acreditasse que vou encontrar. (PEIXOTO, 2012, p. 226)

Quando está em Portugal, Livro se questiona: “Quem era eu ali?” (PEIXOTO, 2012, p. 231), ao passo que ao mesmo tempo percebe que não tem um lugar para voltar: “Paris não é minha [...]. Se me dessem Paris, é tua, eu não a queria porque sei que espectros dessa natureza não se deixam possuir” (PEIXOTO, 2012, p. 233). Percebemos, assim, que ele em nada se assemelha ao que Baudelaire descreve como o típico sujeito que surgia nas grandes cidades, o *flanêur*. De acordo com Maria Elisa Escobar Thompson:

Baudelaire (1996, p. 24) faz uma distinção entre o *flanêur* e o viajante. O *flanêur*, solitário dotado de uma imaginação ativa. Sempre viajando através do grande deserto de homens, movimenta-se, observa e, contudo, sente-se em casa onde quer que se encontre. Um viajante pode pertencer a duas categorias: o turista e o imigrante. O turista é aquele que está claramente de passagem e vê somente o óbvio. [...] O imigrante, de certa forma mais estrangeiro que o turista, sente um vazio que acredita ser preenchido na presença de outras culturas, cidades ou países. Ele realiza uma busca interior, diferentemente do turista, cuja busca é pelo exterior. (THOMPSON, 2008, p. 7)

Livro é um homem das letras, educado em escola francesa, leitor de grandes autores da modernidade. O livro, objeto, para ele é um produto cultural,

porém o livro vindo de sua vila ainda permanece misterioso, assim como a própria vila.

Voltando à tese de Álvaro C. Gomes, culminamos com o estudo da segunda parte de *Livro*. É nela que se dará o “inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade” (GOMES, 1993, p. 84).

O romance português contemporâneo não só fará uso do inventário crítico da situação sócio-político-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. (GOMES, 1993, p. 84)

Assim, para o estudioso, o escritor fornece várias possibilidades de interpretação da realidade, pois ao recriá-la realiza uma projeção do imaginário sobre o real para “melhor desvendá-la ou mesmo para melhor transformá-la” (GOMES, 1993, p. 85). Dessa maneira, a História e o passado não podem mais ser utilizados como um modelo fiel do presente, mas este reavalia o passado, que é cheio de incertezas. Por meio dessas incertezas, o escritor, ao utilizar-se da ficção, vai além da fronteira do imaginário. O autor tem até mesmo a possibilidade de oferecer ao leitor o “retrato bruto da alienação ou mesmo o vazio que o cerca” (GOMES, 1993, p. 121).

Sobre esta questão, Beatriz Berrini (1999) diz que quando a narrativa se trata de um momento histórico, o autor precisa ir além dos fatos, das características do que aconteceu; e esse “ir além” se dá por meio da capacidade imaginativa do historiador, que acaba por se tornar um ficcionista:

O Leitor de *História* [e até certo ponto o de *Ficção*] tem consciência clara que de tal foi possível graças à inteligência e sensibilidade do autor, na sua atividade de pesquisa e interpretação, sem dúvida, mas também pela reconstituição do passado obtida pela força de sua fantasia criadora. (BERRINI, 1999, p. 66)

É na segunda parte de *Livro* que ocorre a modificação da estrutura da obra, que acaba por perder a sua linearidade e questionar a sua formação, assumindo o que Linda Hutcheon estabeleceu como conceito de metaficção: “Metafiction [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a

commentary on its own narrative and/or linguistic identity”²⁴ (HUTCHEON, 1984, p. 1), ao que Diana Navas complementa:

Não é por acaso, portanto, que talvez a mais importante característica do romance contemporâneo seja o fato de este ser antes um romance do romance, isto é, uma obra que é ao mesmo tempo romance e meditação acerca do romance de suas possibilidades como forma literária. Nascido não do desejo esnobe de fazer coisa nova e obscura, conforme apontam alguns, o romance contemporâneo é perfeitamente explicável como manifestação literária de nossos dias, constituindo uma espécie de reflexo da cultura contemporânea. (NAVAS, 2009, p. 34)

Logo ao final da primeira parte do romance, é possível observar, ainda que de maneira sutil, a primeira alteração na sua estrutura: o nascimento do filho de Adelaide traz à tona um personagem que adquire status de narrador, pois logo discursa utilizando-se da primeira pessoa do singular: “Às oito e meia, saiu disparado para chamar um carro de praça. Ela a soprar, a soprar, assustada. Às dez, estavam a entrar na maternidade. Ela, tapada com um lençol, a querer levantar-se da maca. Foi às duas e meia da tarde que eu nasci” (PEIXOTO, 2012, p. 218, grifo nosso).

Em meio à cena do nascimento do filho de Adelaide, a frase em primeira pessoa chega, até mesmo, a passar despercebida. Contudo, no decorrer da leitura, o leitor acaba por deparar-se com a quebra da estrutura linear, que até então estava sendo usada, sendo levado a questionar-se e a sair de sua “zona de conforto”. Assim, o leitor acaba por se tornar uma peça-chave na leitura de *Livro*. Sobre esta questão, retomemos o que nos diz Linda Hutcheon:

In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function. [...] Metafictions, 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. (HUTCHEON, 1985, pp. 37.39)²⁵

²⁴ “‘Metaficção’ é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”. [Tradução nossa]

²⁵ “Na metaficção, o leitor ou o ato de leitura em si muitas vezes torna-se peça tematizada da situação narrativa, reconhecida como tendo uma função de coprodução. [...] A metaficção, pelo contrário, deu à

Ao leitor, que até então exercia um papel passivo, como um mero espectador da narrativa realizada por um narrador onisciente, é exigido a participar da construção do romance, de sua construção textual, chegando a exercer o papel de coautor. Ao início da segunda parte, um questionário lhe é apresentado, e ele deve informar alguns dados pessoais, como “o nome da sua mãe”, “lugar onde está”, preencher lacunas que lhe permitirão exercer uma participação direta não só na composição do enredo, como também no relato. Temos aqui a primeira estratégia metaficcional de *Livro*. É importante destacar também que esta segunda parte não se desliga completamente da anterior, mas obriga o leitor a rever as expectativas que foi criando no decorrer das duzentas primeiras páginas.

What has *always* been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. (HUTCHEON, 1980, p. 30)²⁶

A fim de reafirmar a ficcionalidade do romance, *Livro* ainda traz à tona menções acerca de música, ao citar *Le téléphone pleure*: Claude François, e *Jenny, Jenny Lady*: Sullivan; acerca de política, com Salazar e Ilia Nikolaievitch; sobre literatura, ao falar de *Fábulas de La Fontaine*, Cervantes e Stendhal. Essas menções remetem o leitor a realizar referências externas para compreender o texto.

[...] essas práticas intertextuais até aqui evidenciadas concorrem, indubitavelmente, para a construção de textos que se apresentam como um mosaico de citações, alusões ou

luz as convenções rompeu com os códigos que agora têm de ser reconhecidos. O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação, pelo ato da leitura”. [Tradução nossa]

²⁶ “O que sempre foi uma verdade da ficção, embora raramente consciente, é trazido à tona em textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo, criativo da linguagem em si, são agora autoconscientes, compartilhados por autor e leitor. O último não é mais solicitado apenas para reconhecer que os objetos de ficção são ‘como a vida’, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado, através da linguagem”. [Tradução nossa]

reescrita de outros textos, ou seja, uma escrita sobre a escrita, em um jogo relacional em que o leitor se torna cúmplice do escritor, na certeza de que existirão sempre peças desse mosaico textual que permanecerão desconhecidas, escondidas a alguns, mas reveladas a outros. (NAVAS, 2013, p. 51)

Sem, contudo, estacionar a sua criação, José Luís Peixoto vai além na revelação do seu processo literário. Com a chegada da segunda parte da obra, e somente com a sua chegada, percebemos a amplitude do título *Livro*. Retomando o que já mencionamos neste trabalho, ao primeiro contato com a obra, pode-se pensar que o título se refere apenas ao objeto deixado pela mãe com o menino. Certamente carregaria em si um mistério, um desfecho revelador. A partir do abandono, vemos o objeto assumir a condição de representar o abandono, “uma espécie de morte” (PEIXOTO, 2012, p. 70) da infância de Ilídio, ainda tão menino.

Passado algum tempo, vemos que o objeto livro torna-se um presente do já adolescente Ilídio para Adelaide. Assim, o objeto que outrora representou o abandono da mãe, assume um novo significado: o amor puro do jovem casal:

Afastou as roupas com delicadeza e encontrou o livro. Passou-lhe a ponta dos dedos a capa, sentiu-o. Depois, levantou-se com as duas mãos, deslizou-os ao longo da pele do rosto, tocou-o com os lábios. Enquanto o abraçou, manteve os olhos fechados. (PEIXOTO, 2012, pp. 114-115)

Adelaide, então, parte para a França, em posse do presente de Ilídio, e passa a trabalhar em uma biblioteca (local também emblemático e relacional ao objeto que dá título à obra). Lá, ela tenta lê-lo, e acaba por deixá-lo aberto em cima de uma mesa. E é exatamente este livro aberto que a aproximará de seu futuro marido, Constantino, que já a observava a distância. Como uma maneira de se aproximar, ele passa a circular palavras no livro, a fim de iniciar um diálogo com Adelaide.

O livro estava mexido. Alguém o tinha aberto em uma página, número 224, e feito pequenos círculos a lápis, à volta das seguintes palavras: gosto, de, ti. Olhou em redor, e, ao longe, entre as pessoas distraídas, viu o leitor de livros da biblioteca a fixá-la. Desviou o olhar, guardou o livro na mala e saiu. (PEIXOTO, 2012, p. 153, grifo nosso)

O leitor, então, é surpreendido com um recurso gráfico que lhe permite “vivenciar” a cena, ao visualizar as palavras que foram circuladas por Constantino: “Tive de dizer-lhe que sim, gostei, gostei, porque gosto pouco de ver (...) e a vontade nula de ler aquele monte (...). Correio para ti” (PEIXOTO, 2012, pp. 239-240).

Outrora, o livro exercia a função meramente de um objeto ficcional; a partir de então, passa-se a confundi-lo com o real. Novamente, percebemos que o “muro” que divide a ficção da realidade, ao menos na Literatura Contemporânea, é “muito baixo”. Tem-se a desconstrução do livro como narrativa ficcional, o que culminará com um novo tipo de construção narrativa: inclassificável.

Ao realizar a distinção entre o objeto ficcional e o real – que está nas mãos do leitor e que ele pode perceber que se trata do mesmo objeto da narrativa, já que possui até mesmo as marcas grafadas no original de Adelaide, Livro alcança o status de narrador-personagem, que dá título ao romance, e o narrador demonstra que não se trata de um livro qualquer, mas de um livro intitulado *Livro*: “É verdade que te chamas Livro? Um nome, como um título, tem muita importância” (PEIXOTO, 2012, p. 225). É notório que esse caráter autorreferencial, que está presente em toda a segunda parte da obra, será cada vez mais explorado.

Um nome é suficiente? Não é. Um título também não. Esperar-se-ia muito mais de um romance intitulado Livro. Com expectativas mínimas, seria de supor que um romance que se apresenta como Livro tivesse, ao menos, a honestidade de ser aquilo que anuncia. Livro sugere perigosamente o livro, artigo definido que esta sucessão de páginas, por mais encadernadas, nunca merece. Na melhor das hipóteses, é um livro. E triste. (PEIXOTO, 2012, p. 243, grifo nosso)

Autor, narrador, personagem, leitor e obra ficcional se unem, formando uma espécie de experimento pós-moderno, que acaba por culminar em um novo estilo de escrita; criam-se situações em que as instâncias literárias tradicionais passam a ser questionadas, o que acaba por levar o leitor a uma interpretação meticulosa, e não mais ingênua. As instâncias literárias confundem-se e tornam evidente um questionamento vívido acerca da construção do romance. A própria ficção estabelece uma autocrítica deste processo inovador enquanto dialoga com o leitor:

Costumam pôr-me essa questão e não tenho dificuldade de responder, mas estares a colocar-me assim, através deste livro, tão de repente, desrespeitando as dimensões leitor/narrador/autor, não me parece adequado. [...] pode trazer alguma confusão a outros leitores, simultâneos ou futuros, mais acostumados aos postos tradicionais do leitor, do narrador e do autor. (PEIXOTO, 2012, p.265)

De repente, vimo-nos diante de uma crítica realizada pelo narrador acerca da primeira parte do romance e de seu narrador, que acaba por ser acusado de contar uma história desconhecida e, por isso mesmo, sem propriedade para falar sobre algo que não vivenciou:

O enredo é frouxo, invertebrado e, nos momentos esparsos em que consegue encaixar-se com interesse relativo, narra experiências banais, histórias que não se distanciam daquelas que poderiam pertencer ao vizinho. [...] tanto mais que me estou a referir a um autor que vem logo antes de Pessoa nas estantes alfabéticas [...]. Não se pode falar daquilo que não se conhece, falta o testemunho privilegiado. (PEIXOTO, 2012, p. 241)

Walter Benjamin, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, afirma que narrar é recontar histórias que surgiram desde as primeiras civilizações, compartilhando experiências, conhecimentos e sabedoria. Segundo Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Neste mesmo ensaio, Benjamin prenuncia a morte da narrativa, pois a troca de conhecimentos não ocorre mais. Uma das causas de sua morte é a escassa experiência dos narradores, que cada vez mais estão ausentes de relatos a serem contados. Um exemplo disso se deu após a Guerra Mundial, da qual os soldados voltavam sem histórias para contar em decorrência do horror vivido nos campos de batalha. Tudo o que lhes restou foi a escassez de comunicabilidade. Segundo Walter Benjamin, “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Assim, percebemos que a marca do narrador se dá na maneira como ele traduz a sua experiência e transmite-a aos ouvintes/leitores, fazendo-se valer ou não.

É fato que modernidade modificou de maneira perceptível o ser humano e suas relações. O homem tornou-se filho da História. Walter Benjamin repudia o romance e a imprensa, frutos da modernidade, pois o primeiro busca um “sentido da vida”, que leva à existência de um leitor solitário e individualista, e o segundo ocasiona a não reflexão, o imediatismo, ao contrário dos contos de fadas, que trazem mensagens e levam os ouvintes a obterem respostas de acordo com o seu entendimento e conhecimento de mundo. A modernidade tornou-nos mais racionais, o que reflete nos mitos, mas também causou ao homem muitas angústias, as quais, muitas delas só são respondidas por práticas religiosas. Vê-se, então, a perpetuação das crenças, que muitas vezes se dá pelo testemunho dos já convertidos. Vemos aqui a importância do narrador, que fará com que o ato narrado seja aceito ou não.

Aos ouvintes/leitores da narrativa, é confiada a missão de acreditar ou não no que lhes é narrado para, assim, passar a narrativa adiante. Assim, o ato de narrar assume um caráter duradouro; é no contato entre o ouvinte e o narrador que a narrativa adquire longevidade. Cada história gera uma outra história.

Em *Livro*, vemos que a crítica realizada ao narrador da primeira parte do romance possui um cunho tradicionalista, já que a necessidade de testemunho para se narrar algo já não faz parte da narrativa pós-moderna.

(...) o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

Contudo, o autor-narrador-personagem não se resume a realizar uma crítica à crítica tradicional, mas de maneira irônica, estende-se à segunda parte do romance, narrada por ele próprio:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância. Para lá das constantes referências a autores que ele, nitidamente, desconhece, num exercício fútil de *name-drop*, esperteza de

google, o clímax de insensatez é alcançado numa espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A autorreferencialidade e o pós-modernismo têm as costas largas. (PEIXOTO, 2012, p. 243)

Com isso, o narrador faz com que qualquer crítica ao romance seja descabida, pois aqueles que creem que a literatura tradicional e linear é ultrapassada poderão partilhar da crítica aos “coitadinhos neorrealistas” (PEIXOTO, 2012, p. 255); e quanto àqueles que não medem críticas à literatura autorreferencial, ou seja, uma literatura que produz seus próprios referentes, que se desvincula da realidade e que explica a si mesma, poderão se unir à crítica realizada à segunda parte do romance. Interessante notar que nem a essa conclusão das críticas o narrador permite que o leitor chegue sozinho: “Em última análise, a tentativa descarada de controlar as críticas que o romance possa sugerir. Como se quisesse antecipar-se aos comentários dos outros e, assim, os esvaziasse de sentido” (PEIXOTO, 2012, p. 243).

Bem sabemos que um dos aspectos mais importantes e marcantes na metaficção é a questão do leitor. Hutcheon (1980) chama a atenção para esta questão:

The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the reader. Unlike Gerald Graff, I would not argue that in metafiction the life-art connection has been either severed completely or resolutely denied. Instead, I would say that this “vital” link is reforged, on a new level – on that of the imaginative process of storytelling, instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change. (HUTCHEON, 1980, p. 3)²⁷

Assim, o leitor torna-se tão responsável pelo texto quanto o autor. Esta característica de equivalência entre a leitura e a escrita separa a metaficção pós-moderna de outras obras literárias tidas como autoconscientes. Nestas, a posição do leitor era de passividade, assemelhando-se a um ouvinte; enquanto na metaficção há liberdade do leitor.

²⁷ “O interesse aqui é um pouco sobre o texto, sobre a manifestação literária desta mudança, e sobre as implicações resultantes para o leitor. Ao contrário de Gerald Graff, eu não diria que na metaficção a conexão vida-arte foi cortada ou completa ou resolutamente negada. Em vez disso, diria que esta ligação ‘vital’ é reforjada, em um novo nível – em que o processo imaginativo de contar histórias, em vez de a do produto (a história contada). E é o novo papel do leitor que é o veículo dessa mudança”. [Tradução nossa]

Em *Livro*, paralelamente às sequências de ações, às relações entre personagens e à caracterização direta e indireta de espaços e figuras, as incursões no metaliterário inscrevem este romance no âmbito pós-moderno. O leitor lê o livro primeiramente na segurança de um romance bem construído e escrito por um autor que domina a arte de usar o ritmo, a metáfora e a comparação:

Cada martelada que acertava na parede era como uma explosão no centro da terra. [...] As cabeças dos martelos eram pesados de aço maciço, trovões negros. O Ilídio segurava o seu martelo com as duas mãos e acertava na parede, que caía em grandes postas caídas, com tijolos vermelhos nas pontas, como entranhas. (PEIXOTO, 2012, p. 189)

Mas *Livro* também interpela o leitor por meio da visão criativa do pós-moderno, que já não se satisfaz com a apresentação de uma história linear e previsível; interessa-lhe, dialogando ironicamente com o passado histórico, literário e cultural, inovar pelo lado da reflexão metaliterária.

Ao final de *Livro*, o narrador-autor-romance reconhece a importância do leitor para o desenvolvimento e concepção da obra, destacando sua responsabilidade nela:

Mas tu ainda estás aí, olá, eu ainda estou aqui e não poderia ir-me embora sem te agradecer. Aí e aqui ainda é o mesmo lugar. Sinto-me grato por essa certeza simples. A paisagem, mundo de objetos, apenas ganhará realidade quando deixarmos estas palavras. Até lá, temos a cabeça submersa neste tempo sem relógios, sem dias de calendário, sem estações, sem idade, sem agosto, esse tempo encadernado. As tuas mãos seguram este livro e, no momento, nas tuas mãos, é amanhã. [...] Às vezes, penso em ti sem te dizer. Mesmo esses pensamentos invisíveis estão agora nas tuas mãos. Seguras o meu nome. (PEIXOTO, 2012, pp. 282-283)

Vemos, mais uma vez, a fusão dos componentes do romance e a ruptura da hierarquia autor > narrador > leitor, vigente nos romances realistas.

Pelo exposto, fica evidente o caráter metaficcional de *Livro*, já que este romance revela seus mecanismos de produção e eleva (e reconhece) a importância do leitor, que é chamado a atuar como coautor da narrativa. A literatura narcisista, aqui estudada a partir da obra de José Luís Peixoto, é a prova de que a mudança sofrida pelas artes em meados do século XX teve como

consequência um questionamento sobre a essência do fazer da arte; contudo, isso não significou sacrificar o próprio fazer da arte, mas o transformou na flor narciso: que está em constante renovação.

3.3 Simulacros e metaficcionalidade: subversão de conceitos

Iniciamos essa última consideração com o texto de quarta capa da obra *Procura do romance*, de Julián Fuks²⁸:

Existe uma história? Se a inefável instância da experiência tão logo se dilui em nada, turva lágrima e densa névoa, antes mesmo se de deixar perceber, compreender, concatenar a outros domínios igualmente evanescentes. Existe uma história? Se o tempo, com tal empenho e desfaçatez, cuida de dissolver também as marcas físicas dos acontecimentos antológicos ou corriqueiros, legando ao universo um passado rarefeito e a imutabilidade paradoxal das coisas eternas. Existe uma história? Se não há conflito, não há enredo, se a realidade concede apenas uma linhagem vaga de eventos, sem sucessões lógicas a cerzir ou emaranhados míticos a descosturar. Existe uma história, se toda metáfora e toda memória são insatisfatórias?

Neste excerto, estamos diante de um combate entre a consciência da narração, comandada pela desconfiança de que toda palavra é um desvio das ocorrências, e a força das lembranças.

Segundo Gomes (1993), o trabalho com as palavras permite ao homem criar o mundo, garantindo-lhe sentido, e isto implica, concomitantemente, a necessidade de ter a sua voz em liberdade.

No contexto pós-moderno, as produções literárias classificadas como metaficção historiográfica têm em comum uma autorreflexividade, além de referências a personagens e dados históricos. A metaficção é entendida, especialmente nos romances de ficção, como uma recriação da história, e o discurso vivido pelos personagens da obra nos levam a uma série de reflexões e questionamentos. Não há verdade absoluta, inquestionável, afinal a literatura

²⁸ São Paulo: Record, 2011.

pós-moderna acaba por assumir uma reinterpretação da própria história; por isso, diz-se ficcional.

A alteração que aconteceu nas artes, principalmente no que se refere à linguagem, foi em decorrência da consciência de que a palavra não era capaz de atingir as ideias almejadas pelos escritores realistas, que não expressavam subjetividade na linguagem; ao contrário, assumiram uma posição cientificista em relação à realidade.

Além de desmascarar a visão aparente da realidade, buscou-se transformá-la em um princípio da construção artística. Assim, a arte deixa de trabalhar com a representação do que é real (mimese) e passa a compreendê-la como simulacro, que se dá por meio da relativização da verdade; dessa maneira, a linguagem assume o papel de um simulacro, ou seja, constitui uma realidade que é diferente daquela que simula.

Sobre o simulacro, pensemos na união ou distinção do objeto e suas imagens, do original e cópia, do modelo e o simulacro. Para Platão, tudo aquilo que é aparente, material, é uma imitação imperfeita das ideias, do que já existe no mundo inteligível. O que tocamos é a cópia, pois a ideia original está no plano das ideias, que só se alcança através da filosofia. Estabelecemos, assim, a distinção do que é original e do que é cópia na visão do filósofo. Platão classifica a arte como mimética, isto é, imitação, já que ela representa a essência em aparência. Há a mimética da cópia e a mimética do simulacro, que se encontra mais distante da verdade do que a cópia. Assim, o simulacro possui apenas aparência, enquanto a cópia preserva a essência.

– A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro. O pintor, diremos nós, por exemplo, nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou outro artesão qualquer sem ter nenhum conhecimento do ofício deles; entretanto, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens privados de razão, porque terá dado à sua pintura a aparência de um autêntico carpinteiro. (PLATÃO, 2003, p. 379)

Aristóteles também compreendia a arte como uma imitação da realidade, contudo não via este fato com uma visão pejorativa. Para ele, havia o valor estético, e o significado de imitação é o de “possíveis interpretações do real”. A

mimese aristotélica não se refere, portanto, a uma cópia da realidade, mas a uma representação.

Apesar da influência exercida pelos filósofos da Antiguidade e da corrente positivista dos séculos XVIII e XIX, a arte começa a assumir uma postura diferente: a linguagem humana não é capaz, sozinha, de expressar a realidade. Surge, então, a verossimilhança, que assume uma dupla possibilidade: 1. mantém uma referência ao real; 2. transforma e cria a partir de um modelo original sem, contudo, reproduzi-lo.

Desta forma, a arte cria sua própria realidade, que poderá ou não apresentar elementos reais, verdadeiros, destacando a utilização de uma linguagem que representa a chamada realidade; porém, a linguagem é uma convenção de signos e códigos, como nos explica a Linguística, e eles próprios possuem a limitação de um sistema.

Percebemos, portanto, que buscou-se uma libertação da arte em relação ao mundo visível, real. E esse contexto culminou com a libertação do processo criativo. Na literatura, isso se expressa por meio da busca de novas linguagens, que permitiriam a expressão das inúmeras maneiras de se ver o mundo.

Surge, então, o conceito simulacro a fim de designar a nova relação entre o real e a ficção:

[...] a imagem prescinde de referencialidade, pois é criada a partir de modelos de simulação, que instituem a realidade por si mesmos. Elimina-se, assim, a diferença entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso, de modo que a representação passa a viver sob o domínio do código, que pode ser infinitamente reproduzido. (OLIVEIRA, 2003, p. 28)

A pós-modernidade, cercada de conflitos, encontra nas narrativas de metaficção uma maneira de concretizar as inúmeras tensões que nos cercam, e isso por meio da desconstrução de modelos pré-estabelecidos. A literatura passa a ter significação própria, cujo sentido é inerente à sua capacidade de representação e é mais do que um documento de sua época. Assim, as narrativas metaficcionais desconstroem para construir, colocando o novo, o atual, sobre o antigo – que passa a ser revitalizado e visto sob um novo olhar. Além dessa oposição entre novo e antigo, destaca-se a oposição entre ficção e realidade, já que tudo aquilo que era anteriormente ligado ao contexto extraliterário passa a integrar o universo ficcional, rompendo, assim, com as

convenções. Nos casos de metaficção historiográfica, modalidade que opõe verdade e falsidade, de acordo com Linda Hutcheon, possibilita-se a pluralidade, que, por sua vez, opõe-se à verdade absoluta, considerada como discurso oficial.

Muitos artistas e escritores transformaram essas discussões em temas centrais de suas produções. Julio Cortázar, em seu conto “Continuidad de los parques”²⁹, apresenta uma nova forma de contar história. Neste conto, que é um dos mais conhecidos de Cortázar, lemos logo em seu início: “Começara a ler o romance dias antes”. Ao lermos esta frase, percebemos que há um personagem que também é um leitor; ele está no meio da leitura de um certo romance. Esse começo sugere que o começo da ação propriamente dita é anterior. Assim, temos ao menos três leitores: aquele que lê o conto dentro do conto; cada um de nós quando lê o homem a ler o conto dentro do romance; e um possível leitor fantasma que nos lê enquanto lemos o homem que lê o conto dentro do conto. Essa multiplicação de leitores e leituras gera uma infinitude.

Em resumo, o que chamamos de metaficção é uma tendência da modernidade de substituir as criações pelo processo de sua própria produção. Trata-se de uma construção que confunde realidade com ficção, como bem vimos em *Livro*, objeto de estudo deste trabalho.

Interessante destacar o contexto em que se insere a produção metaficcional: o período pós-guerra, que instaura uma grande crise nos meios artísticos, que culmina por gerar uma consciência quanto à fragilidade humana, assim como quanto às artes,

[...] não porque podem ser destruídas junto com o resto da civilização, de fora para dentro; mas porque podem ser destruídas também de dentro para fora. Elas próprias podem se destruir, como decorrência paradoxal de seu processo de constituição. (ARRIGUCCI, 1973, p. 10)

Os escritores, por meio de uma literatura moderna e metaficcional, levam a obra e o seu leitor rumo a uma experiência estética nova, a um questionamento dos papéis e funções dentro da obra lida. Assim, a literatura deixa de ser um lugar de construção da ficção e torna-se um espaço no qual coabitam o real e aquilo que achamos ser real, o qual leva a uma indagação: a literatura é pura

²⁹ Conto da obra *Final del juego*, publicado em 1956.

ficção? Com bem observamos neste trabalho, a divisão entre real e não real é perene, uma questão muito abstrata.

Vemos que obras como *Livro*, de José Luís Peixoto, não são miméticas, ou seja, cópia, representação do real, mas simulacros de uma realidade ainda desconhecida pelo leitor. Vemos nelas que a ficção e a não ficção assumem uma relação existencial, sendo impossível separá-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos que José Luís Peixoto escreveu um romance que explicita as estratégias metaficcionalis, observadas também em outros autores portugueses contemporâneos, como José Saramago e António Lobo Antunes, e que, concomitantemente, traz à tona um cuidadoso trabalho *com* e *na* linguagem.

Fala-se, em *Livro*, de vidas humanas individuais, dos seus desejos, vontades, erros e conflitos, assim como de amor, morte, encontros e desencontros. *Livro* nos traz Portugal, como povo, com suas credices e obsessões, vícios e virtudes, alegrias e tragédias, e como país que vive a tragédia de uma ditadura e a conquista de liberdade política, social e individual. Trata-se de uma narrativa que seduz o leitor pela imprevisibilidade e pelo dramatismo das situações, pela densidade psicológica das personagens e pelo encadeamento dos episódios.

Vimos também que no romance não se sente a presença de um narrador que permanece, ao modo do romance romântico do século XIX, como conhecedor de tudo e de todos. *Livro* interpela o leitor por meio da visão criativa do pós-moderno, que já não se satisfaz com a apresentação de uma história linear e previsível; interessa-lhe, dialogando ironicamente com o passado histórico, literário e cultural, inovar pelo lado da *reflexão metaliterária*.

Neste trabalho, buscamos mostrar o percurso seguido pelo autor para inscrever a sua obra no contexto da pós-modernidade, analisando, inicialmente, a sua estrutura crítica no âmbito sócio-político-econômico de Portugal, destacando um grande marco na história recente portuguesa: a ditadura salazarista. Posteriormente, abordamos as estratégias metaficcionalis do romance, exploradas especialmente na segunda parte de *Livro*, na qual é possível observar claramente a autorreferencialidade e o desnudamento do processo do narrar.

É na segunda parte de *Livro* que ocorre a modificação da estrutura da obra, que acaba por perder a sua linearidade e questionar a sua própria formação/elaboração. Autor, narrador, personagem, leitor e obra ficcional se

unem, formando uma espécie de experimento pós-moderno, que acaba por culminar em um novo estilo de escrita.

Como analisamos neste trabalho, uma das consequências do emprego das estratégias metaficcionalis na obra em estudo refere-se à mudança do papel assumido pelo leitor que, se antes exercia uma função passiva diante de uma história contada por um narrador onisciente, é convidado, agora, a atuar como coautor da narrativa. E José Luís Peixoto não para aí: encontramos-nos diante de um livro, que outrora desempenhava apenas a função de objeto ficcional, que passa a confundir-se com o real, mostrando a fragilidade da divisão entre realidade e ficção na Literatura Contemporânea. A partir de então, descontrói-se a imagem de livro como narrativa ficcional, dando abertura a um novo tipo de construção narrativa, inclassificável. Vemos, então, no decorrer da narrativa, que o livro assume ainda a personificação de Livro, alcançando o status de narrador-personagem.

A metaficção revela-se, assim, como uma tendência a repensar as criações pelo processo de sua própria produção. É, portanto, uma construção que mescla realidade e ficção, assim como vimos em *Livro*. O romance contemporâneo, em especial ao fazer uso das estratégias metaficcionalis, relaciona-se de maneira ambígua com a realidade: ao mesmo tempo em que se submete a ela, num reflexo do contexto histórico, também a subverte, já que o romance torna-se uma realização de um mundo metafórico, no qual a história é narrada. Por meio de tais estratégias, desnuda-se o fato de que a arte deixa de ser uma representação do que é real (mimese) e passa a exercer um papel de simulacro, constituindo uma realidade que é diferente daquela que simula, o que é tornado visível. Isso culmina com a libertação do processo criativo e na busca de novas linguagens, que permitem a expressão de inúmeras maneiras de enxergar o mundo, como bem vemos na obra de José Luís Peixoto.

Concluimos, assim, que o romance aqui estudado se firma como uma das grandes obras do pós-modernismo português, marcando a história da literatura portuguesa como um símbolo do destaque da forma face ao conteúdo, assim como o autor se mostra como um dos mais talentosos de sua geração. *Livro* contraria a crítica tradicional e sua insistência em afirmar que o pós-modernismo é como um unicórnio, “uma criatura de que todos falam, mas nunca ninguém viu a passear pelos deleitosos bosques portugueses” (BARRENTO *apud* ARNAUT,

2002, p. 16) e demonstra, indubitavelmente, a maturidade literária de um grande escritor.

BIBLIOGRAFIA

Do autor

PEIXOTO, José Luís. *Livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Cemitério de pianos*. Lisboa: Bertrand, 2006.

_____. *Nenhum olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Uma casa na escuridão*. São Paulo: Record, 2009.

Sobre o autor

CAMPOS, Juliana Sant'Ana. *Levantado do chão de José Saramago e Nenhum olhar de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo*. Tese de mestrado. Programa de estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

REAL, Miguel. Romance-resumo: Crítica a Livro. [Editorial] *Jornal de Letras*. Disponível em: <http://www.joseluispeixoto.net/?skip=20&tag=livro>. Acesso em: 24 abr. de 2014.

SUELOTTO, Kátia Cristina Franco de Medeiros. *O narrador e seus duplos em Nenhum Olhar e em Cemitério de Pianos, de José Luís Peixoto*. Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2012.

Geral

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARRIGUCCI JR., David. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKHTIN, C. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BERRINI, B. "O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões de texto". In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago, uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

CAPEVERDE, T. S. "O miniconto de Cortázar: subvertendo a mimese para criar simulacro". Disponível em: <http://www.unigranrio.br/unidadesacad/ihm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/textotatiana22.pdf>. Acesso em: 08 ago. de 2008. [Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXII. vol. VI. n.º XXII. Jul-set 2007]

ECO, Humberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*. Ontario: Wildrid Laurier University Press, 1980.

_____. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *El Marco del Lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 87.

KOBS, Verônica Daniel. *A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias*. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_Ko lb.pdf. Acesso em: 06 out. de 2014.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto. In: *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção em Lobo Antunes: uma leitura de Não entres tão depressa nessa noite escura*. Tese de mestrado. São Paulo: PUC, 2007.

_____. *Figurações da escrita: a metaficção nos romances de António Lobo Antunes*. São Paulo: Scortecci, 2013.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. "Literatura, cinema e produção de simulacros". In: SARAIVA, Juracy Asmann (org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora*. São Paulo: Scortecci, 2003.

PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SANTIAGO, Silvano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52.

THOMPSON, Maria Elisa Escobar. “Murilo Mendes e Giuseppe Ungaretti: presenças da literatura brasileira na Itália”. In: *Revista Literatura em Debate*. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/429>. Acesso em: 12 nov. de 2014.

WAUGH, P. *Metafictional – The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. New York: Routledge, 1993.