



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

RECORTES SOBRE METAFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Anuska Karla Vaz da Silva

Recife
2013

Anuska Karla Vaz da Silva

RECORTES SOBRE METAFICÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Recife, 2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S586r Silva, Anuska Karla Vaz da
Recortes sobre metaficção na literatura contemporânea / Anuska
Karla Vaz da Silva. – Recife: O Autor, 2013.
79p.: Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Lourival Holanda.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Ficção. 3. Literatura. 4. Comunicação de
massa e cultura. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2013-66)

ANUSKA KARLA VAZ DA SILVA

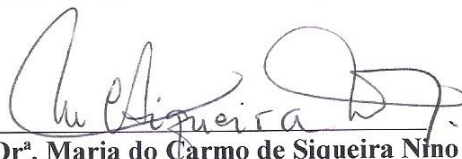
Recortes Sobre Metaficção na Literatura Contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 1/3/2013.

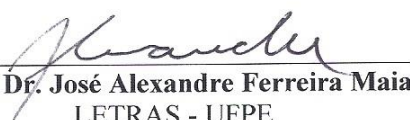
DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

L. Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof.ª. Dr.ª. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. José Alexandre Ferreira Maia
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2013

À minha família de sangue e de escolha.

*... quiero quedarme en medio de los libros
en ellos he aprendido a dar mis pasos
a convivir con mañas y soplidos vitales
a comprender lo que crearon otros
y a ser por fin
este poco que soy.*

Mario Benedetti – “Libros”

Nada é mais contrário a meu estilo do que uma narração seguida e longa; tenho o fôlego curto e a redação difícil. Não sei estabelecer um plano de composição, nem o desenvolver. E ignoro mais do que uma criança as expressões e vocábulos relativos às coisas do comum. No entanto, pus-me a escrever o que sei dizer, adaptando o meu assunto às minhas forças.

Michel de Montaigne – “A Força da Imaginação”

RESUMO

A literatura contemporânea comporta as mais diversas possibilidades temáticas, inclusive o próprio fazer artístico. Alguns teóricos acharam que este era o resultado final da decadência nas artes, enquanto outros pensam que revelar os “mecanismos internos” seria o começo de uma nova abordagem, exigindo mais atenção do autor em seu trabalho e do leitor na evidência ficcional e na captação dos detalhes colocados em destaque. Assim, a metaficção se torna centro deste estudo, juntamente com alguns de seus desdobramentos, tais como intertextualidade, autoficção e outros conceitos derivados. A partir de obras díspares, analisaremos a retomada de textos pelos autores, os diversos gêneros literários inseridos no próprio livro demonstrando auto reflexividade, a presença patente ou não de citações e, num último momento, como este resgate artístico se relaciona com a cultura de massas, abrindo um amplo, e ao mesmo tempo pontual, panorama do que está em voga no meio literário.

Palavras-chave: Metaficção; Literatura Contemporânea; Cultura de Massas.

ABSTRACT

Contemporary literature holds several diverse thematic possibilities, including the making of art itself. Some theoreticians believed that this was the final result of the decay of arts, while others thought that revealing “internal mechanisms” would be the beginning of a new approach which would demand more attention from the authors in their work and from the readers in the fictional evidence, when capturing details placed in the evidence. Thus, metafiction becomes the center of this study, along with some of its unfoldings, such as intertextuality, autofiction and other derived concepts. From distinct works, we will analyze the authors' recapture of texts, the diverse literary genres inserted in the book itself (demonstrating reflexiveness), the patent presence of citations (or not) and, at last, how this artistic rescue relates to mass culture, opening a broad and sharp panorama of what is *en vogue* in the literary environment.

Keywords: Metafiction; Contemporary Literature; Mass Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”	10
CAPÍTULO 1 – Enrique Vila-Matas: “Proibia-se de ser pseudopersonagem”	24
1.1 Diário Metaficcional	24
1.2 Diário Intertextual	27
1.3 Diário Autoficcional	29
1.4 Pessoaana 1 - Do Desaparecimento	31
1.5 Pessoaana 2 - Dos Diagnósticos	35
CAPÍTULO 2 – Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão: “... os tempos se seguem e parafraseiam-se”	41
2.1 Linguagem e Fragmento	42
2.2 Autoria	46
2.3 Tempo e Imagem	48
2.4 Poética	51
CAPÍTULO 3 – Renovando o cânone: “... entre o inefável e o infando”	55
3.1 Anotações básicas – Adaptações	56
3.2 Ideias sobre Cultura de Massa	60
3.3 Leque Artístico	63
3.4 Shakespeare hoje e no futuro	65
3.5 Tradução Intersemiótica	68
DESENREDO: “Todo fim é impossível?”	74
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO – “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.

Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

Antes de qualquer coisa, compreendemos a metalinguagem como todo e qualquer suporte que contém uma mensagem e que, inescapavelmente, remete a um outro. Em nosso caso, centralizamos o interesse em suportes de cunho artístico: assim, um texto que remete a um outro texto; um texto que remeta a uma música ou filme, e assim por diante. E, é na palavra *remeter* que devemos lançar nossa atenção: o étimo de μετά, em grego, nos liga ao verbo de movimento, que alude a algo que é transportado de um lugar a outro. E, estreitando – se é que isto é possível – ainda mais o nosso foco, o que nos interessa é a metaficção.

A metaficção é um recurso bastante comum em literatura e “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9). Assim teríamos, respectivamente, a metaficção pela *forma* e pelo *conteúdo*.

Além desta definição, outra apresentada por Mário Avelar complementa a ideia total do que encontramos nos textos aqui estudados, quando este diz que “[a] estratégia final [é] a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística”, sendo este uma das características mais importantes para o universo literário.

Somos chamados para o embate por uma das mais ricas possibilidades de questionamento da arte em si mesma, quando esta utiliza de seus próprios meios, o autor coloca em xeque para ele e para o leitor o fazer artístico e os métodos utilizados nessa construção, não deixando espaço para a romântica ideia da inspiração ou da existência de uma única realidade ou verdade, refletida nessa instabilidade da irrevogável insuficiência de toda e qualquer linguagem.

E, nesse questionar, a linguagem que já é complexa o suficiente numa primeira instância, acaba se tornando mais profícua de possibilidades

semânticas, a cada vez que ela tenta se explicar lançando mão de outros textos e linguagens. O objetivo elucidativo nunca será alcançando, visto que a linguagem quanto mais tenta explicar, mais se embaraça em si.

Quando pensamos num texto metaficcional, teremos em mente – isto é, estreitando de forma didática – que este *pode* oferecer uma via de mão dupla: a que segue em frente, sem limites, seria a senda da intertextualidade, porque com ela o leque de possibilidades referenciais se abre *ad infinitum*, não só levando em consideração as referências feitas pelo próprio autor, mas também as confluências temáticas que sempre se descobrem em obras sem nenhum tipo de ligação anterior; e a que segue em direção inversa é a senda do *mise en abyme* que, de modo repetido, voltará a uma determinada passagem do texto, tida como inicial – na perspectiva indicada pelo autor ou, se for o caso, escolhida pelo leitor – indefinidamente, de acordo com a vontade do autor ou com a possibilidade do suporte em admitir tamanha recursividade. *Pode*, porque esta formulação é bastante convincente, mas não deve ser tomada como única forma concebível.

Esta última ideia nos conduz, de pronto, a um outro conceito bastante próximo, porém, inaugurado no campo musical: o *leitmotiv*. Richard Wagner, com o seu drama musical *O Anel dos Nibelungos*, será responsável pela invenção do *leitmotiv*, posteriormente conduzido ao no universo literário – a terminologia foi criada por Hans von Wolzogen, quando da publicação do primeiro guia temático das obras wagnerianas. Wagner chamava simplesmente de “momento melódico” ou “temas básicos”. Em suas composições, Wagner o utilizava com intuito de passar a atmosfera emocional e tensão psicológica de um momento; e construir os blocos sinfônicos onde a ação era decisiva. Porém, os utilizava de forma sutil, sem referências diretas entre um *leitmotiv* e outro. Na literatura, este recurso também manterá ligações com os temas e emoções que permeiam uma obra. O *leitmotiv* pode vir caracterizado pela recorrência de um evento, objeto ou mesmo personagem. Entretanto, a diferença entre o *mise en abyme* e o *leitmotiv*, em termos rasos, estaria pautada na integridade da revisitação: a repetição daquele mantém a base primeira, enquanto este admite variações em torno do tema inicial.

Esses recursos para o (auto)desvelamento da obra não é nenhuma novidade: desde as tragédias gregas os espectadores eram lembrados

constantemente da condição de fingimento em que se encontravam, através das intervenções auxiliares do coro ou do *deus ex machina*, por exemplo. Contudo, podemos pensar, o autor do texto dramático não se apresentava de modo incisivo, utilizando-se dos supracitados artifícios para lembrar aos espectadores do pacto em que estavam imersos e para não se deixarem levar por ele, inadvertidamente.

Uma das incursões de bastante relevância na Literatura Brasileira de que se tem notícia, em que o autor se põe em constante diálogo com o leitor, além de fazer referências a outras obras que lhe influenciaram e que lhe eram contemporâneas, é Machado de Assis, com especial atenção para as suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando recupera a ideia de Luciano de Samósata, no *Diálogo dos Mortos*.

Italo Calvino, nas primeiras linhas do *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, coloca em relevo o caráter metaficcional desta obra, envolvendo não só a esfera do autor em primeira pessoa – esfera que será abordada com mais atenção, nas próximas páginas – mas, e principalmente, inserindo e lembrando o leitor como parte indispensável ao jogo proposto pela construção de todo e qualquer texto.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. (CALVINO, 1999, p. 11).

A confluência natural e direta da metaficção, como apontado anteriormente, seria a intertextualidade, já que esta é “uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior (...). Mas, em verdade, se metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual.” (CHALUB, 2002, p. 52)

Isto é, intertextualidade – termo que remete ao dialogismo bakhtiniano – seria todo e qualquer texto que traga em si, com ou sem referências diretas,

mas diluído em seu conteúdo, informações advindas de produções outras. A ver, sem referências diretas, poderíamos pensar na *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que apesar de tão diferente de seu correlato, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, não pode deixar de estabelecer esta relação, até porque o primeiro não existiria sem o segundo. E, ainda pensando na esfera portuguesa, desses dois marcos da temática histórica na nação lusa, nos é entregue, por outro lado, *Navegações*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, que numa linguagem concisa, transmite renovada as fundações histórico-literárias do país em questão. Importante lembrar também que n'“A Ilha dos Amores”, Camões simplesmente transcreve um verso de Petrarca, sem maiores explicações, ficando sob responsabilidade do leitor ter a devida curiosidade de procurar sua origem.

Textos que façam alusão direta às suas influências são vários também, na mesma escala que o anterior, como compulsoriamente se tornou *The Waste Land*, de T.S.Eliot: as diversas colagens advindas dos mais diversos textos, num primeiro momento, não foram aceitas como um modo diferenciado de tratar a literatura, mas foi resumido à simples críticas de plágio descarado. Em resposta, Eliot reedita sua obra, atentando para que cada uma das frases ou versos emprestados fossem devidamente identificados.

E vale lembrar que nesta temática não se resume ao entrelaçamento de textos literários, mas também as relações entre texto e imagem, texto e música, sendo que nos é especialmente caro o segundo tópico, no que concerne a dois elementos recorrentes em autores diversos: a presença constante do autor que se questiona através da construção de si e do mundo na linguagem escrita, e também desta construção através da linguagem imagética, especialmente no que diz respeito ao espelho e a fotografia.

Uma das características marcantes da produção literária contemporânea é a mescla caleidoscópica de diversos elementos numa mesma obra, que lhe confere um sentido amplo, abarcando por vezes temáticas várias, que resultam numa infinidade de interpretações.

Tendência disto é o resgate de textos clássicos da literatura mundial, revisitados a partir de um novo ângulo – seja na modificação do foco narrativo, do espaço ou tempo -, ou através da inserção de novos elementos a narrativa-base.

Esta recuperação de obras pertencentes ao cânone recebe a alcunha de *reescritura*. Entretanto, esta prática apresenta diferentes nomenclaturas, de acordo com o teórico que a trabalha. Para uma ideia geral, a seguir serão apresentados de forma breve tais teóricos e seus respectivos conceitos.

Roland Barthes em *S/Z* (1970) parte da análise do conto ‘Sarrasine’, de Honoré de Balzac, e define a diferença entre dois impactos possíveis do texto de acordo com o contato com este: o *legível* – isto é, aquele que se encerra em si mesmo e não causa reações – e o *escrevível* – que dá margem a interpretações, e melhor: permite ao leitor a retomada deste, a partir da escrita de um novo texto. Uma distinção feita entre os dois tipos é que

O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. E os textos legíveis? São produtos (e não produções) que constituem a enorme massa de nossa literatura” (BARTHES, 1992, p. 39).

Já Harold Bloom determina suas ideias pelos termos da *angústia da influência* (1973) e da *desleitura* (1975), através da análise de poetas vários e das relações possíveis entre eles, o que originaria uma cadeia de interdependência constante entre diversos textos literários. Isto porque “A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma ‘desescrita’ assim como a escrita uma desleitura” (BLOOM, 2003, p. 23). Isto implicaria, pois, num revisionismo, que seria nada mais que um novo olhar sobre um objeto de estudo já conhecido, buscando novos valores, de acordo com os sentimentos do próprio “leitor forte”.

Afonso Romano de Sant’anna em *Paródia, Paráfrase & Cia* (1985) nos apresenta duas interpretações possíveis, fundadas principalmente nos conceitos de Bakhtin e Tynianov, no que diz respeito às sutis diferenças na desta literatura (pós)moderna. A paródia seria a junção de vários fragmentos de textos pertencentes a um ou vários artistas, causando efeito de contestação ou ironia, e a paráfrase seria a retomada de determinado texto, mas com outras

palavras, o que a aproxima da ideia de tradução. “Por isso se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro.” (SANT’ANNA, 1985, p. 29).

Por fim, Linda Hutcheon desenvolve uma *Poética do Pós-Modernismo* (1987), apresentando em suas ideias influências claras de Barthes, Bloom e, também Umberto Eco, afirmando ser necessária “uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Para tanto, ainda apresentam fortemente no texto as questões ideológicas, historiográficas, através da – inevitável – intertextualidade.

O *eu* e todas as possibilidades nele incutidas despertaram – se não mesmo surgiram – em diversas áreas do conhecimento, tais como filosofia, religião, psicologia, que são meros exemplos às quais a literatura é devedora, no que concerne a um incentivo inicial. Pois, é nela que muitas das teorias ganham dimensão e maior aprofundamento quando desenvolvidas por meio de situações e personagens, saindo do campo do empírico para, digamos, a prática. Como exemplo disso temos o modo de escrita conhecido por fluxo de consciência, que tem seu espaço primeiro nos estudos de William James e, posteriormente, viria a ganhar uma dimensão inesperada quando utilizado por James Joyce no *Ulisses*.

Assim, tudo se inicia – lembrando que somos nós mesmos, sempre, que determinamos o ponto inicial que nos servirá de referência, seja qual for o aspecto da vida – na longínqua máxima délfica: “Ó homem, conhece-te a ti mesmo, e conhecerás os deuses e o universo”. Esta *sentença*, tanto como frase quanto como resolução demandada por um nível superior, apresenta o indivíduo desafiado a tomar posse do que lhe é mais próximo e, paradoxalmente, mais alheio – o si mesmo. E, enquanto ele tenta se conhecer, ou melhor, se produzir, concomitantemente estará formando os princípios de suas (in)certezas. Como todo pensamento clássico, isto é, atemporal, o desafio continua a se impor na contemporaneidade.

Antes disso, porém, o *eu* que na Antiguidade Clássica só assumia compromissos consigo mesmo não será tratado mais com o mesmo nível de importância – o que, para alguns, poderia ser um princípio egocêntrico – com o advento do cristianismo. Neste novo momento, o *eu* deve ser expurgado de todos os defeitos e males para se diluir numa instância maior, visando a transcendência. Pensando numa escala, teríamos num primeiro momento a preocupação de si para si, que depois viria a ser uma atenção de si para comunidade e, por fim, se transfiguraria numa total comunhão com uma instância etérea e superior. A figura emblemática deste momento é Santo Agostinho que, através de suas *Confissões* narra a história de sua vida pelo viés do registro histórico – é justamente no período de transição e convívio entre as crenças pagãs e cristãs que suas experiências ocorrem –, do arrependimento de seus atos levianos e, por fim, de como Deus se manifestou em sua vida tornando-a digna e fazendo jus aos Seus ensinamentos.

Tal modo de situar o *eu* se estenderia por toda Idade Média, quando a hegemonia da Igreja Católica era praticamente absoluta no Ocidente. O começo da Idade Moderna testemunha o surgimento da autocrítica no campo religioso, criando espaço para novas possibilidades do homem se relacionar com o transcendental, que não sob a égide papal. Dentre as opções filosóficas, o resgate do ceticismo, que nega as verdades absolutas, resultando isto na relativização dos fatos, a partir daquilo que é selecionado como ponto de vista a ser levado em consideração.

Neste momento, as reflexões empreendidas por Michel de Montaigne em seus *Ensaíos* dão notícias desta tendência de postura, que resulta numa volta da preocupação – talvez um pouco mais moderada em relação à Antiguidade, em razão da então inescapável visão cristã – da esfera íntima, quando do premeditado zelo em deixar uma imagem de si a amigos e familiares, através de textos nos quais as discussões eram pautadas sob sua ótica, pessoalíssima, como se faz patente em seu “Do Autor ao Leitor”. É aqui que nos inteiramos de mais uma fórmula indispensável para nossa discussão: “Eu agora e eu daqui a pouco somos dois; mas, quando melhor, não sei dizer”. Aqui, Montaigne sinaliza o que viria a ser amplamente discutido e reiterado em fins de século XIX e XX: a fragmentação do sujeito e sua impossível unicidade. E, estabelecendo um link com o tópico anterior, vale lembrar também que no

seu aviso ao leitor, ele se diz um pintor de si mesmo, apesar de estar usando palavras para tal.

O homem é fiel à imagem que tem de si mesmo, o que não significa que esta seja constante: são imperceptíveis as pequenas situações que o tocam e o fazem conseqüentemente mudar seu posicionamento. As máscaras do universo teatral já davam mostras dessas facetas múltiplas e coexistentes mas, como discussão aprofundada teoricamente, ainda tomaria certo tempo em ser colocada em pauta.

Mas a Idade Moderna não teve somente Montaigne como pensador principal no corrente viés: Rousseau retoma de forma enfática a preocupação com o *eu*, e o faz em contraposição a certas posturas tomadas por Montaigne, o que não é de todo surpreendente, visto que para ganhar seu espaço não bastaria somente copiar o primeiro, mas questionar e defender suas próprias soluções para a individualidade, que tinha ganhado bastante força com o novo *status* atribuído aos burgueses que, ao contrário do que acontecia de acordo com os costumes dos aristocratas, instituíram um modo de vida que primava pela vivência no âmbito privado – e que desencadearia a escrita de diários e sua disseminação posterior na literatura.

Para Rousseau todo registro do *eu*, ao contrário do que se estava fazendo até aquele momento, deveria ser dotado de completa transparência. Isto porque não poderia haver ato mais simples que demonstrar para os outros aquilo que se é e, para ele, ter uma imagem de si mesmo não poderia ser tarefa difícil, visto que o homem convive consigo mesmo de maneira integral e somente ele poderia saber ao certo quem é – o que desmereceria o papel de um biógrafo, por exemplo, quando este se põe a escrever uma vida que não é a sua. E, para alcançar tamanho nível de transparência, não a razão, mas sim os sentimentos deveriam pautar as ideias e a escrita de quem o quisesse fazer. Vemos aqui prenúncios do que viria pautar a estética romântica, isto é, comover e cativar os leitores pela confissão incondicional dos sentimentos, colocando o indivíduo e sua subjetividade como pontos norteadores de suas ações e, conseqüentemente, de sua escrita. Como Starobinski afirma, é este excesso de transparência que se tornaria o obstáculo de Rousseau, visto que não existe registro exato nem de si nem dos fatos, pois tudo ganha alguma

dimensão ficcional, visto que nada existe integral e verdadeiramente em si mesmo.

O *eu* ganha interesse do crescente público leitor, e é nesta época que textos de teor diarístico ou narrador em primeira pessoa ganham espaço, e um *eu* fictício começa a figurar numa dezena de textos em que o autor se apresenta como mero instrumento, tais os casos de Daniel Defoe em *Robinson Crusóé* e *Moll Flanders* ou Alexandre Herculano em *Eurico, O Presbítero*: ambos afirmam ter encontrado os manuscritos escritos a próprio punho pelas pessoas que estampam o título dos romances, e só estavam apresentando numa forma mais organizada os registros deixados por eles. Este artifício de veracidade trazia a ficção para um novo patamar e espaço na sociedade. Em contraposição a isto, posteriormente, a crítica literária do século XX impõe um viés de leitura que tenta desvincular a ficção do real (o formalismo russo e o *new criticism*, por exemplo), talvez por excessos cometidos pela crítica biográfica do século XIX, e que terminou por trazer esta outra linha tão ou mais radical que a primeira.

No limiar dos últimos dois séculos, Nietzsche viria a corroborar a ideia de multiplicidade ao afirmar que a inexistência de um único *eu* faz cair por terra a existência de uma verdade absoluta. Um fato nunca será puro, visto que qualquer registro feito dele – oral ou imagética – sempre se tratará de interpretações que ganharão contornos de acordo com cada um que se estiver disposto a narrar. E isto se aplica ao conhecimento que o indivíduo empreende a sua própria vida: os fatos ganham novas dimensões com as vivências e o passar do tempo, e não tem como discordar que o imaginário não se manifeste nestas narrativas que se destinam aos outros mas, principalmente, servem como constituição do ser para si mesmo.

Daí entendermos que os conceitos de *eu* e identidade tem suas sutis diferenças, a ver: ambos se constroem da interação com o outro, mas o eu se constitui numa esfera íntima e, em nosso caso, através da construção de si pelo contato com experiências cotidianas as mais várias; enquanto a identidade necessita da contraposição a uma comunidade outra e profunda integração definida por questões socioculturais, utilizando símbolos que propiciem esta atmosfera harmônica. Digamos, assim, que a ideia do *eu* está mais para a

vivência abstrata, psicológica, subjetiva, enquanto a noção de identidade costuma ser utilizada para caracterizar tendências culturais.

Pode parecer que toda esta discussão em torno do *eu* não se relaciona com a metaficção, mas, pensemos a questão da autoficcionalidade: de maneira simplória, a invenção de si por si mesmo. Isto já foi abordado anteriormente, entretanto, a condição desta possibilidade recebe um novo tratamento quando da criação deste novo termo: o que antes pretendia ser a transcrição dos fatos às páginas – autobiografia -, admite não sua falibilidade, mas suas infinitas possibilidades de criação, como reflexo das realidades possíveis, tal como o vínculo aristotélico acerca das vantagens da narrativa literária sobre a narrativa histórica – isto, também, quando se tinha a História como um relato isento de opinião e trama.

De toda forma, deixemos claro que nosso objetivo aqui não é defender incondicionalmente a união vida-obra, mas somente discutir algumas relações possíveis entre elas. Há quem defenda este laço de modo absurdo, por exemplo, ao afirmar que sem o conhecimento prévio de alguns dados e fatos da vida do autor, o texto não poderá ser lido de forma correta. O engano é que não há forma definitiva de ler textos literários, visto que se trata de um objeto sujeito a múltiplas interpretações.

Então, se se tem uma opinião formada com o auxílio do conhecimento prévio da vida do autor, será uma leitura válida; e se o crítico em questão tomar o texto independente de situações contextuais que servissem como apoio, este também não será descartável: e esta deve ser uma das características que determina um texto como literário: pelas possibilidades de sensibilizar o leitor apesar do tempo, do contexto ou do idioma em que foi originalmente apresentado.

Roland Barthes, ao escrever *Sade, Fourier, Loyola* (1971) criou o termo *biografema* para designar a relação de afinidade necessária entre biógrafo e biografado:

Se eu fosse um escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos,

algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”. (BARTHES, 1990, p. 12).

Tal neologismo viria a ser resgatado por seu criador no livro *A Câmara Clara* (1980), que afirma mais uma vez a relação entre a vida do autor e sua produção literária:

(...) Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’(...). (BARTHES, 1984, p. 51).

Com estas duas citações percebemos a flexibilidade atribuída pelo próprio Barthes ao termo por ele criado, primeiramente como subsídio a escritos biográficos e, em seguida, a análises fotográficas e literárias. Daí que, outra significação atribuída ao termo é o buscar no texto novas interpretações, resultantes da recriação de fatos reais que se convertem em dados ficcionais.

O ponto de vista autoficcional, que termina por ser um questionar a si mesmo, lembrando não só ao leitor, mas também ao próprio autor, sua condição de ser e viver ficcional. Phillipe Lejeune em seu *Pacto Autobiográfico* (2008) problematiza a questão da autobiografia na produção contemporânea, dizendo ser ela bastante presente nas produções textuais. Contudo, por ser tomado como um gênero menor, o termo para indicar tais textos que envolvem a vivência do leitor começou a ser designado pelo termo autoficcionalidade, criado por Serge Doubrovsky.

Isto porque, a autobiografia seria nada mais que um relato de algo vivido, que melhor que figurar em páginas literárias, poderiam simplesmente estar restritas em páginas de jornal. Isto é: lido e descartado em seguida. Com o termo autoficcionalidade, o leitor é persuadido a acreditar que o mote do texto literário é qualquer fato real, porém, ao chegar naquelas páginas o texto recebe o tratamento adequado que o elevaria à condição de literatura.

É possível aproximar este último quando Lejeune demonstra a balança motivadora deste tipo de produção: “A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (LEJEUNE, 2008, p. 104)

E, ainda neste campo do texto autobiográfico, fecharíamos uma ideia de Mikhail Bakhtin que se encaixa com a obra aqui discutida, quando ele diz que

O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida. (BAKHTIN, 1992, p. 166)

A memória, seja lembrada ou mesmo construída, é o elemento acessório à vivência de qualquer pessoa. Não se pode falar em lembrança plena, pois ao ser humano é impossível captar na essência todos os fatos pelo qual passa, restando assim meras impressões – e a subsequente ficcionalização do que foi captado, tanto para organização dos fatos para si mesmo quanto para a transmissão destes fatos para outros. Afinal, "O que você tem a explicar, portanto, não é como a percepção nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa a você." (BERGSON, 1999, p. 38-39)

Diana Klinger, articulando ambos os conceitos, afirma que

...o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim 'a *ilusão* da presença, do acesso ao lugar da emanação da voz' (Arfuch, 2005, p. 42). Assim a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um 'ser' pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na 'vida mesma'. (KLINGER, 2007, p. 55)

Talvez algumas pessoas pensem que esta deveria ser a temática inicial, que se desdobraria em metaficção e intertextualidade, colocando como elemento primevo o autor. Mas, aqui, concordamos com Gustavo Bernardo, quando este afirma ser a metaficção, num sentido amplo, a própria busca da unidade. Que, a partir dos textos lidos, acontece uma espécie de empatia, que não é só o texto lendo o leitor, mas também – e naquele mesmo instante – o leitor se construindo a si mesmo, a cada texto, a cada música, a cada filme, a cada pintura que não passa despercebido, mas que deixa uma satisfação ou um incômodo.

Portanto, nossa intenção é traçar um breve, porém amplo em exemplos, panorama destas características múltiplas na literatura contemporânea. Dada a condição primeira da temática sugerida, tornou-se impraticável um corte pré-determinado dos textos aqui analisados: seria, paradoxalmente, se opor à condição mesma da proposta metaficcional, que pretende abrangência em níveis incalculáveis. Entretanto, assinalamos os pontos de partida da análise, que aqui funcionam como projetos de obras do governo: sabemos como inicia, mas não há pretensão alguma de finalização; ou como os verbetes de dicionário: o primeiro remete ao segundo, o segundo ao terceiro, e assim lemos e releemos diversas páginas. Os textos que nos servem de (des)conforto inicial são o *Dietario Voluble* e *Suicidios Ejemplares*, do catalão Enrique Vila-Matas; *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, de Teolinda Gersão e *Aparição, Pensar e Escrever*, de Vergílio Ferreira, ambos portugueses.

Apesar do aparente exagero na quantidade de textos, para alcançar com maior força os pontos norteadores da nossa reflexão, também não nos limitamos ao tipo de registro escolhido pelos autores: utilizamos textos escritos como diários, contos, romances e registros aforísticos. Estes são rótulos meramente formais, didáticos, iniciais: adiante, perceberemos que estes textos não são estanques: o diário de Teolinda não segue o registro do cotidiano, além de ser pleno de elementos próximos ao realismo mágico; já o de Vila-Matas registra fatos, opiniões, e foi publicado em parte como crônicas no jornal *El País*. Já nos de *Suicidios Ejemplares*, precisamente no conto “El Arte de Desaparecer”, chamaremos atenção para a presença de Fernando Pessoa na obra vilamatasiana. O narrador-real, que fala de si nos textos, sem véus aparentes – esta temática está presente no *Dietario Voluble*, por força do registro escolhido, afinal, consideramos hoje o espaço diarístico muito mais caracterizador da busca e reflexão de si mesmo do que, outrora, como mero registro de ações irrelevantes do cotidiano.

Podemos pensar em uma sisudez inicial, uma seriedade para com as questões, que hoje se refletiriam numa abertura e leveza consoantes ao nosso tempo, que aceita os questionamentos sem um ou outro posicionamento, mas duma mescla de várias visões que se vão encaixando e contribuindo de acordo com a busca de cada um. Uma imagem aqui possível é aquela utilizada por

Zygmunt Bauman: do sólido ao líquido, do restrito ao abrangente, do estagnado ao maleável, facilitando assim aquele que se propõe a pensar.

Num último momento do trabalho, no meio disto tudo, a cultura de massa não passaria despercebida. Seja qual for a opinião rígida de alguns críticos, com o devido direcionamento da proposta, as reescrituras de clássicos também podem ser uma boa entrada ao mundo literário. Aqui, nos detemos em ícones da literatura inglesa: *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, que ganhou recentemente uma versão para lá de grotesca ao se tornar *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Seth Grahame-Smith e *Hamlet e Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, retomado pelo tratamento plástico da coleção *Mangá Shakespeare*, visto que nele se mantém a linguagem formal do teatro, mas toda a trama é deslocada para a Dinamarca dum futuro ultra tecnológico e para a Tóquio dos nossos dias, respectivamente.

De resto, o que isso tudo poderia resultar senão fragmentos? Esse tipo de escrita é um dos melhores reflexos da contemporaneidade, que trabalha em diversos registros consecutivos e simultâneos sem grandes mostras de reflexões prolongadas, ao modo dos tratados, que exigem uma atenção e tempo muito acima daqueles que se pode e quer ceder.

O aspecto fragmentário não estaria restrito a estrutura somente, mas também a construção lexical do texto. Segundo Erwin Theodor Rosenthal, uma das maneiras de tentar representar a descontinuidade no mundo moderno é através de certa desconstrução da linguagem. Pensemos em Nietzsche, por exemplo, n' *A Gaia Ciência* ou nos textos de Wittgenstein – o que se inicia pela filosofia é absorvido e retrabalhado pela literatura, daí um Oscar Wilde, um Walter Benjamin – na fronteira entre a criação e a crítica – e, no nosso caso, de um Vergílio Ferreira... Ou, de volta ao início, aos diários de Teolinda e Vila-Matas que, mesmo apresentados como um todo tem como definição inicial o fragmento. E é assim, reunindo os mais diversos registros, que pretendemos apresentar minimamente as mais diversas possibilidades reflexivas da literatura contemporânea.

CAPÍTULO 1 – Enrique Vila Matas: “Proibia-se de ser pseudopersonagem...”

Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.

Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

Enrique Vila-Matas é um dos nomes mais celebrados da literatura atual. Seus escritos versam, entre muitos temas, sobre o desaparecimento do autor em razão da própria obra. Entretanto, diante de toda produção ficcional do autor, destacamos o seu *Dietario Voluble* (2008), que mescla textos ditos confessionais com outros que ali se originaram, mas que foram publicados em jornais de Barcelona.

Uma das características marcantes de sua obra é a recorrência a citações e referências de várias expressões artísticas: literatura, música, cinema, artes plásticas etc. Mas, vale ressaltar, nem toda referência ali encontrada é verídica: algumas citações se tratam de invenções do próprio Vila-Matas, a quem ele atribui determinado pertencimento. Desta forma, o leitor se encontra num permanente estado de suspensão, em que as ideias fazem sentido naquele espaço, mas nem sempre podem ser afirmadas subsequentemente com total garantia.

Assim, é interessante notar que o gênero diário tornou-se importante no decurso do século XX, ultrapassando o conceito barthesiano da “morte do autor”: mais que nunca, os leitores sentem necessidade – assim como o próprio autor – de encontrar e entender os vestígios das preferências de quem produz o texto. Antes, o total e completo interesse somente pela ficção ganha um instrumental a mais – ou mesmo um novo foco de leitura – quando visto através das escolhas do autor inseridas ao longo do texto.

No caso de Vila-Matas, tal recurso é facilmente encontrado – e colocado em destaque pelo autor – nas incessantes referências feitas ao longo de seus textos.

1.1 Diário Metaficcional

Tudo que há para se dizer já foi dito antes, mas como ninguém escuta, nós [escritores] temos que continuar repetindo tudo de novo.

André Gide

Encontramos no *Dietario Voluble* os mais diversos exemplos de metaficção pela forma e pelo conteúdo. Quando a metaficção se centra na forma, isto é, quando o texto fala da construção do próprio texto literário, Vila-Matas escreve sobre um romance em seu diário:

La ciudad en invierno tiene una estructura peculiar, como si Satie estuviera al piano: cuatro movimientos desobedientes que nos conducen – como se fuéramos el perseguidor del último relato – a la impresión de estar dando vueltas detrás de un desvarío tan implacable y subversivo como aterrador. De la mano de su pérfida protagonista, Elvira Navarro lo altera todo y desplaza la normalidad hacia una inédita boñiga general. Y en algunos momentos – como en el desenlace perfecto del segundo movimiento narrativo – se observa, además, que el talento literario es un don natural de esta autora, que ha escrito un primer libro tan clásico como feroz y admirablemente transgresor: la sutil, casi escondida, verdadera vanguardia de su generación. (VILA-MATAS, 2008, pp. 116-117).

Neste excerto, o autor não só descreve uma maneira de escrita, como também a relaciona com movimentos musicais, desvelando assim não somente uma, mas duas estruturais possíveis apresentadas através das construções pertinentes a cada linguagem.

Além da forma, nos deparamos com a metaficção pelo conteúdo, isto é, quando se encontra no texto transcrições de outros textos, o que Antoine Compagnon chama de “trabalho de citação” ou “trabalho de copiar e colar” – no melhor sentido da ação.

A modo de letanías de un rosario audaz van cayendo las frases: “Qué grande sería Balzac si hubiera sabido escribir”; “Nunca me afeito la barba sin echarme a reír, de lo muy estúpido que me parece”; “¡Ah! ¡Los hombres de acción! ¡Los activos! Hay que ver cómo se cansan ellos y nos cansan a los demás por no hacer nada. ¡Y qué vanidad más boba! (...) El pensamiento es eterno, como el alma, y la acción es mortal, como el cuerpo”. Encontramos ahí el más puro oro de Flaubert en forma de lecciones de sentido común y de amplia conciencia de que, por encima de todo, hay un mal que nos aqueja: la estupidez. (VILA-MATAS, 2008, p. 244).

Desta forma, Vila-Matas elenca uma série de citações flaubertianas, que não só nos dão uma ideia de um outro Flaubert essencialmente epistolográfico,

mas também nos faz conhecer mais do autor catalão que se deixa transparecer a partir daquilo que seleciona como momentos áureos daquele que recorrentemente fica limitado por sua *Madame Bovary*.

E o jogo intelectual proposto por Mário Avelar é mais que evidente nas diversas referências encontradas ao longo do *Dietario*, até porque não se limitam ao universo da produção literária:

En *La Leyenda del tiempo* me sorprendió reencontrar algo que creía sepultado en mi juventud: el espíritu de Jean Rouch (*Chronique d'un été*), aquel cineasta-etnólogo adscrito al *cinema-verité* y al continente africano, que tanto había admirado en otros días. ¿Estaba el espíritu de Rouch en la película o sólo lo imaginaba? Pronto Lacuesta, en unas declaraciones, me sacó de dudas: "Me gustan todos los cineastas que se llaman Jean: Jean Vigo, Jean Renoir, Jean Cocteau, Jean Eustache, Jean Rouch, Jean-Luc Godard y Wong Kar-wai, porque estoy seguro de que Wong debe ser Jean en chino." (VILA-MATAS, 2008, p. 236-237).

Além destes exemplos, várias são as entradas ao longo do *Dietario* que não ultrapassam quatro ou cinco linhas, constituídas única e simplesmente por uma citação, que não está ligada ao assunto anterior ou posterior. Como se, por um momento, estivesse ali diante do leitor um simples caderno em que se compilam frases. O processo em que uma frase torna-se citação é bastante interessante, analisado por Antoine Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado, ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Desta forma, Compagnon vem embasar a paixão de Vila-Matas pela citações, já que ele mesmo afirma, em conferência na Universidad de Monterrey – e retomada no diário –, que as possibilidades metaficcional abertas pelas citações são as de tomar posse de algo exterior e fazer delas o

que bem quiser, em proveito próprio do autor e da obra, ampliando as significações do texto e enriquecendo o que está sendo composto através desta reciclagem artística.

El lujo de las citas, de las líneas ajenas que incluimos en nuestros propios textos, el atractivo de una declaración tan enigmática como la de Nerval. Algunos de mis paisanos odian las citas: ven mal cierta erudición y dan la consigna estúpida de que “al escribir no hay que deberle nada a nadie”. Amante de las citas, voy caminando por París bajo la lluvia, por el cementerio laico de Père-Lachaise, dejándome llevar por el inconsciente fluir de los días de siempre. Voy hacia la tumba de Nerval, aquí enterrado. Y avanzo enmascarado. Aspiro a que alguien descubra que he perseguido mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces. (VILA-MATAS, 2008, p. 225)

1.2 Diário Intertextual

Não criamos nada. Juntamos coisas.

Ana Teresa Pereira. “O Lago”.

Em se tratando de intertextualidade, conhecemos na obra vilamatasiana a aproximação entre o *Dietario Voluble* e o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/ Bernardo Soares, o que não torna a ideia tão difícil. Ao menos em termo de estrutura, com exceção da marcação de mês incluída pelo catalão, de resto ambos os livros são bastante parecidos: impressões fragmentárias do cotidiano, em termos temáticos e também de escrita. Até porque, é conhecida a grande admiração de Vila-Matas pela obra pessoana, recorrente em boa parte de sua obra.

Assinalada como uma das condições *sine qua non* de intertextualidade é a de referências veladas a textos anteriores; o que exige um conhecimento prévio do leitor para total compreensão do que está sendo aludido. Segue o que nos apresentado numa entrada em que Vila-Matas disserta sobre o perigo de presentear livros:

Es complicado regalar un libro porque muchas personas se fijan sólo en el título de la novela que les ofreces y creen que contiene un mensaje velado para ellos, y algunos acaban incluso sintiéndose aludidos. Me há ocurrido varias veces. El día, por ejemplo, en que regalé *En busca del tiempo perdido* a un amigo que creyó que trataba de indicarle que había hecho siempre el imbécil, que toda su vida había estado perdiendo el tiempo. El día en que regalé *El arte de callar*, del abate Dinouart, a alguien tan susceptible que pensó que

trataba de indicarle que fuera menos charlatán, que hablara menos, sobre todo en mi presencia. El día en que regalé *El laberinto de la soledad* y el amigo tímido que lo recibió y que llevaba años sufriendo en silencio su condición de solitario casi rompió a llorar porque había creído leer *El laberinto de tu soledad*. Me acuerdo del día en que regalé *Rumbo a peor* de Samuel Beckett a una amiga deprimida. Y también el más inolvidable día en que por equivocación regalé una novela al autor de la misma, que precisamente acababa de mandármela a mi domicilio y entendió, con razón, que me burlaba de él y de su libro. (VILA-MATAS, 2008, p. 74)

Além destes, existem exemplos de metaliteratura quando Enrique Vila-Matas faz alusões a sua própria obra ao longo do *Dietario* e que só perceberá quem conhece ao menos por alto os títulos de outros livros ou, talvez, o enredo: “Sonrió el público cuando dije que me había convertido en una sombra y que, como el personaje de uno de mis libros, no me había movido del hotel desde que había llegado a la ciudad” (VILA-MATAS, 2008, p. 37). Neste trecho nos deparamos com uma alusão a Federico Mayol, personagem de seu romance *El Viaje Vertical*; ou ainda neste outro trecho: “En un manicomio francés, a principios del siglo XX, un loco escribió en grandes letras sobre las paredes del centro ‘Viajo para conocer mi geografía.’ La frase la descubrí hace veinte años y la incluí al comienzo de un libro de cuentos” (VILA-MATAS, 2008, p. 176), em que a referência e recorte são referentes ao livro *Suicidios Ejemplares*.

Existe ainda referência a outra novela, *Lejos de Veracruz*: “México me fascina porque, en su paraíso perdido de las máscaras, me encuentro a la deriva y paradójicamente en casa. Entonces me digo que soy de Veracruz.” (VILA-MATAS, 2008, p. 186). E, por fim, alusão a um de seus livros mais celebrados, *Bartleby & Compañía*:

Una vez inicié una novela con estas palabras: “Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz.” Me dejé guiar por la influencia del humor de Lichtenberg, el hombre de las ideas propias. (VILA-MATAS, 2008, p. 205)

Mas, além destas interligações que o próprio autor tece em redor de sua Paidéia, por que não sugerir ligações intertextuais fora do horizonte de Vila-Matas? Isto faria o jogo se tornar ainda mais curioso. Quando o autor catalão fala do sentimento que o toma nos dias de domingo

Nada me parece tan plúmbeo como los domingos y como las despedidas de fin de año. Tienen la mala sombra de recordarnos el paso inexorable de los días a pesar de que el Tiempo no sabe que pasa el tiempo. En los domingos, por ejemplo, hasta respirar se convierte en un lamento. Y es que en los domingos uno siente que han dejado de existir las relaciones entre las personas y las actividades de cualquier tipo. En los domingos padecemos el tiempo y es como si todos contuviéramos el aliento y probáramos a ver cómo será el más allá. Los domingos son una enfermedad no visible, como un mal interior, una enfermedad moral. Los domingos son espantosos. (VILA-MATAS, 2008, p. 221-222)

É impossível não relacionar com a mesma preocupação relativa a este dia da semana, escrita pelo gaúcho Érico Veríssimo:

Estou convencido de que o domingo não é um dia da semana, mas um estado de espírito. É preciso encontrar urgentemente essa "apagada e vil tristeza", que geralmente se apodera de nós aos domingos. Chateação é termo chulo. Aborrecimento é fraco. Ennui além de galicismo, e um aborrecimento fininho. Tédio, demasiado literário. Se existe em inglês a expressão boredom, porque não dar-lhe uma forma portuguesa, transformando-a em boredão? (VERÍSSIMO, 1996, p. 86)

Ou, ainda, a Mário Benedetti em *La Tregua*: “Se alguna vez me suicido, será en domingo. Es el dia más desalentador, el más insulso” (BENEDETTI, 2003, p. 54) colocando em relevo este intrigante sentimento de derrota que parece tomar algumas pessoas neste dia da semana.

Trazer essas possibilidades de confluência literária, não somente as assinaladas pelo próprio autor, mas também essas outras, independentes, que nos surgem ao acaso, terminam por confirmar o dialogismo bakhtiniano, que afirma a retomada de textos – ou, na verdade, ideias – presente em obras provavelmente desconhecidas de um autor pelo outro. O que viria a ser, num plano maior, a recorrência de pensamentos ou preocupações pertinentes do ser humano, por isso a possibilidade da “coincidência” temática.

1.3 Diário Autoficcional

O «eu» é uma comodidade gramatical, filosófica e psicológica.

Marguerite Yourcenar

O que liga Enrique Vila-Matas a características ditas contemporâneas da literatura é, não somente, sua estética do fragmentário neste *Dietario Voluble*, mas também o inegável ponto de vista autoficcional da obra, que termina por ser um questionar a si mesmo, lembrando não só ao leitor, mas também ao próprio autor, sua condição de ser e viver ficcional.

Dois exemplos possíveis de autoficcionalidade – e da reflexão desta, são visíveis nos trechos transcritos abaixo:

Para presentar su restaurada *Prisión perpetua* vino Ricardo Piglia a Barcelona. Cuando le vi en el Bar Belvedere, no sabía que acababa de expresar en una rueda de prensa su convencimiento de que “en realidad todos nos contamos la historia de nuestra propia vida con la ilusión de seguir siendo nosotros mismos: vivimos con la idea de que no podemos conocernos, pero sí narrarnos”. (VILA-MATAS, 2008, p. 197).

Así es, así nos parece. El mundo es una ilusión, un escenario en el que todos tenemos frases que decir y papel que representar. Cierta clase de actores, al reconocer que están en una obra, seguirán actuando a pesar de todo; otra clase de actores, escandalizados de descubrir que están participando en una mascarada, tratarán de irse del escenario y de la obra. Los segundos se equivocan. Se equivocan porque afuera del teatro no hay nada, ninguna vida alternativa a la que uno pueda incorporarse. El espectáculo, al igual que el teatro kafkiano de Oklahoma, es, por así decirlo, el único que hay en la cartelera. Y lo único que uno puede hacer es seguir representando su papel, aunque tal vez con una nueva conciencia, una conciencia cómica. (VILA-MATAS, 2008, p. 171)

Desta forma, Enrique Vila-Matas se mostra aos leitores como um autor reflexivo em todos os níveis de escrita: desde o ficcional até o autoficcional, utilizando-se constantemente de “embasamento teórico” – mesmo quando inventado – de vários pensadores, filósofos, escritores que dão suporte às ideias ali registradas. Com a imagem do teatro, Vila-Matas também nos lembra do autor como ator, e sua obra como reflexo performático. Neste caso específico, a utilização de um diário reforça a metaficção e a autoficcionalidade pois, foi-se o tempo em que se pensava este espaço como puramente confessional: se não se trata de uma ficção para o outro, sua proximidade máxima é da ficção do ser para si mesmo através deste gênero específico de escrita.

Em sendo assim, a obra vilamatasiana é, numa imagem utilizada pelo escritor português Vergílio Ferreira, um poço perto do mar: quanto mais alta a

maré literária, mais o conteúdo aumenta. E, para aquele que aceita o pacto muito além do autobiográfico, não existe outra saída a não ser mergulhar e se deixar envolver pelas correntes tão cheias de elementos oferecidas por este explorador do abismo.

1.4 Pessoa 1 - Do Desaparecimento

La doble vertiente de la escritura: práctica secreta de una actividad feliz e imprescindible y al mismo tiempo práctica literalmente siniestra, con un fondo angustioso, del que no se libra nadie.

Enrique Vila-Matas, “Dietario Voluble”

Na reunião de contos intitulada *Suicídios Ejemplares* (1991) – como em outros textos – é constante a presença portuguesa, tanto no espaço em que se passam as obras como nas referências indicadas ao longo do texto. A proposta deste tópico é a de analisar as menções efetivas ou sugeridas à literatura portuguesa através de um de seus maiores ícones: Fernando Pessoa.

É interessante notar a constante presença da literatura portuguesa nos textos vilamatasianos, com maior ênfase para a figura de Fernando Pessoa, que tão bem se encaixa nas propostas de *não-ser* defendidas pelo autor catalão. O prólogo dos *Suicídios Ejemplares* já leva como título o primeiro verso de um poema de Pessoa ortônimo, “Viajar, Perder Países”.

Tal referência, em conjunto com outras presentes no mesmo prólogo, mas que são anônimas ou fictícias, dá o tom que o autor sugere para o seu livro: os mais diversos locais e pessoas, também tão diferentes, mas unidas pelo mesmo tédio de viver. Contudo, ao contrário do imaginado – e já evidenciado nas últimas frases do prólogo – é através destas viagens ou vivências que o sentido da vida será encontrado: é a partir de profundas reflexões acerca do suicídio que o valor da vida se comprova. Do contrário, se os suicídios se concretizassem, significaria o contrário dessa busca. Afinal, como em outros versos do mesmo poema que intitula o prólogo, é necessário “Ir em frente, ir a seguir/ A ausência de ter um fim,/ E da ânsia de o conseguir!” (PESSOA, 2008, p. 145).

No conto “El Arte de Desaparecer” estão indícios bastante fortes da presença pessoana, que transparecem neste texto iniciador da temática mais

cara a Vila-Matas: o autor como ser anônimo, ou melhor, como aquele que renega a possibilidade da escrita – e o conseqüente reconhecimento público – preferindo permanecer no anonimato. É inegável que o ponto de partida deste conto é a vida de Pessoa, pois o personagem principal, Anatol, é um homem que, apesar de ter uma profissão dita oficial, guarda num baú uma vasta produção literária. Além disto, Anatol se faz passar por estrangeiro em seu próprio país. Se bem lembrarmos, é assim que por muito tempo Fernando Pessoa encara Portugal, após passar parte de sua infância e toda a adolescência na África do Sul. Por fim, Anatol renega qualquer “protagonismo”, e acha mais digno que sua tendência artística esteja desvinculada do afã midiático que coloca o artista acima da Arte. Com isso, também lembramos a frase de Álvaro de Campos: “Fernando Pessoa não existe, propriamente falando” (PESSOA *apud* ZENITH, 2007, p. 8), que sustentaria a in-existência de Fernando Pessoa como um ser totalmente anulado em razão de seu projeto literário, e que sua vida seria vivida através dos inúmeros heterônimos, com especial atenção a Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Todas as suspeitas levantadas se confirmam quando nos deparamos com o seguinte parágrafo:

¿En cuántos lugares de este mundo (razonaba Anatol) no habrá en este instante genios ocultos cuyos pensamientos no llegarán nunca a oídas de la gente? El mundo es para quienes nacen para conquistarlo, no para quienes prefieren pasar desapercibidos, vivir en el anonimato. (VILA-MATAS, 2009, p. 65)

Que instantaneamente remete ao poema “Tabacaria”, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos:

Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um (...)
O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha
razão. (PESSOA, 2007, p. 288).

A paráfrase intertextual empreendida por Vila-Matas está longe de pretender a sutileza, entretanto, deflagra o conflito do “eu profundo e outros eus”, afinal, se lançar ao mundo é perder uma unicidade profunda e pura – mesmo que cheia de incertezas íntimas.

Outro momento de diálogo relevante entre as obras de Pessoa e Vila-Matas é quando Anatol percebe que, entregando os originais de seu livro ao editor Hvulac, sua vida não mais seria a mesma. Ao invés de aceitar a nova condição, ele decide abrir mão de sua vida – o que seria uma espécie de suicídio –, e isto acontece quando o personagem entra numa espécie de “Floresta do Alheamento” – texto atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*:

Después, comenzó a perderse. Se imagino en un bosque de pinos y hayas, en un paisaje lluvioso, rodeado de ardillas que se mofaban de él. El bosque era tenebroso y en la madera de los árboles había leyendas grabadas en letra impresa. Decidí que había llegado la hora de retirarse prudentemente, la hora de desaparecer. (VILA-MATAS, 2009, p. 72).

E, pouco depois, é lançada novamente referência ao poema supracitado: “Se disponía a entrar ya en su casa cuando de repente se golpeó teatralmente con las manos en la frente y simuló que acababa de recordar que se encontraba sin tabaco” (VILA-MATAS, 2009, p. 73). A menção ao teatro reitera, com certa frequência, o *drama em gente* vivenciado por Pessoa e seus heterônimos neste seu grande espetáculo tão rico em situações e personagens – são mais de 130 os heterônimos registrados até o momento.

Por fim, quando já percorreu boa parte da cidade se fingindo perdido, Anatol vai dar às docas e lá é confundido com alguma outra pessoa e recebe um bilhete para embarcar num navio que está prestes a zarpar. Demonstrando a total fragmentação de si – ou assumindo uma nova que se lhe apresenta – assim ocorre o seguinte fato:

- Por fin, ya era hora, señor... Hace rato que debería haber cerrado. Creí que no vendría. Aquí tiene su billete, y que haya suerte, señor... Perdone, no logro nunca recordar su nombre que, por otra parte, si quiere que le diga la verdad, siempre me sonó falso.
- Señor Don Nadie – le sonrió con inmensa felicidad Anatol. (VILA-MATAS, 2009, p. 74)

É curioso notar que Fernando Pessoa, até mesmo em seu nome, reserva tais surpresas: enquanto namorado de Ofélia Queirós, esta lhe endereçou cartas em que seu nome aparecia traduzido para o francês: Ferdinand Personne. Todavia, há de se notar que neste idioma “Personne”

guarda dois significados distintos, sendo o primeiro aquele que corresponde imediatamente à tradução pretendida de *pessoa*, mas, dependendo do contexto, também significa *ninguém*, o que caracterizaria a total despersonalização de Fernando Pessoa em detrimento de seus heterônimos, e é mais ou menos isto o que acontece com Anatol, o personagem d'El Arte de Desaparecer”: a partir daquele momento, ele não queria ser alguém e sim ser ninguém, anulando-se de uma vida comprometida com os outros e que colocaria de lado uma vida só sua.

No último conto dos *Suicídios Ejemplares* – que não é propriamente dito um conto, está mais para epílogo, “Pero no hagamos ya más literatura”, Enrique Vila-Matas transcreve o trecho de uma das últimas cartas que Mário de Sá-Carneiro endereça a Fernando Pessoa. É conhecida a forte relação literária – e, conseqüentemente epistolográfica – existente entre estes dois personagens, porque não eram somente pessoas, mas *personagens*, pertencentes ao modernismo português da Geração Orpheu.

Nunca esquecendo a temática proposta pelos contos deste livro, entende-se a presença de Sá-Carneiro, pois ele suicidou-se em 1916 após ter chegado à conclusão de que já havia experimentado todas as sensações possíveis, faltando unicamente a sensação da morte para que tudo fosse completo. Nesta carta ele avisa a Pessoa que, por motivos financeiros, pretende se matar com “uma forte dose de estriquinina e desaparecerá deste mundo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 969).

Mas, mesmo desistindo da vida e de fazer literatura, percebe-se falso o desprendimento de sua arte, pois, logo em seguida ele avisa que “Pelo mesmo correio (ou amanhã) registradamente enviarei o meu caderno de verso que você guardará e *de que você pode dispor para todos os fins* como se fosse seu.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 969), seguindo a isto sugestões de possíveis publicações e até mesmo a indicação do poema “Fim”, que seria o ideal para demonstrar não só como se deveria festejar a sua morte, como também fazê-lo reconhecer pela crítica após seu desaparecimento.

Desta forma, a presença das obras de Fernando Pessoa, e também Mário de Sá-Carneiro, nos contos de Enrique Vila-Matas só confirma as palavras de Leyla Perrone-Moisés quando afirma que

Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre outras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Demonstrando assim a universalidade das inquietações humanas, em especial relacionado ao sentido da vida, que é procurado e encontrado quando não se cai na fraqueza – diferentemente do se pensa em geral – de desistir do absurdo que é viver. Para tanto, duas figuras essenciais são contrapostas: Fernando Pessoa, que escolheu não viver para si, mas através de outros muitos personagens criados a ponto de fantásticamente serem confundidos com pessoas reais; e Mário de Sá-Carneiro, também um artista que não sabia lidar com “a tristeza de nunca sermos dois” (no poema “Partida”), por conta da angústia de “ver escoar-se a vida humanamente” enquanto devotado a Arte. Diante de uma decisão para ele impossível, Sá-Carneiro suicida-se no hotel em que vivia em Paris.

1.5 Pessoaana 2 - Dos Diagnósticos

O suicídio não é querer morrer, é querer desaparecer.

Georges Perros

É interessante notar a vertente vilamatásiana do tratamento da literatura como uma doença. Isto é perceptível nos livros *Bartleby & Compañía* (2000) e *El Mal de Montano* (2002). E, mais uma vez, dentre as várias referências feitas pelo autor, ele não dispensa a presença de Fernando Pessoa. Para tecer o diagnóstico, como costumam usar em termos da área de saúde, Vila-Matas recorre à literatura, num viés, digamos, médico.

No primeiro livro, o narrador que sofre de bloqueio criativo decide elencar todos os casos na literatura semelhantes ao seu: autores, que pelos mais diversos motivos – que serão desvelados ao longo do texto – decidiram não mais escrever. A figura escolhida como representante deles é Bartleby, personagem de Herman Melville que, trabalhando num escritório, a toda e qualquer tarefa que lhe é delegada, responde: “prefiro não fazê-lo”. Assim o que é apresentado ao leitor é a “Síndrome de Bartleby”.

O que chama a atenção nas referências pessoais, é o profundo conhecimento de Vila-Matas quanto à figura por ele eleita: não se tratam de referências básicas, rasas, que se limitem a Fernando Pessoa e seus principais heterônimos. Isto fica bastante claro quando nos deparamos com o capítulo em que o narrador descreve o “abstêmio” Barão de Teive:

Otro hechicero feliz que también renunció al ejercicio de su magia fue el barón de Teive, el heterónimo menos conocido de Fernando Pessoa, el heterónimo suicida. O, mejor dicho, el semiheterónimo, porque al igual que Bernardo Soares se le puede aplicar aquello de «no siendo su personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella».

(...)

De Pessoa he pasado a pensar - supongo que es la última excepción que hago en este cuaderno con bartlebys suicidas - en el barón de Teive. He ido a buscar *La educación del estoico*, único manuscrito que dejó este semiheterónimo de Pessoa. El libro lleva un subtítulo que delata con claridad la condición de escritor del No de su aristócrata autor: *De la imposibilidad de hacer un arte superior*. (VILA-MATAS, 2000, p. 91)

E, nesta breve apresentação, é descrita a razão pelo qual o Barão tocou fogo a todos os seus escritos – pela impossibilidade de fazer uma arte superior, o que nos coloca diante de alguém muito cioso de seu ofício e que, por isso mesmo, se exija a tal ponto que torna-se impossível qualquer tentativa de escrita. No caso do Barão de Teive, o que ele nos deixa de todo o material até ali escrito – e destruído, como nos é relatado n’*A Educação do Estóico* – são descrições de sua vida e da epifania que o toma e esclarece a inutilidade ou vão esforço de toda e qualquer tentativa de expressão artística, no seu caso, através da literatura. Tanto que uma crítica iniciada no texto do Barão de Teive é reforçada noutra trecho:

Así que el barón se mató. Y a ello contribuyó, a modo casi de puntilla, el descubrimiento de que hasta Leopardi (que le parecía el menos malo de los escritores que había leído) estaba imposibilitado para el arte superior. Es más, Leopardi era capaz de escribir frases como ésta: «Soy tímido con las mujeres, luego Dios no existe.» Al barón, que era también tímido con las mujeres, la frase le resultó graciosa, pero le sonó a metafísica menor. Que hasta Leopardi dijera tonterías de semejante calibre, le confirmó definitivamente que el arte superior era imposible. Eso consoló al barón antes de matarse, pues pensó que si Leopardi decía semejantes memeces, no podía ya ser más evidente que en arte no había nada que hacer, sólo reconocer una posible aristocracia del alma. Y marcharse. Debí de pensar: Somos tímidos con las mujeres, Dios existe pero Cristo no tenía biblioteca,

nunca llegamos a nada, pero al menos alguien inventó la dignidad.
(VILA-MATAS, 2000, p. 93)

Um dos poucos que o Barão de Teive acreditava se salvar na literatura termina por decepcioná-lo ao misturar problemas pessoais com religiosos, e pior, colocá-los por escrito – sem a coragem de destruí-los depois. Se Leopardi fazia esse tipo de discurso, de fato, não havia saída para as artes, e depois das justificativas plausíveis por ele apresentadas em seu texto – e reelaboradas por Vila-Matas nas linhas finais da citação acima – o que resta é calar-se, para não passar por um idiota frustrado.

No livro seguinte, *El Mal de Montano*, o “diagnóstico” – que já recebe nomenclatura no próprio título do livro – é inverso ao anterior. Um personagem, por acreditar que a literatura está por vias de ser extinta pelas mais diversas razões, quer se tornar a personificação da literatura, como se fosse possível ele se converter numa espécie de memória literária universal. Para tanto, num dos capítulos do livro, o narrador – quase do mesmo modo que o narrador de *Bartleby & Compañía* – começa a elencar uma série de autores que mantinham diários e neles discutiam a literatura em várias esferas da vida. Mais uma vez, Fernando Pessoa aparece, e nesta, o heterônimo contemplado é Bernardo Soares.

PESSOA, Fernando (Lisboa 1888 – Lisboa 1935). Inventó un personaje de nombre Bernardo Soares y delegó en él la misión de escribir un diario (...) A este diario que firma Soares, Pessoa lo tituló *El libro del desasosiego*.

(...)

¿Que és el desasosiego? A tenor de lo que va revelando el ayudante de contabilidad Soares, debemos entender por desasosiego cierta desazón y, sobre todo, cierta incompetencia respecto a la vida. Esa incompetencia es como una enfermedad que en determinado momento él mismo hace explícita y define llamándola *mal-de-viver*.

(...)

La mirada de Soares (...) está articulada por una extraña asociación de los datos de esa experiencia. El mundo externo *se convierte en su Yo*, es decir que su Yo hace suyo lo que está fuera de él. Puede decirse que Soares vive y no vive, su existir se coloca entre la vida y la conciencia de ésta. Pessoa se convirtió en una gran Mirada gracias a que el señor Soares mirava por él. Pessoa vivía y Soares *mal-vivía*, Soares tenía una ventana y escribía el diario y su desasosiego era la manifestación de su mal de vivir. (VILA-MATAS, 2002, p. 182-183).

Assim, o semi-heterônimo pessoano não só é apresentado aos leitores em suas linhas gerais, mas também Vila-Matas sempre tem o cuidado de deixar no original (português) algumas expressões portuguesa, neste caso “mal-de-viver”. E depois, de maneira concisa, nosso autor resume fazendo jus a quem se refere, qual seria a filosofia de Bernardo Soares, que torna seu tudo aquilo que lhe chega mediante o olhar. E esta seria a forma por ele encontrada de se desvencilhar de si mesmo e virar um outro, incorporado a si através daquilo que podia alcançar pela visão. Um pouco a ideia do próprio narrador do livro, que quer converte-se em Literatura, e para isso um dos caminhos que encontra é fazer uma longa listagem daqueles que, de algum modo, contribuíram para o *status* da literatura de modo ímpar.

Em ambos os livros brevemente comentados, os narradores se anulam em razão de suas obras – seja rejeitando a possibilidade de escrita ou incorporando todas as que se apresentam, quase como se fora uma overdose –, e nesta auto-anulação, utilizam-se de referências literárias de peso para justificar a própria arte e sua demanda. Para os envolvidos diretamente nas situações, não haveria problema nenhum na cruzada proposta, entretanto, aqueles que observam as ações com certo distanciamento, vêem tais atos como insanos, por isso a ligação com diagnósticos negativos – lembrando que *diagnosticar*, do étimo grego διαγιγνώσκειν, significa distinguir, discernir: os que se envolvem em demasia com as artes, pensemos, são sempre considerados diferentes ou distintos, positiva e negativamente, dependendo de quem tece a reflexão.

Sem dúvidas a diferença da literatura produzida por Enrique Vila-Matas está pautada neste interesse de convergência entre distintas obras que se unem em torno de temáticas comuns. O interesse na questão da presença portuguesa na obra vilamatásiana chama a atenção porque, por muito tempo, as relações entre Espanha e Portugal estiveram cindidas em razão de situações políticas do passado, exemplo mais patente foi o período político da União Ibérica, que resultaram numa desconfiança e negação de um país em relação ao outro.

Porém, esta visitação portuguesa demonstra uma vez mais o que verdadeiramente importa na literatura: o falar mais alto, universal, que transpõe fronteiras geográficas e linguísticas, incorporando-as quando necessário, num

processo de enriquecimento das partes. No que diz respeito ao espaço português – não abordado aqui, mas também frequente ao longo dos livros de Vila-Matas –, além do conto “Muerte por *saudade*”, presente nos *Suicídios Ejemplares* (1991), que se passa em Lisboa, com descrições detalhadas de certos locais da cidade; lembramos a outra reunião de contos *Una Casa Para Siempre* (1988) em que a presença de um ventríloquo é recorrente – relembrando a ideia de auto-anulação, em favor de um outro portador da voz –, sendo uma das tramas também no espaço lisboeta; e o romance *El Viaje Vertical* (1999) que começa em Barcelona, mas tem boa parte de sua ação desencadeada na Ilha da Madeira, são alguns exemplos.

Quanto à presença das letras portuguesas, além dos contos dos *Suicídios Ejemplares*, Fernando Pessoa é novamente abordado no livro de ensaios *El Viajero Más Lento* (1992), quando do tópico “En El Chevrolet Prestado” que é referência direta ao poema de Álvaro de Campos “Ao Volante do Chevrolet pela Estrada de Sintra”; no livro de contos *Hijos sin Hijos* (1993) que, entre várias figuras literárias que foram filhos sem filhos se destacam Kafka e Pessoa; no livro de ensaios – nem sempre unicamente críticos, mas criativos – *Aunque No Entendamos Nada* (2003), no texto “Insomnio Infinito de Pessoa”, são alguns exemplos.

Além destas, uma das mais curiosas, é referência que se inicia na música, no livro *Extraña Forma de Vida* (1997), título tomado do disco de fados de Amália Rodrigues. Quando da escrita deste título, Vila-Matas se considerava um “Pessoa del barrio de Gràcia de Barcelona”, e vários elementos do *Livro do Desassossego* são incorporados à trama, a exemplo da rua em que os fatos ocorrem, chamada “Vicente Guedes”.

Contudo, é importante lembrar que as referências utilizadas pelo catalão não se limitam a Fernando Pessoa: encontramos alusões, por exemplo, a Al Berto, Alexandre O’Neill, José Cardoso Pires e Miguel Torga.

Assim, por mais cult que Enrique Vila-Matas possa ser considerado, em razão desta prática de referências várias, que exige sempre mais do leitor, o que isto implica verdadeiramente é numa constante homenagem aos grandes nomes da literatura mundial. E, por que não, aproveitando sua projeção midiática – o oposto daquilo que seus personagens querem – divulgar nomes

por vezes desconhecidos, abrindo novas possibilidades de leitura literária e de leitura do mundo.

CAPÍTULO 2 – Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão: “... os tempos se seguem e parafraseiam-se”.

Vivendo, se aprende: mais o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

A literatura portuguesa contemporânea tem, entre aqueles que a representam, os que trilham um caminho seguro, dando continuidade à tradição literária que tende para o clássico e outros que se destacam, justamente, pela busca de uma escrita diferenciada, tanto no estilo quanto na temática.

Neste último grupo, incluímos o romancista múltiplo Vergílio Ferreira que desde o início de sua carreira, mesmo quando limitado pela estética do movimento neorrealistas – muito mais comprometida com a ideologia do que com a construção literária – inseriu em seus livros uma mudança no foco das problemáticas: o homem não dependia somente de relações sociais mas, antes disso, havia a relação do ser consigo mesmo.

Assim, adentrado a literatura por um viés existencial, Vergílio Ferreira colocou em xeque os questionamentos ontológicos do ser que, segundo preceitos existencialistas – negados repetidamente pelo próprio autor –, precisa primeiro se conhecer para, depois, conhecer o outro e então estabelecer as relações entre o ser e o mundo. E, a partir destas mesmas ideias do ser como construtor de seu caminho e, por conseguinte, de suas escolhas, deparamo-nos com a noção da morte de Deus, já referenciada por Friedrich Nietzsche. Desta forma, vendo-se o homem sozinho num mundo fadado a desaparecer com sua morte, uma das formas de fazer-se sobreviver ao perecimento do corpo é a expressão artística, legada aos pósteros.

De outro lado, encontramos em fins de século XX a expressão peculiar e extremamente sensível da romancista Teolinda Gersão. Sua escrita prima pelo uso de símbolos e metáforas que, por vezes, concede certo onirismo ou mesmo uma atmosfera algo surreal aos seus escritos.

Sem vínculos filosóficos – ao menos não de forma explícita -, mas de uma preocupação constante com as relações dos seres – em especial do feminino em contraposição ao masculino -, Teolinda Gersão abrange em sua

obra conflitos de ordem também existencial e político, quando ambienta o romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) no período salazarista.

Aqui, pretendemos associar idéias ou “preceitos” que dizem respeito à criação artística, encontrados facilmente na obra dos escritores acima mencionados. Para tanto, partimos da leitura do romance diarístico – se assim o podemos classificar – *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), de Teolinda Gersão. Como interlocutores, os livros aforísticos *Pensar* (1992) e *Escrever* (2001), de Vergílio Ferreira.

Organizados em forma de diário ou melhor, como disse Vergílio Ferreira em *Pensar*, de “um diário do acaso de ir pensando” (FERREIRA, 1992, p. 17), à exceção do romance *Aparição*, referido somente em uma passagem da análise, os demais textos selecionados priorizam um pensamento reflexivo e, em sendo pensamento – muitas vezes descontínuo ou próximo de um fluxo de consciência –, ao possível leitor é apresentado um universo paralelo. Neste, o espaço é aberto a todo tipo de manifestação, por isso a epígrafe n’ *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, do filósofo holandês Spinoza, se apresenta como uma advertência aos leitores que primam pelo convencional: “Tudo o que percebemos clara e distintamente é verdadeiro”.

2.1 Linguagem e Fragmento

A linguagem é a expressão adequada de todas as realidades?

Friedrich Nietzsche

Ao folhear as primeiras páginas do livro, nos deparamos com a questão: trata-se *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de um diário ou de um romance? A princípio, se levássemos em consideração as ideias de Philippe Lejeune e de seu pacto autobiográfico, deveríamos fazer a leitura deste como se se tratasse, de fato, de um diário.

Porém, depois de certo tempo de leitura, percebe-se a ficcionalização do diário, pois encontramos registros de acordo com a narradora (“eu”), mas também registros sobre um “ela”, diálogos entre a narradora e seus *alter egos* (a Girafa, o Cão e o Esquilo) e, principalmente, nos é dado conhecer uma série

de reflexões sobre a escrita: estas partem não somente da narradora, mas também de diálogos e assertivas com/ do professor de filosofia Pip.

A escrita diarística foi contemplada, provavelmente, por ser aquela onde se espera um teor confessional e, como já foi dito antes, por se tratar de um espaço de reflexão, resultando daí uma obra de caráter metaficcional. Como afirma Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários* (2004), para um escritor um diário é mais um espaço por ele encontrado para discussão de suas ideias. E, em se tratando de Teolinda Gersão e Vergílio Ferreira, percebemos a importância de mais este local para discussão da arte e, mais especificamente, do ofício literário. Faríamos a ressalva de dizer: o diário de Teolinda Gersão é fictício e os de Vergílio Ferreira – suas *Contas-Correntes* (1980-1994) – do plano real. Entretanto, como definir a tênue fronteira entre ficção e realidade, ainda por cima em se tratando de escritores? Abordemos, pois, ambos no mesmo patamar.

Também é passível de se atribuir ao diário o reflexo, pelo seu próprio formato, do mundo atual ou, como exige a terminologia, deste mundo “pós-moderno”, pela escrita fragmentária e descontínua que revelaria também o estado das coisas ou mesmo do pensamento.

E, num mundo “líquido”, como diria o filósofo polonês Zygmunt Bauman, o homem perde ou tem dificuldades de estabelecer relações com o outro. Sendo assim, o diário se tornaria o espaço do diálogo com o mundo e, principalmente, do diálogo consigo mesmo, o que justificaria em parte a razão dos *alter egos* presentes n’Os *Guarda-Chuvas Cintilantes*: a narradora-escritora cria personagens com as quais troca ideias ou conta histórias.

Representações gráficas desta descontinuidade são encontradas ao longo de todo o livro, quando nos deparamos com parágrafos iniciados com letra minúscula, onde diálogos se encontram no próprio corpo do texto sem nenhuma indicação – a exemplo do travessão –, separados por vírgula e, também, parágrafos concluídos – ou não – com vírgulas, traços, dois pontos etc. Tudo isso são formas encontradas de representar no texto a instabilidade dos pensamentos e mesmo das ações da narradora-escritora.

Como exemplo dos questionamentos relacionados à linguagem, existe um fragmento do diário em que a narradora pensa sobre a temporalidade das

palavras. Ou, melhor dizendo, as mudanças sofridas pelas palavras através dos tempos.

A sombrinha, pensou ela, com espanto, porque era uma palavra curiosa e antiga – uma pequena sombra esguia, fina, andando ao lado. (Não era este o guarda-chuva de que andavas à procura? Diz a Girafa, abrindo o armário. Há pelo menos dois anos que aqui está.) (GERSÃO, 1984, p. 35)

Depois de a narradora-escritora ouvir outra pessoa se referir à uma sombrinha – depois de vários fragmentos sobre guarda-chuvas e, também, alguns guarda-sóis –, ela começa uma pequena elucubração sobre esta maleabilidade das palavras: sombrinha, palavra antiga. Se pensarmos bem, remete-nos ao tempo em que as senhoras, ao caminharem nas ruas, as utilizavam como forma de amenizar a incidência solar. Elas levavam consigo “pequenas sombras”.

Noutro momento, o fragmento de diário é iniciado com uma assertiva do Esquilo. Neste, é claramente perceptível como a linguagem não passa de pura convenção, de como o signo é arbitrário, de acordo com a ideia do linguista suíço Ferdinand de Saussure.

Terça, oito.

-Não gosto de gramática, grita o Esquilo com raiva. Quero que as pessoas dos verbos morram todas.

Como matar as pessoas dos verbos? Interrogo-me, surpresa, porque nunca me tinha ocorrido essa ideia. Ou como neutralizá-las, pelo menos?

Vós pode sempre transformar-se em voz – experimento – podem atar-se todos os nós num único nó, ou transformar-se em noz e comer-se, e a eles dir-se-á que se concorda com elas e a elas que se concorda com eles e deixam-se a discutir a concordância da frase até ao Juízo Final, o tu é o mais resistente, o único que talvez faça falta, e por isso se deixa ficar, porque sempre vem dele ou parte para ele uma carta de amor uma agressão ou um insulto, o que no fundo é talvez a mesma coisa, mas se começar a ser um estorvo abraça-se com tanta força que cai para dentro do eu e fica eu, o eu é de todos o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os ouros se alternam, e se abre e fecha, com os dedos da mão, o eu não existe em si mesmo, é só o gesto de abrir ou fechar o leque, mas se se olhar melhor também não existe o leque, no lugar dele fica apenas uma mão que acena - <<Notas Para Uma Gramática Alternativa>>, anoto ainda, mentalmente, e passo adiante, porque agora não tenho tempo de pensar no assunto. (GERSÃO, 1984, p. 73)

Noutro trecho, neste mesmo horizonte, a narradora-escritora apresenta um fragmento onde, novamente, questionando a escrita de um romance

através da linguagem, nos oferece a conclusão de que tudo está limitado por esta: aquilo que deveria servir como instrumento de libertação ou de total expressão, não dá conta de seu papel primeiro.

Sexta, vinte e três.

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efectivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema. (GERSÃO, 1984, p. 91)

E, ratificando estas palavras, encontramos em *Aparição* o apoio necessário: “Não se pode pensar, fora das possibilidades da língua em que se pensa.” (FERREIRA, 1992, p. 39). O uso da linguagem não é tarefa fácil: por vezes sabemos ao certo aquilo que pretendemos expressar, mas o modo ao qual estamos presos não consegue abarcar de maneira satisfatória um pensamento, ou um sentimento. Afinal, “Lutamos com a linguagem./ Estamos envolvidos numa luta com a linguagem”. (WITTGENSTEIN, 2000, p. 27). Além do mais, sair do plano que a linguagem nos oferece, resultaria, no mais das vezes, em ser incompreendido pelo outro.

Por fim, a problemática do desconhecimento da palavra. Não a palavra vista como um simples lexema, mas como um foco detentor de mensagem. Algo que contém um significado para além do próprio texto.

Uma palavra que se procura o dia todo, sem achar, e de noite se continua procurando, por dentro dos sonhos, e não se encontra nunca, (...)

De olhos vendados, tacteando, procurando a palavra estendendo as mãos por entre as folhas, debaixo da areia, nos intervalos entre as pedras – e de repente sei que não a vou encontrar nunca. (GERSÃO, 1984, p. 55-57).

Quantos milhares de páginas já escreveste. Mas sob esse aluvião de palavras escritas havia uma que desejaras dizer, te esforçaste por dizer. Porque ela condensava ou resumia todas as que disseste. Não a sabes. Alguém ao ler-te a saberá? Porque tu jamais a saberás. Mas, se a soubesses, de que é que ainda ias viver? (FERREIRA, 2001, p. 116)

Mais uma vez, um excerto vergiliano nos aparece como “apoio teórico” ao texto de Teolinda Gersão. A narradora-escritora do diário, entre certezas e incertezas, deixa por escrito a angústia da procura pela palavra. A certeza de

nunca a encontrar pode ser entendida de forma negativa, talvez como incapacidade da escritora em expressar-se. Entretanto, Vergílio Ferreira explica essa busca “sem resultados” não como frustração, mas como a motivação e única explicação do porque dos escritores continuarem sua escrita: se a linguagem fosse algo totalmente conhecido, se os temas exauridos até a última palavra, porque continuaria o escritor a escrever?

2.2 Autoria

O autor de um livro é uma personagem fictícia que o autor real inventa para que seja autor das suas ficções.

Ítalo Calvino

A noção de autoria é algo bastante fluido n’Os *Guarda-Chuvas Cintilantes*, pois se nos apresenta uma narradora-escritora que, como maneira de dar voz a opiniões as mais distintas pertencentes a ela própria, tem sua imagem desdobrada em *alter egos*: a Girafa, o Cão e o Esquilo.

Com esta situação, divisamos a grande problemática das relações entre o ser e o mundo que, por serem bastante complexas, podem resultar nesta profunda introspecção do “eu” que não encontra meios de contato com o “outro” e, conseqüentemente, com o mundo. E, como se para escapar do total isolamento, a narradora cria tais *alter egos*, com os quais discute histórias cotidianas e, também, o ofício da criação literária.

O livro apresenta as relações da narradora com as filhas e empregadas. Mas estas são mostradas de forma descritiva, o que configuraria somente num convívio, mas não num diálogo. O único com que a narradora efetivamente conversa – mas que não dialoga, no sentido de entrar em acordo – é o professor Pip. Ele, na maioria das vezes, coloca por terra as frágeis convicções da narradora-escritora.

O “outro”, segundo Sheila Maciel Dias, se configura na possibilidade de alguém ler o diário que está sendo escrito. Ou, também, o “outro” é aquele que aparece como temática do que está sendo escrito, o que justificaria a presença das “histórias” registradas no diário: “histórias negras” (GERSÃO, 1984, p. 86), “histórias cor-de-rosa” (GERSÃO, 1984, p. 88), “história do cotidiano” (GERSÃO, 1984, p. 86).

A narradora, como já é possível perceber a muito, não tem nome. Uma possível interpretação deste fato é desta personagem representar uma pessoa comum, não necessariamente ligada às letras. Segundo Michel Foucault, o autor é sempre precedido de um texto – isto é, de informação – quando da identificação de seu nome. Daí percebermos que n’Os *Guarda-Chuvas Cintilantes* a narradora-escritora não ter nome, e mesmo seus *alter egos* serem denominados somente pelos bichos que representam. Uma razão para isto seria, justamente, a confirmação de ser uma pessoa comum a escrever seu diário, que - mesmo diante de tantos questionamentos estéticos – não se vincula diretamente ao meio literário. Desta forma, uma escritora sem nome pode ser vista como um ser em sua essência, no mais profundo de si, sem nenhum pré-julgamento que o “rótulo” atribuído pelo nome possa causar.

Com isto, pelo anonimato, a narradora-escritora tem a possibilidade de viver vidas distintas, através de sua escrita. A busca pela permanência através da escrita pode assim ser vista: no desdobrar-se do escritor em seus vários personagens, sempre há de ficar algo do próprio escritor, algo traço, alguma ideia da qual é partidário. Entretanto, o professor Pip não concorda com isto, afirmando ser o autor um covarde que, ao invés de sair no mundo e viver, se limita a descrever suas ideias e vivenciá-las através da escrita e da vida de personagens inventados, se resumindo tudo a ilusão. (GERSÃO, 1984, p. 63).

Pip se mostra aqui uma espécie de crítico, figura das mais temíveis – ou até mesmo odiadas – entre os artistas, porque a este é sempre delegada a imagem categórica, que não pretende mais que “enquadrar” obras de arte numa série de parâmetros ideais. E que, se saído destes, a obra não tem mais sentido nenhum. Muito antes de Pip aparecer pela primeira vez no texto, um fragmento já dá notícia de uma opinião dirigida àquele mesmo diário, ainda em escrita:

Segunda, doze.

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (GERSÃO, 1984, p. 20)

“Não te comovas muito com a desgraça do crítico só porque ele não ama a arte. Foi o ofício que escolheu na repartição dos ofícios. O

provador de vinhos não bebe. Mas tem o benefício de se não embebedar. E que feio, um bêbedo. (FERREIRA, 2001, p. 81).

Num outro escrito de Vergílio Ferreira, este afirma que o crítico não deveria analisar ou dissecar uma obra e sim recriá-la. Trazer novas luzes, e não obscurecê-la através de uma linguagem ou ideias muito mais formais que pertencentes ao campo do sensível. Que distanciam a obra de seu intuito primeiro que é, justamente, comunicar algo. E que termina distanciando também possíveis apreciadores leigos que, como é de costume, procuram primeiro a crítica para somente depois buscar a obra.

O uso da palavra “Dixi”, ao final do fragmento pertencente ao livro de Teolinda Gersão demonstra a atitude definitiva tomada pelo crítico que, por supostamente deter todo o aparato teórico, seria responsável por um julgamento não passível de se por em dúvida. Em contraponto a isto, Vergílio Ferreira indica o crítico como um ser sóbrio sim, sóbrio por não ter real contato com a obra de arte: tudo o que ele diz ou pensa não passa de divagação, daquele que se acha superior por pretensamente entender a obra de arte sem, ao menos – e principalmente – se aventurar em (re)criá-la.

Terça, oito.

(...) sou um escritor sem obra porque toda a realização implica contradições, para escrever era preciso saber primeiro o que é e para que serve a literatura, mas a literatura não se justifica e por isso não vou escrever nunca, porque o que não se justifica não merece ser feito, mas nem por isso deixo de ser escritor. Embora nunca possa escrever, não deixo de ser escritor – o verdadeiro escritor é justamente o que tem consciência da impossibilidade de escrever.

- E os que escrevem livros são o que, pergunto, furiosa.

- São escribas, diz ele. Passam com desembaraço por cima de todas as dificuldades, por pura incapacidade de as ver. (GERSÃO, 1984, p. 64)

Para justificar seu papel, o crítico – aqui, na figura do professor Pip –, se coloca como um “autor sem obra”, afinal, é muito mais prático e seguro manter tais criações no plano das ideias, do que executá-las de fato. E, enquanto não há coragem para tanto, o que resta então é criticar – muitas vezes no sentido negativo da palavra – aqueles que se dispõem a trilhar o caminho das pedras.

2.3 Tempo e Imagem

O tempo nada mais é do que a distância entre as nossas lembranças.

Henri-Frédéric Amiel

A escrita diarística, como já foi dito, é vista como uma maneira encontrada pelo autor de deter a passagem do tempo. Entretanto, não é somente com esta criação artística que Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão demonstram seu interesse pelo registro do instante: a fotografia também é por eles abordada nesta mesma perspectiva.

A fotografia é vista n'Os *Guarda-Chuvas Cintilantes* como um registro falho e artificial, porém atuando com o mesmo intuito da busca pela perenidade. Roland Barthes em seu *A Câmara Clara* (1984) afirma serem as fotografias um registro histórico e, como tal, só são compreendidas quando pertencentes a um tempo anterior a nossa própria existência.

Outro motivo interessante a que Barthes chama atenção é o da presentificação da “coisa”, porque aqueles que morreram se fazem e se mostram vivos, como se nos deparássemos com um grupo de ressuscitados. A fotografia “daquilo que foi” e não “daquilo que não é mais” (BARTHES, 1984, p. 127), porque a própria imagem dá continuidade àquilo que foi, fazendo com que ela continue *sendo*.

Domingo, doze.

Procurou nas fotografias, mas todas tinham desbotado, estava, pouco nítidas e não se reconhecia em nenhuma, aliás tinha ficado em muito poucas, porque era sempre ela quem fotografava, e portanto ficava de fora ela mesma. (GERSÃO, 1984, p. 29)

E, literalmente, temos na fotografia o reflexo de um ser que nem sempre é real: está ali construído de forma a agradar os outros. Como reflexo, a fotografia seria uma espécie de espelho, nem sempre fiel, que atua como representação. A narradora-escritora, em sua constante busca pela detenção do tempo, procura perceber sua própria imagem em diferentes espelhos e, depois, encaminha-se ao fotógrafo. Lá, diante de tantos detalhes para “construção” da foto, ela não mais se reconhece no retrato feito.

Segunda, treze

Olhou-se ao espelho, para ver como ficaria no retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exacta. Procurou debalde em todos os espelhos, no espelho oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no interior das caixas de pó-de-arroz e de <<make-up>>. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta. (GERSÃO, 1984, p. 29)

Mas se se fotografar um objeto, mesmo conhecido, que é que faz que olhemos o objeto e a foto e sintamos uma diferença? Que olhemos a foto com um especial interesse ou fascinação com que não olhamos o objeto? Que olhemos diferentemente um objeto e o seu simples reflexo num espelho? Halo de um inquietante mistério, ele insinua decerto uma transposição para o imaginário, ou seja, que toda a imagem de um objeto está sempre para lá. (FERREIRA, 1992, p. 63)

É através do espelho também que se descobre o “outro” que nos habita, aquele nos “anima”, no sentido latino da palavra. Aqui, novamente, encontramos motivos para a existência dos *alter egos*: a partir do momento que a narradora-escritora não mais se reconhece nos espelhos e mesmo em fotografias, ela se projeta noutros seres, incomuns, porém dotados de fortes características distintivas: o cão e seu pensamento filosófico, o esquilo e os questionamentos da criação literária e da linguagem e a girafa e suas intervenções no texto, através de comentários.

Entretanto, segundo a narradora-escritora d’Os *Guarda-Chuvas Cintilantes*, “é de mim que deriva o tempo e o espaço” (GERSÃO, 1984, p. 24). Encontraremos algo semelhante no epílogo de *Aparição* – livro que não faz parte de nosso corpus, mas que nesta circunstância nos interessa em razão da incontestável articulação com Teolinda –, quando nos aparece a seguinte frase “O tempo não passa por mim: é de mim que ele parte, sou eu sendo, vibrando” (FERREIRA, 1983, p. 250). Assim, entendemos que a escrita e as fotografias são um artifício que tenta reter o tempo, e que consegue fazê-lo por um determinado período.

Porém, a escrita pode perder seu sentido com a alteração semântica das palavras, ou mesmo com o desaparecimento de um idioma. Já a fotografia poderá resistir sem validade, mas aqueles ali retratados perderão suas identidades e, por força do tempo em relação à memória, serão esquecidos e não passaram de um registro histórico de um período determinado pelo estilo ou roupas utilizadas pelos retratados.

A fotografia, tal como a escrita, teria então por intuito a perpetuação do ser após a morte, o que resultaria numa temporária estagnação posteriormente resgatada e reconstruída num incerto futuro. Mas um ponto as coloca em contraste, quando colocada em questão esta reconstrução: a linguagem. A escrita tem como proposta a interpretação, enquanto a fotografia está para o apelo da evidência imagética.

2.4 Poética

Não importa de onde você tira suas ideias – o que importa é para onde você as leva.

Jean-Luc Godard

Escrever seria então um modo de ser, enquanto a fala um simples modo de existir. E, também nessa escrita, ocorreria uma maneira de morrer: morte e ressurreição do autor através dos vários personagens, dos vários escritos, dos tempos refletidos na sua escrita que, ao longo do tempo, refletem mudanças em suas concepções. Como disse Heráclito, uma pessoa não cruza duas vezes um mesmo rio, pois aquela pessoa sofreu mudanças, e as águas do rio já não são as mesmas.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, e concordando com Luís de Camões, a escrita torna-se algo constante que reflete a inconstância do mundo e de seus habitantes. Tal inconstância se faz ver pela narradora-escritora que constrói, fragmento por fragmento de diário, suas concepções de mundo. A escrita serve como suporte para suas ideias, e também é um espaço auto-reflexivo, onde a narradora-escritora em conjunto com seus *alter egos* e com o professor Pip discutem o fazer literário.

E, como todo escritor que se preze, a narradora-escritora do diário registra a sua arte poética, nitidamente influenciada pelo clássico tratado latino de Horácio:

Sexta, vinte e dois.

Epístola aos Pisões: Cortai os pés, pisões, cortai verdadeiramente os pés e aprendei que a poesia não pisa: é o modo mais directo de voar. (GERSÃO, 1984, p. 83)

Vive a vida o mais intensamente que poderes. Escreve essa intensidade o mais calmamente que poderes. E ela será ainda mais intensa no absoluto do imaginário de quem te lê. (FERREIRA, 1992, p. 198)

Utilizando uma proximidade fonética entre as palavras – voltando aos questionamentos amplos da linguagem – a narradora-escritora afirma que a poesia não é feita de “pisões”, de situações duras ou intransigentes, mas que ela é a forma mais prática de se desvencilhar das amarras. Tal arte poética nos remete, imediatamente, àquela escrita por Paul Verlaine, que procura uma poesia “sem nada que pese ou que pouse”.

A escrita deve, então, buscar essa leveza ou fluidez que permite ao leitor adentrar este universo. E, para além da leveza, é preciso também saber como escrever: não apresentar um texto de forma impetuosa – o ímpeto deve se reservar à própria vida -, e sim de maneira tênue, que resultará numa total imersão do leitor no texto.

Por vezes – constantemente, seria melhor dizer – a escrita é posta em xeque, quanto a sua utilidade. De maneira objetiva, este tipo de escrita discutida por Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão não tem utilidade prática nenhuma. Mas nos limitarmos ao imediatismo é perder aquilo que a escrita oferece de mais essencial: dar vazão a uma necessidade subjetiva do homem, que encontra nas mais diversas artes um lugar de expressão.

Segunda, treze.

Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever? (GERSÃO, 1984, p. 120)

Escrever. Porque escrevo? Escrevo para criar um espaço habitável da minha necessidade, do que me oprime, do que é difícil e excessivo. (...) Escrevo para tornar visível o mistério das coisas. Escrevo para ser. Escrevo sem razão. (FERREIRA, 1992, p. 35-36).

E, por fim, a escrita não é um ato meramente egoísta, que visa somente ao ser satisfazer suas necessidades e anseios: “A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras (...), porque é que não assumas até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que não a tem?” (GERSÃO, 1984, p. 131-132).

O autor é aquele que, por saber lidar com o instrumental da criação literária, tem como missão traduzir para o papel sentimentos, emoções, ideias, conceitos que o leitor comum conhece, mas que não sabe manipular de maneira satisfatória de modo a se expressar segundo um viés artístico. Cabe ao escritor fazê-lo, e é por isso que se fala tanto na universalidade de uma determinada obra. Pois, mesmo que partindo de convicções pessoais, esta é capaz de dialogar com outras pessoas que identificam ali opiniões com as quais concordam. Salvo engano, é isto o que fala Mário Quintana: mais importante que ler uma obra, é ter a impressão de ser lido por ela.

E é por isso que a escritora precisa de um guarda-chuvas, não mais com o sentido de “fuga das realidades e das responsabilidades” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 480), nem tampouco como uma referência ao modo egoísta de ser da narradora-escritora, como afirma Maria Alzira Seixo. A imagem utilizada no primeiro romance de Teolinda Gersão, *O Silêncio* (1981):

Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela. (GERSÃO, 2007, p. 55).

É retomada posteriormente como metáfora de uma passagem ou de um portal possível num mundo onde não se encontra espaço para o devaneio ou para o sonho. N’*O Silêncio*, a imagem é bastante clara, mas n’*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pela diversidade como é tratada a imagem, por vezes nos parece confuso defini-la, porém, no trecho reproduzido a seguir, encontramos a mesma ideia da abertura de um mundo paralelo:

Quem tem um guarda-chuva é dono de um pequeno céu só para si, que pode abrir e fechar à vontade, um pequeno céu próprio, debaixo do grande céu comum, e excêntrico a esse. (GERSÃO, 1984, p. 104).

O escritor é aquele que tem e sabe usar o guarda-chuvas ou, melhor dizendo, o instrumento artístico. É ele o responsável por apresentar novas situações, novos personagens, novas ideias. Em suas mãos, pela tinta e o papel, escorrem diversas noções de tempo e espaço, personagem e disposição de fatos que o leitor aguarda com o máximo de ansiedade. E assim, pelo registro literário, este guarda-chuvas multifacetado e multicolorido, o escritor

consegue se perpetuar através das letras e encontra interlocutores através dos tempos.

CAPÍTULO 3 – Renovando o cânone: “... entre o inefável e o infando”

... este mundo é muito misturado...

Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

Nesta parte da análise, dois nomes, dos vinte e seis selecionados por Harold Bloom como imprescindíveis à cultura literária ocidental, serão vistos sob uma ótica distinta àquela do suporte dito primeiro. São estes Jane Austen e William Shakespeare. Mas, antes disso, vejamos o que o crítico americano defende como um texto que valha a permanência e o resgate:

Um dos sinais de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cego para suas idiossincrasias. (BLOOM, 2010, p. 15)

No caso deste tópico, a primeira parte tratará da modificação textual da narrativa-base: *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), como explicitado pelo próprio título, é a adição do célebre texto de Jane Austen ao elemento sobrenatural, beirando mesmo o terror, implicado pela presença dos mortos-vivos. Enquanto na segunda parte, as peças *Romeu e Julieta* e *Hamlet* recebem transposição imagética, isto é, são interpretadas através do estilo oriental de quadrinhos, o mangá.

Apresentados anteriormente os principais teóricos passíveis de aproximação no tocante a reescritura, torna-se possível prosseguir de maneira mais específica, relacionando tais conceitos a obra selecionada para análise neste ensaio. Antes disso, porém, é importante afirmar ser o texto original de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* (1813) uma *obra aberta*, no sentido defendido por Umberto Eco, e que dá título a uma de suas publicações. Isto porque toda produção chamada artística esta sujeita a interpretações várias, e é justamente isso o que acontece com a obra de Jane Austen, em especial, com o livro – e a reescritura – em questão: adaptações (isto é, interpretações, de acordo com cada linguagem) foram feitas do romance para o cinema [a mais aclamada é a de 2005, fidelíssima ao texto literário], televisão [a série produzida em 1995 pela BBC, também aclamada e recentemente lançada em DVD no Brasil] e teatro.

Além disso, produções textuais subsequentes ao romance original, tais como *Mr. Darcy Diary* (2007) e *Mr. Darcy Vampire* (2009) [ainda sem tradução, os dois livros abordam a trama pelo viés mais popular da literatura de massa atual: a presença de vampiros]; *Pride/ Prejudice* (2010), de Ann Herendeen [ainda sem tradução, e que aborda a mesma história sob viés homoerótico]; *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (2010), de Seth Grahame-Smith [o texto de Jane Austen recebe um tratamento inesperado, com a inserção de uma praga de mortos-vivos na Inglaterra, o que exige nova postura principalmente das personagens e presença ao longo da narrativa de elementos da cultura oriental]. Este último tem continuação – na verdade, um *prequel*, isto é, um livro (ou filme) que retoma a história de ponto anterior ao original, *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn Of The Dreadfuls* (2010), escrito por Steve Hockensmith, e que descreve o treinamento de Elizabeth Bennett ainda criança: ganhou adaptação como curta-metragem, disponível na internet.

Além destes, é curioso ressaltar a adaptação para mangá – história em quadrinhos japonesa – do romance de Austen, sob o título *Kouman to Henken* (2009). Tudo isso nos leva a crer que a produção literária de Jane Austen, por vezes considerada de menor relevância pela temática corriqueira passada no interior da Inglaterra, sob aspectos da preocupação feminina, não é limitada. Já no original, àqueles que lerem com atenção, é perceptível a ironia da autora ao discutir a questão do casamento, através da imagem patética apresentada pela matriarca Mrs. Bennett, e da postura firme da personagem principal, Elizabeth Bennett.

3.1 Anotações básicas - Adaptações

Os livros podem ser divididos em dois grupos: aqueles do momento e aqueles de sempre.

John Ruskin

Antes de mais nada, é importante ressaltar que *Orgulho e Preconceito e Zumbis* não é uma reescrita completa: Seth Grahame-Smith mantém muito do texto original de Jane Austen, modificando certos trechos e incluindo novos elementos nas lacunas por ele encontradas ao longo da trama. Por isso,

justifica-se na publicação constar o nome de ambos, como autores, e determinar esta como paródia e paráfrase.

É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro na posse de uma bela fortuna deve estar necessitando de uma esposa. (AUSTEN, 2006, p. 13)

É uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez de posse de um cérebro, necessita de mais cérebros (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 9)

Em linhas gerais, o principal alicerce da reescritura em questão é a “estranha praga” que acomete a Inglaterra há 50 anos: o surgimento e constantes ataques de Zumbis ou, preferivelmente, “não mencionáveis”. Tal acontecimento afeta sensivelmente as principais categorias da narrativa, que estarão organizadas aqui de acordo com classificação de Cândida Vilares Gancho.

No enredo, de acordo com a natureza ficcional, *Orgulho e Preconceito e Zumbis* [daqui em diante aludido sob a abreviatura *OPZ*], a motivação (causa) está *in media res*, se assim é possível dizer, porque a praga que afeta a localidade já se apresenta em seus primeiros capítulos com um ataque de zumbis a um baile, o que apresenta ao leitor atitude inesperada – fato (consequência) – tomada pelas irmãs Bennett: elas se organizam de modo a formar um grupo de extermínio utilizando adagas. Desta forma, deparamo-nos com um grupo de irmãs que, ao invés de se preocuparem única e exclusivamente com as prendas típicas de educação familiar, para encontrar um noivo, também recebem forte treinamento, segundo regras orientais, em um *dojo* construído ao lado da casa.

- Meninas! O Pentagrama da Morte!
Sem hesitar, Elizabeth juntou-se às quatro irmãs, Jane, Mary, Catherine e Lydia, no centro do salão de dança. As cinco jovens sacaram das adagas presas ao tornozelo e se posicionaram nas pontas de uma estrela imaginária. Partindo do centro do salão, iniciaram um movimento conjunto em que avançavam, passo a passo, mantendo o desenho, cada qual com sua adaga em riste em uma das mãos e a outra elegantemente apoiada na parte inferior das costas (GRAHAME-SMITH, 2010, 14)

Nisto, é importante saber que, após casarem, as senhoritas que se dedicam ao combate (é este o termo utilizado) tem de abandonar a prática, e se recolherem aos afazeres domésticos. Aqui está uma das várias diferenças

entre o romance original e a reescritura, mas que mantém uma preocupação comum: a anulação da mulher diante do matrimônio: assim como no romance original, também em *OPZ* Elizabeth se nega a assumir tal posto, por prezar sua integridade moral, acima de qualquer outra coisa, até mesmo acima da opinião de sua mãe – que reflete a opinião da sociedade – quanto ao problema de se manter solteira e, conseqüentemente, desamparada.

Quanto aos personagens, centrando-nos nas figuras que sofrem mudanças relevantes, Elizabeth Bennett mantém a personalidade forte, entretanto, muito mais passível de se tornar letal – qualquer um que fira seu orgulho ou a honra de sua família, ela quer reparar com o extermínio imediato, visto que suas habilidades nas “artes mortais” são inquestionáveis, sem se importar de quem se trata o oponente. Tanto que ela pensa seriamente em aniquilar aquele que é seu par, por excelência: Mr. Darcy.

Era de algum consolo pensar que ele logo tombaria pela ponta de sua espada – e que em menos de quinze dias ela estaria de novo com Jane, podendo, então, ajudá-la a recuperar o ânimo, a começar por lhe apresentar o coração e a cabeça do Sr. Darcy (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 147)

Mr. Bennett, pai de Elizabeth, mantém sua personalidade calma e insensível aos ataques histéricos da esposa, contornando estes com os meios que lhe estão disponíveis. Mas, um fato mancha sua imagem de extrema retidão: Elizabeth revela que, nos períodos em que o pai levou todas as filhas para o pesado treinamento marcial na China, lá ele manteve relações extraconjugais. Tal comportamento não passava despercebido desta sua filha, que o questionava e, por isso, recebia duros castigos no Templo. Apresenta-se aqui mais um motivo porque Elizabeth reluta tanto em se casar.

Lady Catherine de Bourgh, tia de Mr. Darcy, aristocrata esnobe, é apontada em *OPZ* como uma lenda viva, pois são várias as histórias que a cercam quanto as suas habilidades em matar zumbis. Mantém em sua residência uma série de ninjas, não só para treino, mas também segurança de todos os que moram nas dependências. Ao final, o que no romance original é a impetuosa discussão entre Elizabeth e Lady Catherine, em razão do interesse de Mr. Darcy por Elizabeth, é substituída por um desafio de luta até a morte. Elizabeth vence Lady Catherine e seus ninjas, mas poupa a vida daquela senhora, o que a aproxima mais uma vez de Mr. Darcy.

Charlotte Lucas, a melhor amiga de Elizabeth, é vista como uma coitada por ter 27 anos e ainda não ser casada. Com a vinda do primo de Elizabeth, Mr. Collins, Charlotte casa-se com ele, por encontrar nele o conforto de um futuro estável e porque, principalmente, estava infectada pela praga, e queria viver o pouco tempo que lhe restava com dignidade.

No que diz respeito a tempo e ambiente, estes são os mesmos do romance original: Inglaterra, fins de século XVIII, início do XIX, enredo linear; Quanto às condições socioeconômicas – um dos motivos que separa Elizabeth de Mr. Darcy é a diferença de classe social -, religiosas – aqui, vale apontar certa heresia de Elizabeth, quando vez por outra diz não acreditar mais em Deus, diante de tantos “servidores de Satã”.

Quanto mais vejo o mundo, mais ele me desagrada, e cada zumbi apenas confirma minha crença de que Deus nos abandonou como castigo pelos malefícios praticados por pessoas como a Srta. Bingley. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 103).

O espaço sofre alterações significantes: o romance original é única e simplesmente fechado ao espaço inglês, em diferentes localidades; em *OPZ* há o deslocamento – não linear, mas através de *flashbacks* – para a China, quando do treinamento das irmãs Bennett, e o Japão, treinamento de Mr. Darcy e sua tia, Lady Catherine de Bourgh. Além disto, algumas das edificações apresentam o espaço do *dojo* – local onde se treinam as artes marciais.

A demonstração tomou lugar no grande *dojo* de Lady Catherine, com cujo custo do transporte, que viera de Kyoto, tijolo a tijolo nas costas de camponeses, ela arcara. (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 129)

Além disso, quando da visita que Elizabeth e os tios fazem a Pemberley – residência de Mr. Darcy – ao invés de se depararem com o gradeado dos portões na entrada e as esculturas clássicas greco-romanas no hall de visitas, o que se descreve em *OPZ* são largos portões de Jade, e objetos vários advindos do Japão. Elementos inimagináveis naquele local – mas, lembrando, não impossíveis, já que a Inglaterra mantinha, há tempos, comércio com os países do Extremo Oriente.

O foco narrativo de ambos os textos baseiam-se no discurso indireto livre, onde o narrador não só apresenta descrição de ambientes e personagens, mas também inclui o pensamento dos personagens, sem

utilização de sinais gráficos que diferenciem a passagem de um estado de escrita para este outro, mais subjetivo.

Referências objetos e práticas orientais são constantes ao longo do texto, a exemplo do uso da Katana (sabre japonês), botas Tabi (calçado tradicional japonês), Quimono – principalmente quando estão em treinamento – golpes marciais ('beijo da pantera', 'garra de leopardo', 'lavadeira bebada'), práticas de treino (a ex.: castigo com vara de bambu, sete talhos da desonra, etc). "Os ninjas envergavam seu tradicional traje preto, máscaras e botas Tabi. Elizabeth vestiu seu quimono de treino e desembainhou sua fiel espada Katana." (GRAHAME-SMITH, 2010, p. 129)

3.2 Ideias sobre Cultura de Massa

A chave para finalizar histórias é dar à audiência o que ela quer, mas não da forma que ela espera.

William Goldman

No que diz respeito à relação entre este tipo de produção – não a reescrita em si, mas a inserção do elemento 'terror' nas produções atuais -, é possível classificá-la, sem sombra de dúvidas, como literatura de massas.

Antes, porém, é preciso definir dois conceitos básicos na literatura: a culta e a de massas. A diferença entre elas seria de cunho estético. Sendo assim, a literatura culta estaria comprometida consigo mesma, enquanto a literatura de massas estaria comprometida com os recursos atrativos ao público-alvo, demonstrando assim sua exclusiva finalidade comercial.

Com isso, dificilmente poderia se tornar real o mito de que, começando pela literatura de massa, o indivíduo tenderia a transpor seu interesse à literatura culta. A razão para tanto seria que, pelos atrativos de mercado, tal literatura não preza pela construção literária, mas pelo efeito imediato causado no consumidor. Na literatura culta também existe efeito, mas este não é alcançado imediatamente: é preciso reflexão.

Um dos primeiros teóricos a explicar – de maneira radical – a produção cultural voltada a necessidades imediatas do povo, foi Theodor Adorno. Ele nos apresenta uma "máquina" muito bem articulada, invisível sempre que possível,

porém, detentora de um inimaginável poder de manipulação sobre as vidas e as escolhas dos seres humanos em geral – ou, mais especificamente, seguindo seu pensamento marxista, o proletariado. Adorno a nomeia *Kulturindustrie*, e enfatiza serem todos os seus movimentos relacionados à manutenção do sistema capitalista.

A nomenclatura “massa” não se alude somente ao público - a quem os produtos da Indústria Cultural estão voltados - mas também à massificação a que a cultura está sujeito, em várias áreas, tais como música, pintura, literatura etc e que termina por compor uma ideia de “similaridade” entre ícones completamente distintos. Isto porque a Indústria Cultural produz uma gama de produtos direcionados a classes sociais várias, de modo a guiar as pessoas em suas atitudes. Desta forma, o principal propósito é persuadi-las, a prosseguir no mesmo ritmo diário, percorrendo os mesmos padrões, tanto quando no trabalho quanto em casa, e também em seu período de descanso.

Assim nos apresenta a ideologia, profundamente atada à manutenção das classes sociais através de ideias e imagens meticulosas. Não se trata de um engodo, ou farsa, para as massas: e sim de uma realidade vivenciada.

Uma das maneiras que a Indústria Cultural utilizaria para criar determinada atmosfera “democrática” seria a publicidade, que apresentaria certos ares de discussão e reflexão para os produtos oferecidos. Como uma representação teatral, os consumidores sairiam da “peça” acreditando que têm poder efetivo de escolha, quando até isso já é previamente esperado pela “máquina” (ADORNO, 2002, p. 12).

Assim, parece mesmo que os espectadores são totalmente passivos a todas ações criadas pela máquina industrial, o que não é verdade. Aqueles que consomem a literatura de massa não são meros receptores de informação, sem nenhuma crítica. Eles tem consciência das “fórmulas”, e é por vontade própria que continuam fruindo de tais produções artísticas/ culturais. Com isto concordamos com Umberto Eco quando, num momento de defesa à cultura de massa, afirma que esta é resultado de qualquer sociedade industrial onde o indivíduo tenha condições de fruir “das comunicações”, além de difundir certa cultura e estética entre uma parcela da população que, tempos atrás, não tinha acesso a nenhum tipo de “bens de cultura”. (ECO, 1998, p. 44)

Opõe-se, assim, duas visões relacionadas a este tipo de produção cultural, indicadas já ao título do livro: os *apocalípticos* – onde se enquadra Adorno, e sua visão estrita de indústria cultural e mídia como meros instrumentos de alienação do povo - e os *integrados* – onde se insere o próprio Umberto Eco, que acredita ser a mídia um instrumento de disseminação de cultura, tirando-a de seu pedestal, e trazendo-a ao nível e acesso possíveis a população em geral.

E, atendendo a uma demanda cada vez maior, a literatura de massas vêm trazendo a temática do sobrenatural, ou do terror/ horror para suas páginas, através de histórias com fantasmas, vampiros e, no nosso caso, zumbis. Todos elementos que remetem a um outro mundo, não melhor que este, mas a um mundo condenado, sem intervenção divina. A explicação desta atração quanto a tal temática é explicada pelo fato de ser “El miedo una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido.” (LOVECRAFT, s/d, p. 5).

Para tanto, é necessário que o leitor seja afeito a este tipo de literatura que trabalha com elementos incomuns, e que exigiram dele um desprendimento da sensibilidade cotidiana. Isto é, tal literatura não é das mais acessíveis ao grande público, pois nem todos se dispõem a criar um cenário fora do comum, se desligando do corriqueiro e esperado. Entretanto, *OPZ* não é um texto ligado ao fantástico, porque não suscita no leitor “profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto” (LOVECRAFT, s/d, p. 9).

A atmosfera de medo ou suspense não é das características trabalhadas na reescritura: ao contrário, a exposição e descrição quase completa da maneira como os zumbis atacam os humanos para devorá-los e a forma como são prontamente exterminados são expostos de maneira direta, sem margens a maiores elucubrações. Pouquíssimos são os momentos de tensão, que antecedem um ataque de zumbis, a força da narrativa – sob viés do terror – é esta descrição privada de quaisquer decoro, beirando constantemente o grotesco.

A reescritura está inserida num plano bastante abrangente da produção literária contemporânea. Ela tem em mãos uma série de instrumentos que recuperam, na maior parte das vezes, textos canônicos trazendo um novo olhar

possível, ou preenchendo lacunas deixadas pelo autor original. Tais resgates literários podem continuar sua senda na “alta literatura” ou, como no caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, atendendo a um público determinado, que consome tal produção por vontade própria mas, de acordo com certos ditames por eles já esperados.

A introdução não somente de elementos de terror, mas também de elementos ligados a cultura oriental, ampliam a própria visão de mundo dos personagens que, quando desacreditados da Providência divina em razão da praga de zumbis, voltam-se à filosofia de Buda. Isto causa certo estranhamento, tornando de maneira inesperada a Inglaterra um local, no mínimo, exótico – o que, normalmente seria atribuído aos países orientais aludidos na obra.

Além da paródia e da paráfrase permearem todo o texto de reescritura, esta também é claramente visível na apresentação dos autores feita no livro: “Jane Austen é autora de *Razão e Sensibilidade, Persuasão, Mansfield Park* e outras obras-primas da literatura inglesa. Seth Grahame-Smith, em certa ocasião, fez um curso de literatura inglesa . Mora em Los Angeles”. Ironia nada fina, e a demonstração de que a literatura não é mais algo que se encontra somente num pedestal, no alcance somente de iniciados.

Vale ressaltar que, mesmo sendo literatura de massa, esta só alcançará a proposta se o leitor tiver contato prévio com o romance original. Desta forma, as reescrituras já publicadas – a maioria ainda sem tradução no Brasil, como *Android Karenina, Sense and Sensibility and Sea Monsters, Mansfield Park and Mummies* entre vários outros – estimulam, certamente, a leitura dos textos canônicos. Todos eles pertencem ao domínio público, por isso a profusão com que são resgatados para tal projeto. Talvez seja o caso de alguma editora brasileira se interessar por essa literatura *mash up*, transpondo este intento para a literatura brasileira: seria um modo de atrair as atenções não somente para os textos que já tem seu espaço na história da literatura, mas também para autores que estão em plena atividade, mas sem o devido reconhecimento.

3.3 Leque Artístico

Aquilo que sobrevive ao pior do barbarismo, sobrevivendo porque gerações de pessoas não puderam consentir em abandoná-lo e portanto ativeram-se a ele a qualquer custo, isto é um clássico.

J. M. Coetzee

Ainda na senda do resgate de textos clássicos da literatura mundial, *Mangá Shakespeare* (2007), como explicitado pelo próprio título, é a tradução intersemiótica da peça teatral para o mangá dos célebres textos de William Shakespeare para a atualidade, ou mesmo, para um futuro – em relação ao nosso tempo – relativamente próximo.

Como no caso de Jane Austen, mas cremos em profusão infinitamente maior, a obra de Shakespeare recebeu as mais diversas adaptações, isto é, interpretações, de acordo com cada linguagem, foram feitas das peças para o cinema: as mais aclamadas de *Romeu e Julieta* são as de 1968 de Franco Zeffirelli e a de 1996 de Baz Luhrmann; televisão: o filme *Amor Sublime Amor*, de 1961, trata de acordo com situações modernas a rixa entre as famílias que resulta em desgraça, além das várias interpretações apresentadas no próprio espaço teatral. Recentemente foi lançada a animação *Gnomeu e Julieta*, que também retoma sob novas preocupações – e pelo mesmo ponto central – esta “excelente e lamentável tragédia”.

Além disso, diversas produções à peça, como adaptações literárias para o público infantil e juvenil, que conta com a utilização de imagens, resumos e simplificação dos termos do texto. No plano da música existem sinfonias e óperas compostas por Hector Berlioz e Pyotr Tchaikovsky; e finalizando com a junção música e dança, o mais conhecido balé baseado no texto shakespeariano é do russo Sergei Prokofiev.

E, dentre tantas reescrituras, que abrangem as mais diversas expressões artísticas, nos centramos aqui nas adaptações para mangá das peças de Shakespeare, sob o título geral *Mangá Shakespeare* (2007), que recebe tradução no Brasil pela Galera Record. Tudo isso nos leva a crer que a produção literária de William Shakespeare, considerada das mais importantes na literatura mundial, reafirma sua qualidade como produção subjetiva e que mantém suas questões ligadas a atualidade.

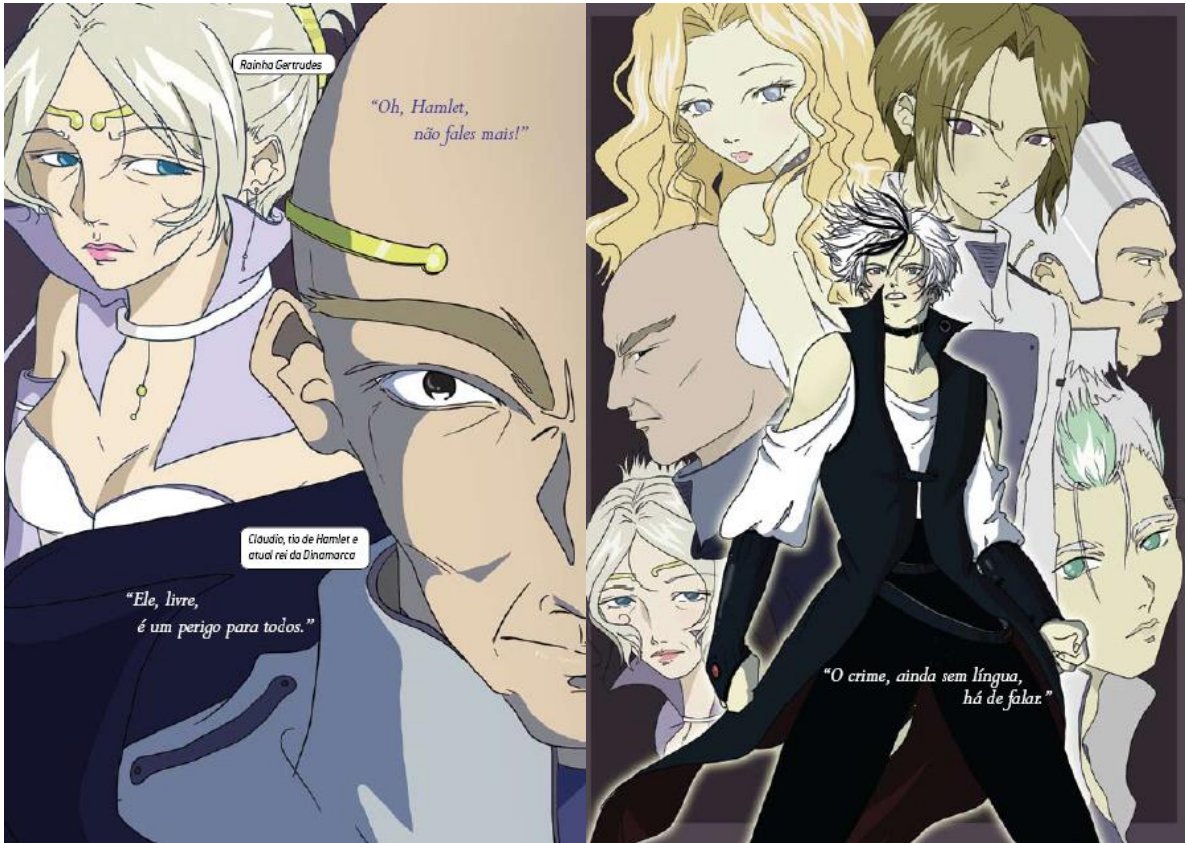
3.4 Shakespeare hoje e no futuro

Histórias revelam significados sem cometer o erro de defini-los.

Hannah Arendt

A primeira grande diferença nesta adaptação para mangá, é que a história não segue o tradicional formato japonês de leitura, da direita para a esquerda: esta se organiza da maneira ocidental. E, como numa espécie de prólogo, as primeiras páginas são coloridas e cada personagem é apresentado em conjunto com uma frase da peça, marcante de sua personalidade.





(SHAKESPEARE, *Hamlet: Mangá Shakespeare*, 2011, pp. 8-14)





(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta: Mangá Shakespeare*, 2011, pp. 8-14)

A linguagem é praticamente a mesma das peças, sendo a diferença alguns cortes feitos ao longo do texto, em razão do espaço reservado às imagens. Fora isso, o tradutor Alexei Bueno teve a preocupação de manter a versificação sempre que possível, que termina por manter ritmo e musicalidade aos diálogos, mesmo que estruturalmente – pela distribuição espacial dos versos – eles sejam modificados pelos balões destinados à fala dos personagens.

A transplantação cultural é inevitável, pois o tipo de traço escolhido acaba por influenciar nas expressões inseridas nos personagens: muitos são os trechos em que, sem palavras, o leitor entende o que se passa através do desenho – entretanto, não são todos aqueles que compreendem: é preciso conhecimento prévio de certos traços específicos do mangá relacionados às expressões faciais, para que esse entendimento seja completo, na medida do possível. Por vezes, quando menos se espera, algumas situações cômicas ou sarcásticas antes impensáveis, são inseridas no texto – implicando assim numa

influência interpretativa – e que termina, também, por enriquecer as possibilidades de leitura.

3.5 Tradução Intersemiótica

Confie no seu leitor. Nem tudo precisa ser explicado.

Esther Freud

De forma bastante básica, é possível considerar o enredo apresentado no mangá *Romeu e Julieta* fiel ao texto original shakespeariano: um casal jovem que, a despeito da briga existente entre suas famílias – e mesmo pressentindo nefastos rumos àquela história sigilosa – decidem ficar juntos a qualquer preço.

A mudança é que no mangá existe uma razão para a briga, que não está mais perdida no tempo imemorial: as famílias Capuleto e Montecchio fazem parte de facções rivais da Yakuza, e como tal, tem interesses diversos – chegando seus integrantes e agregados a sacar espadas em plena luz do dia, sob qualquer ínfimo pretexto que justifique a ação. Se pensarmos isso na Itália nos anos de 1500, até nos parece normal, fins de Idade Média... mas a história no mangá é transplantada para a Tóquio atual. Apesar desta mudança, é interessante notar que a arma eleita na peça original tem, sob outros aspectos, suma importância na cultura nipônica – e é mantida.



(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*: *Mangá Shakespeare*, 2011, p. 58-59)

No caso de *Hamlet*, a trama é a mesma, mas esta se passa numa Dinamarca sitiada por uma guerra cibernética, em 2107. A razão de existir “algo de podre no Reino” continua a ser as estratégias urdidas por Cláudio para ter o poder em suas mãos, apesar das crises familiares e políticas ocorridas concomitantemente.

E, apesar de utilizarem tecnologias avançadas, como na leitura de cartas através de elementos próximos a chips – e, no mangá, outras tecnologias se apresentarem mais avançadas, quando da representação do navio que levará Hamlet para a Inglaterra –, o elemento central que dá a pulsão à loucura do protagonista continua a ser o espectro de seu pai.



(SHAKESPEARE, *Hamlet: Mangá Shakespeare*, 2011, p. 22)

A primeira grande diferença dos personagens ocorre por conta das novas imagens que eles adquirem, orientalizados e, de certa forma, romantizados pelas expressões faciais e de tudo aquilo que os orna: roupas, cabelos, sentimentos transmitidos através do modo como estes elementos são apresentados –, além dos traços dos desenhos que são carregados de extrema interpretação e emotividade, principalmente quando utilizados em cenas de maior tensão.



I KNOW IT IS SOME METEOR TO BE THIS NIGHT A TORCHBEARER AND LIGHT THEE ON THY WAY TO MANTUA.

THEREFORE STAY YET.

LET ME BE TAKEN, LET ME BE FLIT TO DEATH.



O FORTUNE! ALL MEN CALL THEE FICKLE.

BE FICKLE, FOR THEN THOU WILT NOT KEEP HIM LONG,

BUT SEND HIM BACK.

DAUGHTER, ARE YOU UP?



SER OU NÃO SER...

ESTA É A QUESTÃO.

MORRER, DORMIR, TALVEZ SONHAR:

ESTE É O OBSTÁCULO.

NÃO POSSO O MEDO DE ALGO APÓS A MORTE, TURVANDO O ARBITRÁRIO...



O HEAT, DRY UP MY BRAINS!

SWEET OPHELIA! IS'T POSSIBLE A YOUNG MAN'S WITS SHOULD BE AS MORTAL AS AN OLD MAN'S LIFE?

THERE'S ROSEMARY - THAT'S FOR REMEMBRANCE.

AND THERE'S PANSIES - THAT'S FOR THOUGHTS.

(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*: Mangá Shakespeare, 2011, p. 124 e 130)

SHAKESPEARE, *Hamlet*: Mangá Shakespeare, 2011, p. 94 e 158)

No mangá Romeu é um astro do rock, ainda volúvel quanto a sentimentos, e seus estados de espírito são muitas vezes apresentados, não só nas palavras, mas em conjunto com os traços do quadrinho. Julieta, por sua vez, é uma garota de 14 anos, ainda no colegial, pretendida por Páris, um dos maiores investidores da bolsa de valores, o que agrada muito a seu pai.

Se pararmos para analisar as imagens acima, muito da dramaticidade do enredo não pode ser desligada das imagens em que estão representados os personagens. Nos dois primeiros quadros referentes a Romeu e Julieta, quando já ocorreu a morte de Teobaldo e, por conseguinte, Romeu é banido de Tóquio, os desenhos do beijo dos amantes e os olhares trocados em seguida, demonstram, no mesmo patamar em que as palavras, a total entrega de um para com o outro. Em seguida, Romeu já deixou o quarto de Julieta, e esta numa súplica profunda – interpretada não só pelo desenho de seus olhos fechados e de suas mãos, mas, principalmente, pelo envolver dos cabelos – pede que se faça possível mais uma vez o encontro dos dois amantes.

Nas imagens supracitadas, relativas a Hamlet, a cena mais memorável da peça é traduzida intersemioticamente pelo príncipe, primeiro com o que seria um *close* em sua boca, como que demonstrando tratar-se de um monólogo; seguido de uma dupla expressão corporal retratada, que seria reflexo dos conflitos internos pelos quais ele tem lidado, desde que o espectro de seu pai sugeriu o próprio assassinio pelo seu irmão, Cláudio – em conivência com a rainha Gertrudes. No quadro seguinte, Ofélia já tomada pela loucura, após a morte de seu pai, Polônio, é apresentada com um olhar opaco, que teria como carga a desconexão em relação ao mundo real, entregando praticamente alheia, flores ao irmão que mal reconhece como familiar.

E, se voltarmos às imagens apresentadas no início – pertencentes aos “prólogos” de ambos os mangás, é curioso notar que a representação das mulheres ganha em sensualidade – algo praticamente impensável de acordo com os costumes de fins da Idade Média, início da Idade Moderna: Ofélia sempre está com vestidos esvoaçantes ou extremamente justos e a rainha Gertrudes não está dispensada de um vestido com decote expressivo. Julieta com vestidos curtos, ou espartilhos externos que realçam sua silhueta, enquanto, novamente a matriarca – no caso, a mãe de Romeu, utiliza blusas de corte bastante insinuante.

É perceptível que as essências das histórias continuam as mesmas, e ganham novos focos e possibilidades de interpretação a partir da junção da expressão artística da linguagem em conjunto com a expressão em artes visuais. O que antes parecia estanque, agora ganha novas perspectivas quando se aliam culturas divergentes no sentido geográfico, mas que, no fundo, buscam compreender sentimentos comuns a todo ser humano.

Um dos objetivos da reescritura é renovar a obra de arte. Esta renovação demonstra que, mesmo fazendo parte do cânone literário tradicional, William Shakespeare continua a suscitar interesse nos leitores por discutir assuntos amplamente atuais. Temáticas como o amor, o incesto, a vingança, por exemplo, são constantes da literatura e, a cada autor que as retoma, ganham novas roupagens, o que faz do mote uma tradição que só se sustenta pelas frequentes mudanças e adaptações, de acordo com as culturas em que se inserem e na qual são abordadas. Aliar um texto ocidental ao desenho oriental demonstra, mais uma vez, a universalidade dos temas e a possibilidade de contribuição para reinterpretações através destas duas linguagens artísticas.

DESENREDO: “Todo fim é impossível?”

Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.

Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”

Definir a pluralidade que caracteriza as produções literárias que se apresentam neste momento histórico dito “pós-moderno” não é uma fácil tarefa, talvez seja mesmo impossível. As fronteiras entre criação, recriação e resgate – em suas mais diversas vertentes – são demasiadamente fluidas para que os conceitos consigam abarcar uma gama tão instável de possibilidades.

Dentre tantas novas formas de trabalhar o texto literário, a metaficção e todos os seus desdobramentos aqui apresentados – *todos* os que fomos capazes de abordar, muito longe de extenuar este assunto inesgotável -, podem ser resumidos como nada menos que o resgate da própria literatura, porém, tratada sob novos ângulos. Esta presença reafirma que “uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON: 1991, 164).

E tantos resgates literários seriam vistos por Barthes como um ótimo resultado: este seria visto como uma série de *interpretações*, isto porque “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimular de que plural é feito” (BARTHES: 1992, 39).

Diante disso, deparamo-nos com o nítido diálogo travado entre tantas interpretações, isto porque, nas palavras de Harold Bloom, se trataria de um *revisionismo*:

O que é revisionismo? Como a origem da palavra indica, é um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma reavaliação. Podemos arriscar a fórmula: o revisionista se esforça por *ver* outra vez, de modo a *estimar* e *avaliar* diferentemente, de modo a então direcionar “corretivamente”. (BLOOM, 1995, 16).

Retomando desta forma a ideia barthesiana de *texto legível* e *texto escrevível*, o crítico norte-americano sugere a leitura que resultará num novo texto e, por conseguinte, numa nova valoração.

Desta forma, o que foi taxado como a “crise” da arte torna-se pauta dos textos. O fim do romance, como a previsão do calendário maia, não determina o fim completo, mas o fim de um ciclo que requer, como tudo, renovação. O alarde faz alguns criticarem, outros estagnarem, mas, para nossa sorte, também serve de motivação para tantos outros enxergarem as possibilidades que surgem da situação-limite.

Crise e crítica tem a mesma ligação etimológica, e é na crítica da crise que se pautam os textos aqui abordados, sendo a crítica não colocada a termos em seu viés negativo, como costuma ser pensado, mas como aquilo que detecta um possível problema e sugere saídas, sendo estas o resgate e renovação do fazer artístico a partir de si mesma, e de novas possibilidades de lidar com as realidades em nossa volta, evidenciando a criação constante que nos cerca, nas mínimas situações do cotidiano.

Diversas formas de abordar os temas, seja pela auto resgate, ou seja, pela reescritura, haveremos sempre de ter em mente outra possibilidade conceitual, não abordada aqui, por dar margens a outras tantas interpretações: a tradução, não semiótica, mas textual, ou literária, em nossa caso. A clássica expressão “traduttore, tradittore”, poderia ganhar uma dimensão outra: também como metaficção, quando da recriação de texto e imagens nas escolhas empreendidas pelo tradutor, que aceita uma tarefa fora do comum e que exige tanto quanto qualquer outra pessoa que trabalha com transposições entre diferentes meios de comunicação artística.

Através da autoficção, o autor deixa seu antigo espaço de encantamento e superioridade, aproximando-se daqueles a quem o texto interessa, demonstrando seu modo de fazer, suas preocupações nas escolhas dos elementos, e suas preferências. Demonstração esta que contribui não só para o leitor, mas também para o próprio autor, numa busca incessante por uma imagem de si: seja através da escrita ou da imagem, especular ou fotográfica, sempre acometida pela falência da linguagem, seja ela qual for, mas que determina a instabilidade e consequente circularidade desta procura.

Os elementos e preferências do escritor determinam, no mais das vezes, o seu público, daí a preocupação nos rótulos *cult* ou *pop*. Mas, nem sempre o autor é responsável pela renovação de sua popularidade, como tivemos a oportunidade de perceber através das reescrituras dos clássicos da literatura inglesa. Quem imaginaria trazer de volta ao mercado – e, mais importante, ao público – textos considerados algo sisudos, utilizando como roupagem o terror ou a tradução imagética? Interessante mesmo é perceber que seja qual for o público, a arte continua a utilizar-se na condição de mote, revigorando os textos e demonstrando assim a sua atualidade.

Tudo tem um princípio determinado – por nós, claro – porém, tentar prever uma conclusão é querer manipular uma matéria que não nos pertence: o futuro. Assim também a arte. Se no princípio era o caos (Χάος), que pode ser traduzido do grego também como *abismo*, o que nos resta é concordar com o escritor brasileiro Fernando Fiorese, e aceitar as *revelações* que resultam da crise: “O livro foi aberto – e *ninguém mais fecha*. Assim começa o apocalipse.” (FIORESE, 2010, p. 36)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Terra e Paz, 2002.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

AVELAR, Mário. “Metaficção”, In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários.<

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1573&Itemid=2 >. Acesso em: 9 de junho de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENEDETTI, Mario. *La Tregua*. Buenos Aires: Booket, 2011.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDO, Gustavo. *O Livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 2005.

CALVINO, Italo. *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARPEGGIANI, Schneider (org). *Ficcionais: escritores revelam o ato de forjar seus mundos*. Recife: Cepe, 2012.

CHALUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

CHARTIER, Roger (org). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Vol. 3 . São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho de Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EVENSEN, Kristian. *Leitmotifs in Der Ring des Nibelungen – An Introduction*. Disponível em: <<http://www.trell.org/wagner/motifs.html>>. Acesso em: 07 set. 2008.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.

_____. *Pensar*. Venda Nova: Bertrand, 1992.

FIGUEIREDO, Fernando. *Aconselho-te Crueldade*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2010.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1997.

GERSÃO, Teolinda. *O Silêncio*. Lisboa, Sextante Editora, 2007.

_____. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Lisboa, O Jornal, 1984.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética da Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLEIN, Kelvin Falcão. *Vozes Compartilhadas: A Poética Intertextual de Enrique Vila-Matas*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. 2009.

_____. *Conversas Apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de Si, Escritas do Outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOVECRAFT, H. P. *El Horror Sobrenatural en la Literatura*. Madrid: Alianza Editorial, s/d.

MACIEL, Sheila Dias. Diários: Escrita e Leitura do Mundo. *Analecta*. Guarapuava, v. 3, n. 1, p. 57-62, jan/jun. 2002. Disponível em: <http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v3n1/artigo%205%20diarios.pdf>> Acesso: 09 de setembro de 2009.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o Escrivão*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para Sempre*, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *A Educação do Estóico*. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Hamlet: Mangá Shakespeare*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

_____. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *Romeu e Julieta: Mangá Shakespeare*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Montaigne em Movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VERÍSSIMO, Érico. *México*. São Paulo: Globo, 1996.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & Compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Dietario Voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *El Mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Suicídios Ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 2000.