

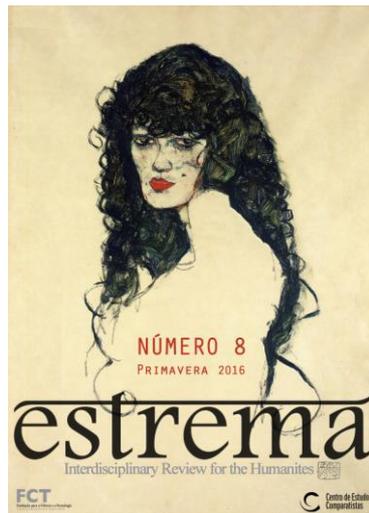
estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Rios, Dinameire Oliveira Carneiro. 2016. “Quando realidade e ficção se (con)fundem: uma análise da metaficção em Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 8: 221-256.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

**Quando realidade e ficção se (con)fundem: uma análise da
metaficção em Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar**

Dinameire Oliveira Carneiro Rios¹

Resumo: Analisamos neste trabalho a construção da metaficção literária, tendo como *corpus* duas narrativas contísticas, “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles e “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar. Os dois contos em questão possibilitam importantes discussões no campo literário, como as que dizem respeito aos liames entre realidade e ficção, ao ato de ler, à relação autor-leitor e ao próprio processo de construção do texto literário.

Palavras-chave: Metaficção; Conto; Representação; Literatura.

Abstract: This essay examines the construction of literary metafiction, with two short stories as corpus, “A cicada” by Lygia Fagundes Telles and “Continuidade dos parques” by Julio Cortázar. Both short stories in question allow important discussions in the literary field, such as those concerning the boundaries between reality and fiction, the act of reading, the author-reader relationship and the process of construction of the literary text.

Keywords: Metafiction; Short story; Representation; Literature.

Introdução

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia - Brasil, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, sendo orientada pelo Professor Doutor Décio Torres Cruz. E-mail: dina_meire@hotmail.com.

Na monumental obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach recupera, durante o século XX, o conceito de *mimesis* aristotélica quando propõe e produz uma “interpretação da realidade através da representação literária” (Auerbach 1994, 499), partindo da ideia platônica de *mimesis* enquanto um simulacro, estando num terceiro nível abaixo da verdade do mundo ideal e do objetivo do poeta da *Divina Comédia*, em apresentar na sua obra a “realidade verdadeira” (Auerbach 1994, 499), como sugeria Aristóteles.

Ao longo das análises acerca de vários textos clássicos da literatura ocidental, Auerbach semeia as ideias que compõem a sua assertiva acerca da mimese, mostrando as transformações pelas quais a Literatura foi passando ao longo dos séculos, quando se via, por exemplo, durante o período clássico, impelida a representar somente o que fosse sério, pondo a “realidade quotidiana e prática” (Auerbach 1994, 500) a ocupar espaços que fossem relativos ao cômico e ao entretenimento agradável e leve, pertencendo aos níveis mais baixos de representação. São autores como Balzac e Stendhal, segundo Auerbach (1994), que embebem de tragicidade, seriedade e problematizam personagens da vida quotidiana, antecipando o que faria o realismo moderno “que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (Auerbach 1994, 500).

Assim, em sua *Mimesis*, Auerbach busca, através de uma escolha aleatória de textos e de interpretações guiadas por uma intenção específica, analisar a forma como os modelos clássicos se foram alterando com o

passar dos anos e de que maneira o homem é esboçado neste transcorrer dos tempos, apontando, assim, para a preocupação do filólogo alemão em historicizar os vários conflitos que rondaram a experiência humana, demonstrando ao longo de suas leituras uma preocupação com a expressão do objeto literário e a matéria que este expõe intrinsecamente, sem propriamente vinculá-lo ao seu referente externo, como a verosimilhança aristotélica propunha.

Segundo aponta Compagnon (2003), embora a obra de Auerbach não problematize o conceito de mimese e ainda que este tenha sido um conceito que norteou durante muito tempo os estudos sobre teoria literária, a definição do que viria a ser *mimesis* ou mesmo a sua intenção foi fruto de adágios e discordâncias ao longo da história, demonstrando a “extensão do problema” (Compagnon 2003, 98). Mostras do paradoxo que caracteriza as diversas visões acerca do conceito podem ser encontradas em Platão e Barthes, quando para o primeiro a mimese seria subversiva por desviar a educação dos guardiões da Polis, uma vez que o poeta fala sobre o que não vivenciou/experenciou, e para Barthes ela seria repressiva, pois traz em si a marca da consolidação do laço social e da ideologia.

Quando se busca apontar sobre o que trata a literatura, a *mimesis* surge como termo geral e mais recorrente para se estabelecer uma relação entre a realidade e a arte literária. Para Compagnon (2003), o distanciamento das interpretações acerca do termo já assinala o quão problemática e tensa é a discussão dentro do campo literário para dar respostas sobre essa relação, para além dos inúmeros termos cunhados na

tentativa de vislumbrar o modo como a literatura dialoga com o mundo: “imitação”, “representação”, “verossimilhança”, “realismo”, “referente”, entre tantos outros.

Ao analisar os trabalhos de alguns dos precursores da Linguística estrutural e da Semiótica, como Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Charles Peirce, é possível sinalizar o modo como a linguagem se desvincilhou de um referente exterior. Conforme Saussure, a própria arbitrariedade do signo aponta para a autonomia da língua em relação à realidade; em Peirce, a ligação entre o signo e o objeto foi quebrada, fazendo com que as interpretações fossem produzidas dentro de uma cadeia de signos, resultando numa *sèmioses* ilimitada; para Jakobson, reafirmando a autorreferencialidade dos seus predecessores, entre as seis funções da linguagem, a poética seria aquela que prevaleceria dentro da arte da linguagem, a literatura, em detrimento, por exemplo, da referencial, que teria a sua tônica no contexto, no real. Associada à forma da mensagem, a função poética exclui a necessidade de uma referencialidade, sugerindo estar na própria mensagem a sua referência (Compagnon 2003).

Foi lendo a *mimesis* aristotélica como a representação das ações humanas que a teoria literária pôde reivindicar a sua filiação à *Poética*, sendo a *mimesis* não uma descrição, mas a representação das ações humanas pela linguagem e, por isso mesmo, desligada do modelo pictural horaciano (*ut pictura, poesis*), que fazia da literatura uma imitação da natureza, passando, a partir daí, a ser relacionada com a própria Literatura, a cultura e a ideologia. De acordo com Compagnon (2003), esta interpretação feita no

século XX acerca do conceito de *mimesis* em Aristóteles assinala a necessidade que todas as épocas têm de “reinterpreta[r] e retraduz[ir] os textos fundamentais à sua maneira” (Compagnon 2003, 105), cabendo aos filólogos decidir se há algum contrassenso. E é nessas novas e possíveis interpretações que são feitas a cada período que deslizam os variados sentidos do termo, ora sendo visto como imitação, ora como representação, ora vinculado à realidade, ora abolindo-a da teoria literária; porém, à medida que a obra literária se transforma, surge a necessidade de novas reelaborações/releituras do termo.

À volta da discussão entre o objeto literário e a realidade, Hamburger (1986) assinala que estes temas fazem parte do invólucro talvez de maior tensão no campo da teoria literária, e, como vimos, subjaz entre eles uma ligação que se transmuta em afastamento por oposição. Mas resta saber o que é esta realidade que, de acordo com a corrente de tradição moderna na Literatura, seria uma ilusão, constituindo-se então na própria literatura, pois ela não falaria de outra coisa senão dela mesma. Para Hamburger (1986), definir a realidade seria entrar num campo problemático, considerando a ingenuidade com que as Ciências Naturais e a Logística modernas vislumbram o termo. Porém, a definição por que se interessa no campo literário constrói-se em contraponto à conceituação de ficção, portanto, em oposição ao modo de ser criada e representada pelas obras literárias, a realidade seria nada mais que a própria vida humana em seu aspecto histórico, natural e espiritual. Para a autora, a oposição entre estes dois lados seria apenas aparente, visto que a ficção só se constrói servindo-

se da realidade como material de produção. Assim, a diferença entre as duas estaria somente no âmbito da interseção, pois na criação literária está contida a realidade, porém, sem deixar de lado todas as problematizações que o campo literário atravessa quando se trata esta relação dentro de um campo de generalizações.

Mas se a teoria literária lutou tanto para dissolver a ideia de que a literatura copiaria o real, em que sentido se constitui esta realidade à qual se refere Hamburger (1986)? Como é que a literatura produz nos seus leitores a impressão de estar copiando o real? A resposta para isso Barthes (1982) aponta como sendo a capacidade de a literatura produzir um real ilusório, uma vez que nunca fala sobre o mundo real, mas sobre um mundo que ela mesma cria através da linguagem, que rege as leis desse mundo e, por isso, estaria apontando sempre para si própria. Sendo assim, o realismo não seria nada mais que a “ilusão produzida pela intertextualidade” (Compagnon 2003, 110).

Assim, após a crise na teoria literária em relação ao espaço ocupado na literatura pela referência, a intertextualidade aparece como um artifício a possibilitar a abertura do texto para a realidade, para os elementos históricos e sociais. Porém, algumas interpretações produzidas sobre o dialogismo bakhtiniano, por exemplo, que segundo o pensador russo consistiria na interação entre os vários discursos, contribuíram para fechar o texto dentro da sua concepção autorreferencial. Fazendo uma crítica a este modo de relacionar o dialogismo, Riffaterre afirma que deveria existir um deslocamento de sentidos, uma vez que a referencialidade não estaria no

texto, mas no leitor que tem de racionalizar o todo da criação literária para produzir sentido.

Na literatura moderna, principalmente na produzida a partir do século XIX, o jogo com a metaficção vai gerar novas configurações no que diz respeito à relação entre realidade e ficção e ao próprio posicionamento do leitor diante da obra. Quando a metaficção desloca o espaço do texto para pensar o próprio fazer literário, ela engendra em si elementos que pertenciam ao campo do extraliterário, num jogo mútuo em que o texto é criado pelo autor que se vê recriado num texto que necessita, na maioria das vezes, da presença do leitor para se constituir inteiramente em seu sentido desejado, pleno. Desta maneira, o papel do autor também é alterado, pois o texto só inicialmente é construído por ele, sendo que se dá com a entrada do leitor o preenchimento dos sentidos, dados, em parte, pela leitura e relegando a este a posição de coautor. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação à realidade, pois à medida que aproxima a criação do seu receptor, esperando dele uma postura interpretativa que auxilie na coprodução, desfaz as marcas divisórias entre estes dois mundos, o ficcional e o real.

Para a teórica canadense Linda Hutcheon (1984 apud Frota 2003), a metaficção surge no cenário literário pós-moderno para preencher e corresponder a um fascínio do período pela habilidade de o sistema humano se referir a si próprio num processo de construção de um espelhamento infundável, chamado por ela de narcisístico, tal como Lyotard aponta existir no mundo dos comerciais da televisão, nos filmes, nos *comic books* e nos

vídeos de arte. Esta demanda da escrita pós-moderna surge como uma forma de preocupação do escritor em tratar de questões teóricas do campo literário dentro da construção ficcional, aproximando-se do que Roland Barthes definiu como sendo a crítica-escritura. Quando as duas práticas se sobrepõem, a escrita literária e a análise, ainda que em certo grau, assinala Perrone-Moisés que além da importância do ponto de vista do processo de construção da obra, esta crítica interna do fazer literário:

confere à obra uma iluminação particular, porque afeta sua enunciação. Considerando a enunciação como as circunstâncias de transmissão de um enunciado, percebe-se que numa obra em que o processo é ele-próprio - enunciado, redobram, de certa forma, os problemas do crítico. (Perrone-Moisés 1973, 139)

Dentro destas novas configurações da escrita, o leitor é apresentado às novas regras e impelido a construir uma postura interpretativa que module e finalize o texto, que está sempre (ou quase) exposto às suas leituras dos referentes fictícios da linguagem literária. Para Linda Hutcheon (1984), a partir do momento em que

o romancista realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, o leitor – partindo das mesmas palavras – fabrica em reverso o universo literário que é tanto sua criação quanto do romancista. Essa equação aproximada dos atos de leitura e escrita é uma das preocupações que separa a metaficção moderna da autoconsciência romanesca anterior. (Hutcheon 1984, 27 apud Frota 2013)

Por isso, a metaficção reanalisa a posição outrora ocupada pelo leitor, agora convocando-o para o ato da leitura, não assumindo mais um lugar de passividade, mas, como já dito, não sendo somente o consumidor,

mas também produtor da obra. Ao necessitar da recepção do leitor para se constituir por completo e deixar lacunas abertas que serão preenchidas pelo leitor, as obras de arte, na modernidade, situam-se no que Umberto Eco denomina de “obra aberta”, pois serão “finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (Eco 1991, 39).

A construção metaficcional em “A caçada”

O conto de Lygia Fagundes Telles passa-se quase inteiramente numa loja de antiguidades e o seu enredo concentra-se na cena de um homem que enigmaticamente se vê duplamente atraído por uma velha tapeçaria exposta na loja. A força desta atração é que dá a tônica para o desenvolvimento do conto, que se constituirá de duas narrativas entrecruzadas e, no caso da segunda, permeada pelo universo do fantástico. Partindo de uma curta narrativa de Tchekhov, o escritor argentino Ricardo Piglia (2004) afirma que uma das bases das sustentações do conto está em ele contar sempre duas histórias, uma visível e a outra secreta, sendo que a segunda se encontra nos interstícios da primeira.

Em “A caçada”, o espaço em que transcorre o conto e suas interpenetráveis histórias é apresentado pelo narrador na terceira pessoa e de forma onisciente logo no início da narrativa: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus passos embolorados e livros comidos de traça” (Telles 1982, 41). Após essa descrição de caráter

sinestésico, eis que surge o personagem principal das duas narrativas: “Com as pontas dos dedos, *o homem* tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas. — Bonita imagem — disse ele.” (Telles 1982, 41, grifo nosso), referindo-se a uma velha imagem de um São Francisco sem mãos. E é através do minucioso olhar deste personagem sem identidade definida que é possível ao leitor acompanhar os indícios da construção das duas histórias.

Através de um conjunto de enquadramentos e movimentos que sugerem a construção de uma narrativa cinematográfica, por meio de *travellings* e *closes*, o conto vai-se tecendo diante do leitor, que vai sendo impelido para a segunda história através da fixação do personagem por uma velha tapeçaria da loja de antiguidades:

Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.
— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.
O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.
— Parece que hoje está mais nítida...
— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como?
— As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?
A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.
— Não passei nada, imagine... Por que o senhor pergunta?
— Notei uma diferença. (Telles 1982, 41)

Este momento da narrativa aponta para dois de seus aspectos marcantes: inicialmente, a fixação do homem (o freguês) pela desbotada tapeçaria já sugere ao leitor uma diferenciação no modo de perceber a imagem, o que instaurará na primeira história a base para a construção do

que Piglia (2004) denomina de história secreta e, ao mesmo tempo, é iniciada a sugestão, por meio das reticências, interrogações e desencontros de olhares entre os únicos dois personagens do conto, da atmosfera que culminará na presença do elemento fantástico.

Dando seguimento ao que a primeira parte do conto instaura, é apresentada a tão enigmática cena que detém a atenção do personagem: trata-se da representação de uma caçada estampada na tapeçaria. Situada em outro tempo e outro espaço, a história que é contada naquela cena estática pendurada na parede da loja parece ser muito familiar ao homem, que se vê fascinado por ela, vendo-se necessitado de mergulhar nas suas memórias para se situar diante do que encontra à sua frente.

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (Telles 1982, 42)

Esta descrição da cena da tapeçaria desencadeia a fusão dos dois mundos ficcionais, e a partir daí a primeira história, que se passa no universo fechado da loja de antiguidades, tendo como personagens o homem e a velha, irrompe e dá espaço ao desencadeamento da segunda ficção, que inicialmente se apresentava apenas como uma cena estática e sem conotações ou colorações, segundo a ótica da velha senhora.

— Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa.

Quando realidade e ficção se (con)fundem: uma análise da metaficção em
Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar

— É como se... Mas não está diferente?
A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
— Não vejo diferença nenhuma.
— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...
— Que seta? O senhor está vendo alguma seta?
— Aquele pontinho ali no arco... A velha suspirou.
— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou, disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído, com suas chinelas de lã. Esboçou um gesto distraído:
— Fique aí à vontade, vou fazer meu chá. (Telles 1982, 42-43)

Somente o freguês, parte integrante da segunda ficção, é capaz de perceber os tons que começam a dar vida àquela cena que lhe é tão familiar e que começam, pelos próprios matizes esverdeados de ambos os espaços, a dar início ao processo de interpenetração das ficções. Além disso, há um importante detalhe da pintura que antes não era possível discernir, mas nesta nova visita à loja torna-se possível: o desferimento da seta, ato de grande significação no fim do conto. Nesta altura da narrativa, a voz do narrador entrecruza-se com a do personagem, por meio do discurso indireto livre, para revelar a busca subjetiva numa tentativa de se integrar naquele espaço tão íntimo, mas que lhe fugia da memória no meio do aparente inexplicável.

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? (Telles 1982, 43)

Os vários questionamentos feitos pelo personagem, além de adensarem a sugestão do fantástico no seio da narrativa, responsável, também, pelo universo de estranhamento, corroboram o que Piglia (2004)

afirma sobre os dois planos narrativos que se constroem dentro da contística, pois, segundo ele, “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” (89). Na tentativa ainda desventurada de encontrar uma identidade que explique o *nonsense*, o personagem funde, através de si, as duas narrativas:

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... "Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?" (Telles 1982, 43)

A certeza de ter feito parte daquela cena não restitui a paz ao personagem, era preciso uma identidade dentro do que era representado, era necessário situar-se enquanto espectador/leitor de si mesmo. O duplo drama atravessado por este personagem só será esclarecido em si e na sua duplicidade no fim do conto, por isso a sua postura, enquanto se encontra diante da cena da tapeçaria e ainda fazendo parte da primeira narrativa, é de dúvida, náusea, desespero, questionamentos. O leitor, como alguém que acompanha através dos fluxos de consciência do personagem todo o clima de sugestividade e ambiguidade, sente a mesma necessidade de uma resolução para as histórias.

Se, de acordo com os estudiosos da metaficção, esta tende a convocar o leitor para construir sentido na obra, tomando-o, então, como

peça-chave no ato da leitura, uma vez que possibilita a atuação enquanto coautor da produção literária, no caso do conto “A caçada”, o leitor encontra-se, também, numa posição de equiparação do ponto de vista das dúvidas que perscrutam a consciência do personagem principal, pois à medida que a narrativa avança, eles seguem na tentativa de descobrir os liames que perscrutam as duas histórias. Eis o que Eco (1994) denominou de leitor-modelo, pois, além de sempre estar pronto para participar do jogo proposto pela narrativa, ele acompanha desejando dar continuidade aos pensamentos deixados em suspensão, busca respostas para os questionamentos abertos e posiciona-se como alguém que anseia dar prosseguimento ao jogo ficcional sem quebrar as suas regras.

O personagem do conto, convencido de que todo aquele cenário que tem diante de si não “passava de uma ficção” (Telles 1982, 44), vê-se, inexplicável e inegavelmente, como parte daquele suposto universo ficcional: “Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!” (Telles 1982, 44). Mas ainda assim restam os questionamentos: “E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?...” (Telles 1982, 44). O porquê de tais questionamentos só terá respostas, naturalmente, com o desfecho do conto, pois, segundo aponta Piglia (2004), um conto é um relato que tende a encerrar um outro relato secreto e as estratégias utilizadas na construção das narrativas ficam ao serviço do relato cifrado.

Sem as explicações que buscava e ainda atordoado pela náusea daquela situação, o homem tenta afastar-se daquele aparente mundo ficcional, mas isso já se mostra impossível. O leitor já sabe que as cenas da loja de antiguidades e da tapeçaria foram entrecruzadas e uma já coexiste na outra, por isso o homem não poderá mais desvencilhar-se daquela atmosfera da caçada. O que se sucede a partir daí já demonstra esta amálgama ficcional, bem como sugere indícios do desfecho de cunho fantástico do conto:

Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou *meio ofegante* na esquina. Sentiu o *corpo moído*, as *pálpebras pesadas*. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra. Levantou a gola do paletó. *Era real esse frio?* Ou a lembrança do *frio da tapeçaria*? "Que loucura!... E não estou louco", concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil "Mas não estou louco". (Telles 1982, 43, grifos nossos)

Ele sai da loja de antiguidades, anda pela rua, tenta assistir a um filme, mas há nele uma necessidade vital em observar aquela cena, pois ela parece aproximar-se cada vez mais dele, há algo que os une. Completamente fisgado por aquela natureza, o personagem vai para casa, tenta dormir, mas o sono também é anunciador e liga-o ao passado-presente que a cena traz. Este momento do conto é emblemático para revelar os motivos do entrecruzamento das ações que desagua na metaficção, bem como para pôr em cena a emaranhada teia do universo ficcional que se mostra através do fluxo de consciência do personagem. E é por meio desse fluxo de consciência que surgem metáforas que traduzem o próprio processo de composição da tapeçaria, com suas linhas e fios formando redes e o tecido

cheio de manchas que desemboca na tarja, aproximam-se do universo da criação literária, onde, assim como no conto, as palavras, frases, conflitos e estratégias compõem a tessitura da narrativa. Por fim, é importante notar também nesta passagem do conto como o campo do onírico possibilita ao personagem e ao leitor desvelar indícios que desembocariam na amarração da enigmática trama que os envolve.

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: "Que seta? Não estou vendo nenhuma seta..." Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. *Apalpou o queixo. "Sou o caçador?" Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.* Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. (Telles 1982, 44, grifos nossos)

A escolha vocabular para a descrição da cena do sonho já parece sugerir o quanto a trama narrativa envolve o personagem, pois ele vê-se "enredado nos fios" (que podem ser lidos metaforicamente como os próprios fios da segunda narrativa que tenta fisgá-lo). Além disso, o sonho do personagem mostra-se elucidativo do que ocorrerá adiante. Não que, como aponta Sigmund Freud (1980), os sonhos possam revelar o futuro, embora isso não seja completamente desprovido de verdade, mas eles têm origem no passado em todos os sentidos e por isso tendem a transportá-lo para o presente. E, ainda que pareça revelar o futuro, a representação do que é sonhado foi moldada por um desejo que se circunscreve "à imagem e

semelhança do passado” (Freud 1980, 690). Por isso, no meio do sonho ele deparar-se com a “viscosidade do sangue” torna-se bastante significativo. O grito nesta passagem é duplamente simbólico, pois, se no plano da primeira história do conto ele serve para trazer o personagem de volta à realidade, na segunda história ele converge para o destino do homem, que agora já consegue claramente interpretá-lo, embora tente alijá-lo de algum modo:

Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la! (Telles 1982, 44)

Enredado nos fios da tapeçaria e conseqüentemente no tecido da segunda ficção do conto, o personagem tenta livrar-se da clausura, os punhos fecham-se como uma medida para não adentrar pelo portal aberto pela velha peça de antiquário e, a narrativa trazendo à tona uma intertextualidade bíblica, o homem tenta, por meio do sopro, não mais dar vida ao inanimado, como fizera Deus com Adão, mas despossuir de *anima* toda a “poeira” que envolvia aquela absurda história. Por isso ele retorna ao antiquário, pretende, enfim, compreender o seu vínculo àquela tapeçaria e, mais uma vez, a atmosfera sinestésica propicia a amálgama dos dois mundos ficcionais, pois, ao entrar na loja de imediato, ele encontra-se na cena da segunda história.

Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica:
— Hoje o senhor madrugou.
— senhora deve estar estranhando, mas...

Quando realidade e ficção se (con)fundem: uma análise da metaficção em
Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar

— Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, o senhor conhece o caminho...

"Conheço o caminho" — murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de fôlhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. (Telles 1982, 44-45)

Como o espelho em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, a tapeçaria funciona como um portal que abre, na primeira ficção, a entrada do personagem para a segunda. Embora ele manifeste resistência por ter dúvidas e hipóteses quanto ao desfecho daquela segunda história (do ponto de vista do leitor, pois para o personagem ele acaba de ser transportado do seu plano real para enfim um plano fictício, adensando o jogo entre realidade e ficção), o mundo hostil e imprevisível da ficção já o envolve, tornando-o todo parte de um universo em que as regras são ditadas pelo autor através do narrador. Assim, em breve ele conhecerá seu caminho/descaminho, enquanto personagem, no meio do denso bosque da ficção.

Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! Não..." - gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (Telles 1982, 45).

O monólogo interior trazido pelo narrador onisciente revela ao leitor o percurso do personagem em busca da sua identidade dentro daquela ficção. Como quisera acreditar anteriormente, não era o criador ou o caçador presente na cena, mas a vítima dela. Não há mais possibilidade de regresso à primeira ficção (ou à realidade do ponto de vista do personagem), agora já engolida pela trama da tapeçaria, o que resta é o sangue, o suor, a dor, e o desfecho de caráter fantástico da narrativa. O homem, como a caça, não poderia mais verter ao universo da loja de antiguidades, tenta agarrar-se a ela ou à imagem de São Francisco que ampara, no início do conto, a mariposa, o santo protetor dos animas está sem mãos, em nada pode ajudá-lo, por isso só lhe resta a morte. O personagem principal das duas histórias narradas ser a própria caça e estar destinado à morte pode ser visto como a grande surpresa do conto, pois, como afirma Piglia (2004, 90), “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. Mas em que plano do conto estaria essa morte? Somente na segunda narrativa que se passa dentro da tapeçaria? Também na primeira que se passa no antiquário? Seria esta morte somente resultado de mais um sonho ou estaria no plano real do personagem? Ou mesmo existiria uma fusão tão densa entre as duas tramas que já seria impossível discernir os espaços ocupados por cada uma delas?

No meio disto, é inevitável ao fim do conto que o leitor seja direcionado para o universo da literatura fantástica, pois, como aponta Todorov (2007), uma das fortes características que determinam a presença do elemento fantástico na obra literária está relacionada com a existência de

uma crença por parte do leitor de que o mundo dos personagens é um mundo de criaturas vivas e, por isso mesmo, ele deve hesitar entre uma explicação de caráter natural e outra de caráter sobrenatural. Por isso, o clima de dúvida, hesitação e sugestividade criado no conto “A caçada”, que tanto é sentido pelo leitor quanto pelo personagem (de acordo com Todorov (2007), isso comumente acontece no gênero fantástico), solicita que o leitor desvende a trama da narrativa para que possa chegar a algum tipo de explicação final, seja ela do universo do natural ou do sobrenatural.

Ao encerrar desta maneira um conto que traz à tona a própria construção da obra literária, logo, metaficcional, Lygia Fagundes Telles convoca o leitor para produzir o fechamento dos sentidos do texto, sendo ele não mais ocupante de um lugar de passividade diante do que é lido, mas utilizando-se de sua “bagagem cultural” para preencher as lacunas deixadas pela narrativa. Se o personagem principal está morto, cabe ao leitor desvendar o que há por detrás do fim do texto. Por isso, a narrativa metaficcional tende a quebrar os liames que dividem os mundos ficcional e real, pois passa a integrar no processo de construção da obra literária elementos que outrora pertenciam ao campo do extraliterário, tais como o leitor e a interpretação por ele dada.

Desta forma, além de se circunscrever dentro das características de uma metaficção, o conto de Lygia Fagundes Telles aproxima-se da definição de “obra aberta” oferecida por Eco (1991), pois, para o autor, a obra aberta, ainda que tenha a sua forma acabada em si, tende, no ato da leitura, a estimular em cada fruidor sensibilidades particulares, preconceitos

personais, tendências e uma cultura determinada que irão produzir uma leitura de ordem original e segundo uma ótica individual específica. Por isso, ainda que uma obra possua uma forma acabada e fechada em sua perfeição, ela poderá ser considerada “aberta”, segundo o conceito de Eco (1991), pois pode ser analisada e compreendida de acordo com múltiplas perspectivas de leituras, comprovando “sua riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (Eco 1991, 40).

“Continuidade dos parques”, continuidade das narrativas

Em “Continuidade dos parques”, breve conto do escritor argentino Julio Cortázar, tem-se duas histórias aparentemente desconexas. A primeira versa sobre um homem de negócios que se deleita, após um dia de trabalho, com a leitura de um romance, e a segunda sobre um casal que planeja o assassinato daquele que lhes tirava a liberdade de amantes, o marido da mulher.

O leitor do conto de Cortázar é atirado para dentro do processo ficcional ainda na frase que abre a narrativa: “Começara a ler o romance dias antes” (Cortázar 1971, 13). A partir daí, é levado a acompanhar as circunstâncias em que se dera a leitura deste romance por parte do personagem principal da história. Forçado a abandonar a leitura, iniciada dias antes, devido aos afazeres urgentes, o personagem-leitor mergulha novamente nas páginas do romance, ainda quando se encontrava no trem de

volta à fazenda. Além de apontar para o interesse nutrido por ele em relação àquela narrativa, ter iniciado a leitura ainda quando estava dentro do trem sugere o processo de travessia/viagem do personagem-leitor entre duplos espaços: supostamente da cidade de onde viera para a fazenda, aproximando-se da calma do campo que possibilitará uma maior entrega e submersão na história lida e, conseqüentemente, como se verá adiante, a transposição do universo real, não fictício (no plano do personagem do conto) para o ficcional do romance lido.

Já claro o envolvimento do personagem-leitor com aquela trama e seus personagens, ele livra-se durante a tarde dos compromissos burocráticos para enfim poder entregar-se integralmente à narrativa do romance. A partir deste momento, o leitor do conto de Cortázar passa a acompanhar a segunda história, a dos amantes, como intrusos na leitura alheia, como se pousasse o queixo sobre o ombro do leitor-personagem, construindo uma relação perturbadora para que leia através da leitura do outro e instalando também uma “continuidade” nas leituras: o personagem-leitor lê, o leitor do conto lê o que o personagem do conto está lendo e outrem pode ler o que o leitor também está lendo, enredando uma teia infinita de leituras e leitores.

Como o próprio Cortázar afirma em *Valise de Cronópio*, o bom conto, quando comparado a um bom romance, por exemplo, deve ser “ incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (Cortázar 2006, 153), por isso o contista não pode incluir, ainda que seja no início do conto, elementos de caráter meramente decorativo ou gratuito. Assim, ainda que

aparentemente para o leitor alguns aspectos apresentados pareçam ser pouco significativos ou eficazes para o sentido da narrativa, Cortázar diz que o contista sabe bem que deve sempre trabalhar “em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (2006, 153), por isso elementos da narrativa como tempo e espaço devem estar sempre condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual” (2006, 153).

Esta lição está presente na construção de “Continuidade dos parques”, pois os elementos da narrativa relacionados, por exemplo, com o tempo e com o espaço, vão contribuir de modo significativo para o sentido final do conto. Assim, quando o narrador onisciente revela ao leitor detalhadamente cada aspecto do universo espacial e temporal do conto, todos eles confluem no fim do texto para indubitavelmente amalgamar as duas histórias contadas e construir a atmosfera fantástica que assoma o texto.

Deixado de lado o seu mundo circundante, o personagem-leitor empreende a sua leitura solitária e agora privada de qualquer interrupção. A história abre-se à sua frente e o duplo mergulho (dele e agora também do leitor empírico do conto) na narrativa sobre os amantes começa gradativamente a realizar-se:

Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. (Cortázar 1971, 13, grifos nossos)

A marcação temporal situa o momento da leitura e os elementos espaciais apontam para uma total acomodação do personagem-leitor no momento em que reinicia a leitura interrompida. Os espaços coincidentes e contínuos sugeridos pelo título do conto começam a ser delineados, pois a leitura empreendida num escritório em frente a um parque de carvalhos versará sobre um encontro fortuito entre amantes no meio de um parque, onde se situava a cabana que era o espaço de encontro para os dois. É relevante observar que se os parques servem como mais um elemento de ligação entre as duas ficções, este elo pode ser visto como uma dupla escolha: primeiro aquela feita pelo autor do conto para unir, dar “continuidades” às ficções, e depois a que é feita pelo personagem-autor ao posicionar-se, como se verá adiante, diante do parque de carvalhos, uma maneira a mais de imergir no universo ficcional que tinha em mãos. É também importante atentar na descrição da total acomodação do personagem na preparação para o ato da leitura. Todo o entorno deveria estar propício e pronto para o início da viagem ao mundo da ficção, e a construção da cena sugere esta ambientação recoberta de conforto: o recostar-se na poltrona favorita estando de costas para a porta, possível entrada de intromissões e de regresso na viagem iniciada, e a tranquilidade e conforto oferecidos pelas carícias no veludo verde da poltrona, induzindo-o, pouco a pouco, nos últimos capítulos da história dos amantes.

Após a preparação inicial, o personagem principal é abduzido daquela realidade que o cercava. Página após página, é conduzido para

dentro do bosque do mundo diegético do romance, mais especificamente para dentro da cabana onde aconteciam os encontros passionais e perigosos do casal de amantes. A acomodação e a tranquilidade do espaço exterior no qual se encontra o personagem-leitor possibilitam que ele se entregue facilmente ao prazer das percepções trazidas pelo romance e assim adentre, cada vez mais e a cada nova etapa da leitura, pelo espaço interno da ficcionalidade:

Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte. (Cortázar 1971, 13, grifos nossos)

A simbiose entre os mundos ficcionais começa então a ser construída. Para isso, é preciso que o personagem da primeira ficção tenha em mãos o passaporte para a viagem, ou seja, os elementos que possibilitam a fusão: saber os nomes dos personagens e ter em mente as imagens dos protagonistas possibilita que ele não se perca dentro do mundo que está adentrando, a familiaridade construída faz com que se sinta também como o personagem da história que lê. Mas se o espaço físico ao qual o personagem-leitor pertence parece distanciar-se do espaço em que os personagens da sua ficção se acham, estando eles no meio do parque (o segundo do conto, daí o título), expostos aos perigos daquele encontro, e o leitor refugiado na proteção do seu escritório, os janelões à sua frente

funcionam como uma simbólica abertura entre os dois níveis da ficção, dialogando o espaço interior em que se encontra o personagem-leitor e o espaço exterior onde se situam os personagens da segunda ficção, trazendo aos olhos do leitor ficcional uma continuidade entre os parques. Apesar da abertura entre a realidade e a ficção experimentada prazerosa e espontaneamente pelo personagem-leitor, é interessante observar que, ainda assim, ele busca a certeza de pertencer à realidade, de estar no plano em que os acontecimentos se pautem na concretude, na previsibilidade dos fatos, distanciando-se do mundo literário que é imprevisível, é devir:

Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. (Cortázar 1971, 13)

Ao ler e descortinar o universo ao qual pertencem outros indivíduos, até mesmo num momento tão íntimo e secreto como o que viviam os dois amantes do romance lido, o personagem-leitor é levado também a sentir insegurança a partir do momento em que passa a pertencer, ainda que momentaneamente (segundo ele acreditava), àquele outro universo. Pois, como define Deleuze (1997, 11), “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”, por isso, a literatura está sempre ligada ao inacabamento, ao imprevisível, e, para o personagem, ao inseguro.

Assim que os dois personagens do romance são apresentados ao leitor empírico do conto, através do narrador onisciente e da intrusão do

leitor empírico na leitura do personagem-leitor, este depara-se com um clima de paixão, suspeição e tragédia. A cabana, lugar de união e, ao fim, de separação do casal rumo à concretização do sórdido desejo, é onde os planos são arquitetados a fim de obter a liberdade que lhes é tirada pela existência de um “outro”, o marido da mulher. Aqui é importante analisar os dois elementos que estão diretamente relacionados com o espaço em que se encontra o casal: a cabana e o parque. Enquanto a cabana pode ser vista como o símbolo da relação furtiva e perigosa dos amantes, por ser um elemento que remete à fragilidade e à momentaneidade, o bosque remete a uma multiplicidade de possibilidades, mas que, neste contexto, sobrepuja liberdade e adensamento dos instintos, dos desejos e da sexualidade que pulsará ao ponto de reclamar a morte daquele que a coíbe. A cena do encontro entre os dois é narrada como se fosse presenciada pelo personagem-leitor:

Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotão de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. (Cortázar 1971, 14)

Inserida a história da segunda ficção dentro da primeira, vemos o personagem-leitor envolvido pela narrativa, assumindo (ironicamente) a perspectiva do casal que trama a morte daquele que impede a liberdade amorosa dos dois e que, por isso, deveria morrer. Mesmo sendo uma atitude cruel, parece não haver saída para que a felicidade do casal se complete,

“tudo estava decidido desde sempre”. Assim, o personagem principal do conto prepara-se também para cometer o assassinato do marido da mulher, pois já se encontra enlevado no caminho trágico para o qual se dirige o enredo do romance:

Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. [...] Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. *Começava a anoitecer.* (Cortázar 1971, 14, grifos nossos)

Se tudo estava decidido, não havia outra saída senão dar continuidade ao plano cruel. A marcação temporal adquire o sentido de um aviso sobre o momento em que tudo deveria ser executado, mas também serve para adensar a ligação entre as ficções, uma vez que a leitura do romance havia sido iniciada pelo personagem-leitor ao entardecer. Estando “a figura de outro corpo” entre os amantes, urgia a necessidade da momentânea separação que possibilitaria, enfim, a futura e integral união. Segue-se então o segundo e último parágrafo do curto conto de Cortázar, momento em que as duas ficções, que aparentemente não tinham qualquer ponto de contato, se entrecruzam tragicamente. Compenetrados no que deveriam fazer e dadas as coordenadas (inclusive cardeais), os amantes separam-se à porta da cabana e cada um segue a trajetória espacialmente projetada para si tendo em vista a união futura. O personagem-leitor resolve seguir a rota do homem, corroborando a ideia sentida por ele próprio ao ler

aquela romance de que “tudo [já] estava decidido desde sempre” e confluindo para o encontro final dos enredos.

O leitor do romance, assim como o leitor do conto, passa a ser guiado na narrativa através das ações do homem quando este se direciona para enfim cumprir a sua tarefa. Este personagem será, então, o responsável pelo clímax final da história: como um autor das ações da segunda ficção, é sobre ele que recai a responsabilidade de decidir sobre a vida dos demais personagens. Livrando-se dos empecilhos que o separavam da sórdida tarefa, ele segue para a finalização do ato e das ficções, dentro de um cenário já pronto para dirigi-lo ao desfecho. A “rósea bruma do crepúsculo” anuncia o caminho até ao marido da amante e a chegada ao fim de um ciclo que será fechado com o planejado assassinato. Como que guiado por um narrador intradieético que o conduz ao fim planejado do romance e/ou pelos direcionamentos dados pela mulher, o homem encontra o cenário tal qual foi descrito: “Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou.” (Cortázar 1971, 14) E os direcionamentos derradeiros são sussurrados pela mulher ao seu ouvido, aproximando-o do espaço que será palco da ação final: “[...] primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo.” (Cortázar 1971, 15)

É somente na última oração do parágrafo que as ficções se entrecruzam, momento em que as duas histórias, aparentemente distantes e desligadas, circunscrevem um jogo entre realidade e ficção. O leitor

empírico lê juntamente com o leitor ficcional: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.” (Cortázar 1971, 15) Um homem com um punhal na mão vê a cabeça de um homem recostado em uma poltrona de veludo verde e então, sem que se chegue à ação do assassinato, o conto é encerrado. Logo, instaura-se a intrincada e complexa trama entre as narrativas: o conto termina antes que o amante assassine o homem que lê um romance sobre a história de um amante que deverá matar o marido da sua amante enquanto este lê a história... abrindo uma circularidade que tende ao infinito.

O fim do conto conjuga os dois níveis ficcionais e, por isso mesmo, os já enfatizados elementos relacionados com o tempo e com o espaço: o entardecer do início da leitura culmina no início da noite, quando o assassino se depara com o personagem-leitor; a enfatizada poltrona de veludo verde dentro do escritório com seus janelões são incontestes quanto à coincidência espacial. Assim, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, assim como o espaço da encenação e o do encenado, fundem-se provocando um resultado insólito.

O desejo do personagem-leitor em mergulhar no mundo ficcional, transformando-se num ser de papel, é consumado ao fim, e é o leitor empírico, lendo por detrás dos ombros do personagem, que descobre esta fusão. Instaura-se aí uma repetição interna no conto que resulta num dos mais utilizados processos dentro da metaficção, a *mise en abyme*. O conto adquire um caráter metadieético que transcende a própria metalinguagem,

pois não só constrói um diálogo infinito entre as narrativas como também desloca o espaço destinado ao leitor empírico, passando a situá-lo não somente como um dos responsáveis pela significação final do texto, mas também inserindo-o, enquanto sujeito ocular das ações, dentro do círculo *ad infinitum* do conto.

Considerações finais

O caráter autorreflexivo da metaficção, conforme apontam as duas ficções analisadas, expõe os elementos que compõem o universo ficcional e problematiza os liames que demarcam os espaços relegados aos tão antigos e caros conceitos de realidade e ficcionalidade dentro da literatura. Analisar como se constrói uma obra literária que dissecar dentro de suas tramas a própria composição da narrativa é aproximar-se, de certo modo, da crítica-escritura barthesiana, onde criação e crítica se envolvem a ponto de destruir ou ao menos atenuar os liames que separam esses dois lados da produção literária.

A metaficcionalidade aparece no contexto pós-moderno como uma possibilidade de reflexão e discussão acerca da relação que a literatura pode estabelecer com a realidade, tendo em conta a dinâmica das artes em geral e a atual suposta crise da referencialidade. Assim, obras que trazem na sua estrutura narrativa a relação de hibridização entre realidade e ficção abrem

lugar para as discussões acerca da ideia de que o referente não mais seria necessário na produção literária contemporânea.

Em “A caçada”, o personagem, enquanto parte de um mundo pós-moderno que isola, alija e torna solitário o sujeito, vê-se completamente aturdido por uma imagem que o cerca, assombra, fissa e envolve, sem definir o seu lugar de imediato, sem dizê-lo ser caça ou caçador, consumir ou consumido, o que leva o desfecho do conto a provocar uma sensação de estranhamento ao leitor frente ao insólito que marca a resolução deste enigma. O conto de Cortázar brinca com o envolvimento/vontade dos leitores de mergulhar infundamente na narrativa lida, estando ainda presos à realidade que os cerca. Porém, sendo obrigado a escolher um dos lados, o leitor (do conto) depara-se com o nauseante final, quando os dois mundos aparentemente extremos se amalgamam, abrindo um infinito espelhamento narrativo.

Nos dois contos o processo metaficcional despe os limites entre o real e a representação e obriga o leitor a participar do duplo jogo que se inicia na teia da narrativa metaficcional. A existência de dois mundos “reais” e de duas ficções adensa a necessidade de envolvimento do leitor. O autor convoca-o para atuar intelectual e imaginativamente na trama, pondo-o como coautor e personagem do texto literário, como sugerem os desfechos insólitos e abertos das duas narrativas analisadas.

Coincidentemente, em ambos os contos é possível vislumbrar uma relação com o insólito que se constrói possibilitando ao leitor a resolução das querelas deixadas em aberto pelos personagens e pelo próprio autor.

Isso corporifica a relação entre o mundo da criação literária e seu exterior e expõe o intrincado e complexo jogo da criação literária, sempre em devir.

Bibliografia

- Aristóteles. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- Auerbach, Erich. 1998. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, Roland. 1978. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Candido, Antonio. 1989. O direito à literatura. In *Direitos humanos e Literatura*, ed. A. C. Ribeiro Fester *et al.* São Paulo: Brasiliense. pp.112-126
- Chevalier, Jean e Alain Gueerbrant. 1994. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* 3.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Compagnon, Antoine. 2003. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Cortázar, Julio. 2006. Alguns aspectos do conto. In *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva. pp.147-164
- _____. *Final do jogo*. 1971. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Deleuze, Gilles. 1997. A literatura e a vida. In *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart, 11-16. São Paulo: Ed. 34.

- Eco, Umberto. 1994a. *A obra aberta*. Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1994b. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, Sigmundo. 1980. *A Interpretação de Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Renato Zwick. Rio de Janeiro: Imago, v. 4-5.
- Frota, Adolfo José de Souza. 2013. O Processo de Reflexão Metaficcional em “Seymour: uma apresentação”. *Revista Unicentro*. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCcQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.unicentro.br%2Findex.php%2Frevista_interfaces%2Farticle%2Fdownload%2F2486%2F2087&ei=xKHrU7PnFovksAS3_4HIBQ&usg=AFQjCNF4szSd6oUvzIzQduhJYzTjmFwmPQ&sig2=vmDQylrRD1VtYbKCFfFvpw. Acesso em: 06 ago. 2014.
- Hamburger, Kate. 1986. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P Malnic. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, Roman. 1982. Linguística e poética. In *Linguística e comunicação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cultrix. pp. 37-50.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1991. *A genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. 3.^a ed. São Paulo: Moraes.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1973. *A falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva.
- Piglia, Ricardo. 2004. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Platão. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1997.
- Telles, Lygia Fagundes. 1982. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

Quando realidade e ficção se (con)fundem: uma análise da metaficção em
Lygia Fagundes Telles e Julio Cortázar

Todorov, Tzvetan. 2007. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de
Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.