

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Laura de Assis Souza e Silva

**EXPERIÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NA PROSA DE FICÇÃO
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Juiz de Fora

2011

LAURA DE ASSIS SOUZA E SILVA

**EXPERIÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NA PROSA DE FICÇÃO
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira

Juiz de Fora
2011

Silva, Laura de Assis Sousa e.

Experiência e representação na prosa de ficção brasileira contemporânea / Laura de Assis Souza e Silva. – 2011.

81 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Prosa - Brasil. 2. Experiência (Filosofia). 3. Contemporaneidade. I. Título.

CDU 869.0(81)-3

Laura de Assis Souza e Silva

Experiência e representação na prosa de ficção brasileira contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 16/12/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dra. Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dra. Marília Rothier Cardoso
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

À Terezinha Scher, que já era minha orientadora bem antes de sê-lo, desde que foi minha professora em uma disciplina no segundo período da graduação, há mais ou menos 6 anos. Agradeço muito pela orientação precisa, pelas sugestões tão valiosas, pela liberdade que me deu no trabalho e pela paciência e confiança.

À Maria Luiza Scher, pelas várias sugestões e indicações, que se constituíram como parte importantíssima do trabalho e que surgiram na disciplina Literatura e Interdisciplinaridade (ministrada juntamente com a professora Terezinha), na qualificação e em outros momentos da minha vida acadêmica.

Ao Anderson Pires, pelos ótimos caminhos indicados na qualificação, também indispensáveis para o desenvolvimento do trabalho e por aceitar tão prontamente o convite para participar da banca.

Aos meus professores da graduação e da pós, principalmente Alexandre Faria, que foi quem me iniciou na obra de Sérgio Sant'Anna e orientou meus primeiros trabalhos sobre sua obra, e Jovita Noronha, minha orientadora na Iniciação Científica.

À Márcia, que me deu os (vários) empurrõezinhos necessários, sem os quais talvez eu estivesse agarrada na graduação até hoje.

À Larissa, que mentiu para mim várias vezes dizendo que estava acabando, mesmo quando não estava (aliás, nunca acaba) e me ajudou muito na revisão e no *abstract*.

Aos meus amigos Lia Duarte Mota, Raquel Peralva, Daniel Moreira, Juliana Britto, Luciana Maia, João Felipe, Lucas Mendes e todos aqueles que riram, choraram, beberam e surtaram comigo por causa dessa coisa maluca e inacreditável chamada pós-graduação *stricto sensu*.

Ao professor Rogério Ferreira e à Giselle, pela ajuda nas questões burocráticas.

A CAPES, pela bolsa de pesquisa.

“Todos os homens voltam para casa. / Estão menos livres mas levam
jornais / e soletram o mundo, sabendo que o perdem.”

Carlos Drummond de Andrade

“Un contemporain est un écrivain qui nous parle de nous.”
Antoine Compagnon

RESUMO

A presente dissertação tem como foco a hipótese de que é possível observar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento – também chamado de “esvaziamento” ou “precarização” – da experiência. O objetivo, portanto, é compreender de que modo a literatura do presente, através de estratégias distintas, expressa esse fenômeno, ocasionando assim mudanças profundas no estatuto da narrativa. Para tanto, foi empreendida uma investigação sobre o conceito de “experiência”, abordado por filósofos como Walter Benjamin, Michel Foucault, Maurice Blanchot e Giorgio Agamben. A observação de alguns dos processos sociais da contemporaneidade que vêm modificando esse mesmo conceito de experiência também se constituiu como parte importante da dissertação, e foi realizada à luz das ideias de teóricos como Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky. Em um segundo momento, o trabalho concentrou-se na análise das transformações que vêm acontecendo na prosa de ficção contemporânea, dentro de um eixo temático e formal específico, no qual se encontram as obras escolhidas como *corpus* principal do trabalho, *corpus* esse constituído por quatro livros de quatro escritores brasileiros: *O vôo da madrugada* (2003), de Sérgio Sant’Anna, *Paraísos artificiais* (2004), de Paulo Henriques Britto, *Sonho interrompido por guilhotina* (2005), de Joca Reiners Terron e *A página assombrada por fantasmas* (2011), de Antônio Xerxenesky.

Palavras-chave: Experiência; contemporaneidade; representação.

ABSTRACT

The present dissertation is focused on the hypothesis that it's possible to see on the contemporary fiction prose some traces that point to an attempt of reproduces the impoverishment – also known as “deflationism” or “precariousness” – of experience. The point is to understand how the literature from today can, through different strategies, express this phenomenon, changing deeply the narrative statute. To discuss this hypothesis, was made an investigation about the concept of “experience”, covered by philosophers such as Walter Benjamin, Michel Foucault, Maurice Blanchot and Giorgio Agamben. The observation of some contemporary social processes which are changing the concept of experience was also a vital part of this essay, and it was made under the works of Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard and Gilles Lipovetsky. On a second moment, this dissertation focused on the analysis of the changes in contemporary fiction prose, in a specific thematic and formal axis, in which are the books chosen as main *corpus* of this essay. This *corpus* consists on four books from four brazilian writers: *O vôo da madrugada* (2003), from Sérgio Sant'Anna, *Paraísos artificiais* (2004), from Paulo Henriques Britto, *Sonho interrompido por guilhotina* (2005), from Joca Reiners Terron and *A página assombrada por fantasmas* (2011), from Antônio Xerxenesky.

Keywords: experience, contemporaneity, representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10	
CAPÍTULO 1: Experiência e contemporaneidade		
1.1 O <i>Zeitgeist</i> contemporâneo.....	15	
1.2 Experiência: o antes e o agora.....	19	
1.3 Narrar o hoje.....	23	
CAPÍTULO 2: Contemporaneidade e representação		28
2.1 “Saindo do espaço do conto”: a metaficção em Sérgio Sant’Anna.....	33	
2.2 “A página assombrada por fantasmas”: a metaliteratura de Antônio Xerxenesky.....	45	
2.3 “Você está sentado numa cadeira”: a inércia em Paulo Henriques Britto.....	56	
2.4 “O desejo do escritor é corrigir a natureza”: a subversão da ficção em Joca Reiners Terron.....	66	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81	

INTRODUÇÃO

É natural que para nós, que obviamente vivemos sob o signo da nossa contemporaneidade, apresentem-se dificuldades consideráveis impedindo o vislumbre da forma da literatura que está sendo produzida agora, nesse exato momento em que escrevo essas linhas ou que vocês leem essas palavras. Não penso que nesse texto conseguirei distinguir e apontar essa unidade – se é que ela já existe ou existirá um dia – e nem é esse meu objetivo. Assim como não é a intenção empreender uma investigação que apenas organize nomes de escritores contemporâneos, colocando-os como a livros em uma estante ou verbetes em uma enciclopédia. Minha motivação aqui é registrar e comentar impressões e peculiaridades acerca das obras de alguns (poucos) dos vários autores que vêm moldando a prosa brasileira contemporânea. E acredito que a forma final do trabalho desses escritores, se é que haverá algo a que poderemos chamar um dia de "forma final", só poderá ser apreendida daqui um bom par de décadas. Ou mais.

Esse estudo não se pretende, portanto, como uma análise do panorama da prosa brasileira dos anos 2000, apesar de inevitavelmente passar também por esse tipo de reflexão – no segundo capítulo, inclusive, há o esboço de um mapeamento da cena contemporânea, exposição essa que julgo importante para o desenvolvimento das reflexões posteriores. Procurarei me guiar por traços teóricos específicos, mantendo o foco em características que, a meu ver, distinguem as obras que aqui serão analisadas, tornando-as especialmente representativas.

Essas características vêm me chamando atenção nos últimos dois ou três anos, desde que comecei a ler de forma mais atenta e sistemática obra do escritor carioca Sérgio Sant'Anna. O primeiro conto de Sant'Anna que me recordo de ter lido foi

“Cenários”, o famoso conto do “não, não é bem isso”, no qual é problematizada justamente a questão da representação. Em momento oportuno retomarei esse conto, empreendendo uma análise detalhada, justamente por acreditar que ele é bastante representativo para o foco desse trabalho.

A ideia de que a arte é representação da existência, e criação que se relaciona com a experimentação do mundo, traz consigo a noção de que é inevitável que qualquer mudança no que podemos chamar de “realidade” atinja diretamente o modo como as obras são produzidas, tanto em uma perspectiva formal quanto temática. Talvez essa relação não seja tão direta como por vezes pode-se imaginar, pois é evidente que a criação não é pura representação e depende da elaboração. No entanto, desde Platão, o problema da mimese ocupa considerável espaço na teoria da literatura e na literatura em si. Segundo o filósofo grego: “o objeto será uma mera imitação da realidade, portanto, quem copia um objeto estará imitando uma imitação” (PLATÃO, 2004, p. 75). Platão afirma ainda que a literatura imitativa estaria “afastada três graus da realidade” e o grande problema do artista seria então aproximar a arte do real. Já Aristóteles valoriza a arte como representação do mundo, justamente devido à autonomia do processo mimético, entendendo que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 78).

Ainda na primeira metade do século XX, o filósofo alemão Walter Benjamin observou como forte característica da modernidade um fenômeno que então nomeou “empobrecimento da experiência”. Como será destacado ao longo do presente trabalho, vários filósofos e teóricos da atualidade acreditam que esse fenômeno não se configura como um traço exclusivo da modernidade, e sim que ele tem se intensificado nos dias

de hoje, refletindo-se em mudanças que podem ser percebidas nas artes e na sociedade em geral. E a questão capital para esse trabalho é a hipótese de que é possível observar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento – também chamado de “esvaziamento” ou “precarização” – da experiência. Procurarei investigar, através da leitura das obras teóricas e da análise dos textos literários em si, de que modo a literatura tem procurado, através de estratégias distintas, expressar esse fenômeno, ocasionando mudanças profundas no estatuto da narrativa. Uma vez que um dos compromissos da literatura é se distanciar o mínimo possível da experiência, essas estratégias se configuram como tentativas de representar justamente a condição do homem diante do empobrecimento da experiência, observado por Benjamin e por teóricos contemporâneos. Isso porque, talvez, um dos maiores desafios da literatura de hoje seja o fato de que a experiência autêntica se perdeu e não é mais comunicável.

Para compreender de que modo a precarização da experiência está relacionada às mudanças no estatuto na narrativa da prosa de ficção contemporânea, faz-se necessário empreender uma investigação acerca do conceito de “experiência”, abordado por vários teóricos como Walter Benjamin, Michel Foucault, Maurice Blanchot e Giorgio Agamben. O objetivo do primeiro capítulo da dissertação é justamente compreender as definições e implicações desse conceito através da história. Desde que apareceu pela primeira vez na obra de Walter Benjamin, o conceito de “experiência” já foi revisto e modificado algumas vezes, tanto pelo próprio Benjamin, quanto por outros teóricos que releeram suas idéias ou formularam conceitos similares.

Por notar então certos traços recorrentes na prosa contemporânea, comecei a pensar se eles não estariam relacionados a uma condição externa. Portanto, para refletir

acerca dessa questão da representação da realidade era necessário ter em mente também as mudanças que alguns processos sociais da atualidade estão causando na sociedade, para então pensar se esses mesmos acontecimentos podem ou não estar modificando as já intrincadas relações entre arte e realidade.

Por esse motivo, constitui-se também como parte importante do trabalho, observar alguns dos processos sociais da contemporaneidade que vêm modificando essa noção de experiência. Irei me deter, principalmente, nas idéias relativas à constituição da cultura do consumo, às novas tecnologias e mídias sociais e à relativização dos paradigmas sociais, procurando compreender de que maneira as relações humanas foram profundamente abaladas nesse contexto e de que modo isso se relaciona com a literatura e a arte em geral. Para tanto, além dos já citados filósofos que abordam o tema da experiência, serão analisadas também as idéias de teóricos da atualidade como Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky.

O segundo capítulo da dissertação se concentrará em analisar as transformações que vêm acontecendo na prosa de ficção contemporânea. Primeiramente esboçarei um pequeno levantamento da literatura brasileira do presente, apresentando alguns autores e analisando o lugar de suas obras dentro de certos eixos temáticos e formais que vêm se constituindo na cena literária atual brasileira. A partir daí, com essas definições estabelecidas, o foco será analisar algumas características de um eixo temático e formal específico, cujas obras se constituem como *corpus* principal deste trabalho. Essas características são: a ausência de diegese e de clímax, a metaficção e a literatura como tema central das narrativas, a inércia, a desmaterialização da trama narrativa, a desficcionalização do enredo e a subversão da ficção. Esses traços podem ser observados com frequência na produção literária atual e interessa aqui observar de que

modo essas estratégias estão ligadas ao esvaziamento da experiência na contemporaneidade.

Para tanto serão analisados principalmente quatro livros de quatro escritores. São eles: *O vôo da madrugada* (2003), de Sérgio Sant'Anna, *Paraísos artificiais* (2004), de Paulo Henrique Britto, *Sonho interrompido por guilhotina* (2005), de Joca Reiners Terron e *A página assombrada por fantasmas* (2011), de Antônio Xerxenesky. A escolha desses livros se deu pelo fato de que eles apresentam estratégias narrativas distintas, mas que, de certo modo, aproximam-se, por estarem ligadas à representação do esvaziamento da experiência, como será mostrado nas análises. Essas estratégias serão definidas, observadas e analisadas no segundo capítulo.

Com o objetivo de aprofundar as análises do *corpus* literário, serão usados também livros que versam sobre a produção literária atual, como *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), de Beatriz Resende; *Literatura do presente*, de Susana Scramin e *Ficção brasileira contemporânea* (2010), de Karl Erik Schollhammer, além de artigos e discussões sobre a literatura brasileira contemporânea que têm sido publicados recentemente em jornais, revistas e mídias eletrônicas.

CAPÍTULO 1 – Experiência e contemporaneidade

1.1 – O *Zeitgeist* contemporâneo

Em texto publicado em 2006 no caderno Prosa & Verso do jornal *O Globo*, intitulado “Afetos que fundamentam o mundo contemporâneo”, o jornalista e doutor em filosofia Rossano Pecoraro, ao comentar um livro do teórico da comunicação e escritor Muniz Sodré, fala sobre a percepção do autor do *Zeitgeist* contemporâneo. *Zeitgeist*, termo alemão geralmente traduzido como “espírito do tempo”, pode ser definido como o conjunto de representações e convicções relativas a um determinado período. Pecoraro destaca então algumas características relacionadas a essas representações e convicções que podem ser facilmente perceptíveis na atualidade, como a globalização, o capital e domínio das ciências tecnológicas, mas considera também o espírito do nosso tempo como o espírito

da espetacularização da vida, do colapso de antigas categorias de sentido e representação, da primazia da midiaticização da política refém do marketing e da imagem, do mundo percebido como objeto de consumo, do esvaziamento de conteúdo do espaço público, da ação de mecanismos de controle cada vez mais invasivos (PECORARO, 2006).

Em vários outros autores da pós-modernidade e da contemporaneidade pode ser percebida essa mesma compreensão do *Zeitgeist* contemporâneo. Tomando inicialmente apenas uma das questões apontadas por Pecoraro, por exemplo, podemos observar que é praticamente unanimidade entre filósofos, sociólogos e teóricos em geral o

entendimento da sociedade contemporânea como uma sociedade regida principalmente pela lógica do consumo, na qual os indivíduos não são mais vistos como sujeitos, sendo reduzidos à condição de consumidores. Zygmunt Bauman, por exemplo, afirma que

o ser humano autossuficiente e satisfeito nas suas necessidades materiais ou espirituais perdeu o jogo para o mercado. Qualquer caminho que satisfaça os desejos e que não esteja ligado a compras e lucros é amaldiçoado (BAUMAN, 2009).

De fato não é difícil notar o quanto a lógica do consumo se estabeleceu como uma espécie de doutrina dominante na sociedade contemporânea. Como Bauman observa, “A sociedade pegou a estrada de uma vida orientada somente pelo consumo.” (BAUMAN, 2009). O desejo coletivo parece estar passando um processo de homogeneização e, na maioria das vezes, apresenta-se direcionado principalmente para a posse material, contrariando as necessidades e desejos individuais, que ficam em segundo plano. O crescimento da publicidade e do espaço que ela vem conquistando cada vez mais na sociedade é um sintoma de que a cultura do consumo se encontra em uma posição privilegiada na contemporaneidade. É possível perceber o quanto a publicidade tem tido cada vez mais o objetivo de determinar não só o que deve ser comprado, mas também o que deve ser desejado. O produto à venda é colocado sempre como algo indispensável, que deve ser desejado e possuído e, frequentemente, é a frustração que poderia advir da impossibilidade da posse que acaba por motivar muitas das campanhas de marketing. Desse modo, é possível perceber o quanto o consumo se firmou como uma espécie de demarcador do sucesso ou fracasso dentro da sociedade, e de como isso está relacionado à opressão do desejo individual, uma vez que caminha

sempre no sentido de padronizar aquilo que, teoricamente, deveria ser, por natureza, diverso, processo esse que Bauman atribui à “desatada liberdade concedida ao capital e às finanças à custa de todas as outras liberdades e o repúdio a todas as razões que não econômicas” (BAUMAN, p. 34, 1998).

Jean Baudrillard também aponta para essa constituição da cultura do consumo, marcada por uma proximidade maior dos homens com seus símbolos, objetos e representações do que com outros homens. Esse distanciamento do outro seria justamente uma das marcas do nosso tempo. Segundo Baudrillard:

As pessoas já não se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem jogging, etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: natural food, health food, yoga (BAUDRILLARD, 2001, p. 21).

Esse abalo nas relações humanas também é destacado por Gilles Lipovestky, que considera a falência dos projetos coletivos da modernidade como evento catalisador do que ele chama de “apatia new-look” (LIPOVETSKY, 2005, p.22). A ausência de uma utopia, somada à velocidade com que uma enormidade de eventos ocorre, teve como consequência a inconstância e a relativização dos paradigmas sociais e, nesse contexto, as relações entre as pessoas também foram bastante modificadas. De acordo com Lipovestky, “a solidão se tornou um *fato*, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos” (LIPOVETSKY, 2005, p. 29). De fato, em um mundo que tem como característica principal a rapidez com que as mudanças ocorrem, é inevitável que a incerteza e a relativização dominem os processos sociais. De acordo

com Zygmunt Bauman, a mensagem mais veiculada e espalhada pelos meios de comunicação é justamente a da indeterminação, da efemeridade e da inconstância: “neste mundo, tudo pode acontecer e tudo pode ser feito, mas nada pode ser feito uma vez por todas” (BAUMAN, 1998, p.36). Daí a incerteza e a impossibilidade do estável que contaminam as relações humanas.

Essas reflexões estão diretamente relacionadas com este trabalho, uma vez que a matéria de análise aqui é justamente a literatura contemporânea. Mas não optei por compilar aqui todas essas considerações sobre como está sendo percebido hoje o “espírito do nosso tempo” apenas por uma questão de contextualização do *corpus*. Essas análises e citações estão aqui também porque esses processos sociais e suas consequências estão intimamente ligados à hipótese central deste trabalho, concentrada na questão da precarização da experiência na contemporaneidade. Depois das análises do *corpus*, a relação entre os processos sociais e suas respectivas consequências e o problema da experiência nos dias de hoje, relação essa importante para o desenvolvimento da hipótese, será retomada nas considerações finais do trabalho. Por agora então irei me deter no próprio conceito de experiência e em algumas de suas definições e implicações.

1.2 – Experiência: o antes e o agora

A palavra experiência é amplamente utilizada em níveis distintos de significação, mas em todos eles é possível identificar um mesmo sentido original, que remete à etimologia do vocábulo. “Experiência” vem da palavra grega *experientia*: o que está fora e foi retirado (*ex-*) de uma prova ou provação (*-perientia*). Esse conceito ocupa lugar de bastante destaque na filosofia de Walter Benjamin. A primeira vez que aparece em sua obra é em um texto de 1913 intitulado justamente “Experiência”, no qual Benjamin fala sobre a experiência no sentido de *vivência*, colocando-a como uma prerrogativa do adulto diante dos jovens. Ele caracteriza essa vivência como uma experiência amarga e monótona, pois as “coisas grandiosas, novas, futuras” não podem ser experimentadas. De acordo com Benjamin:

Tudo o que tem sentido, que é verdadeiro, bom, belo está fundamentado sobre si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? E aqui está o segredo: a experiência se transformou no evangelho do filisteu porque ele jamais levanta os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido; a experiência se torna para ele a mensagem da vulgaridade da vida (BENJAMIN, 1984, p. 23-24).

No texto original, Benjamin usa a palavra alemã *Erfahrung*, oriunda do verbo *erfahren*, que significa “aprender, vir a saber, descobrir, experimentar”, estando relacionada, portanto, ao conhecimento em seu caráter individual, adquirido na vivência de cada um.

Também em “Sobre o programa de uma filosofia futura” (1917), Benjamin toca na questão da experiência, definindo-a como “a multiplicidade unitária e contínua do

conhecimento”. Essa definição vai se aproximar bastante da postulada em “Experiência e pobreza” (1933), texto no qual Benjamin volta a esse conceito, relacionando-o à situação da sociedade moderna daquela época e encarando a experiência como um fator mais coletivo e social. Nesse texto Benjamin conclui que “está claro que as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p. 114) e questiona:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade (BENJAMIN, 1994, p. 115).

O filósofo Giorgio Agamben, responsável pela edição italiana das obras completas de Walter Benjamin, dedicou à releitura das ideias deste vários de seus textos. O livro *Infância e História: destruição da experiência da história* (2005) traz vários artigos relacionados à obra de Benjamin, que buscam dar conta de alguns dos conceitos presentes na obra do filósofo alemão, não sem contemplar também uma perspectiva atual desses conceitos, procurando afiná-los com os dias de hoje. Assim como evidenciado no título, a questão da experiência é tema central do livro. No primeiro ensaio Agamben direciona suas reflexões justamente para a questão da perda da experiência, analisando algumas proposições de Benjamin no já citado “Experiência e pobreza” e anuncia que:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado a fazer. (...) o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua (...). O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atozes–, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p. 21-22).

Giorgio Agamben afirma ainda que essa precarização da experiência pode ser notada, por exemplo, no desaparecimento da máxima e do provérbio. De acordo com Agamben, na sociedade de hoje eles foram substituídos pelo slogan. A máxima e o provérbio teriam sido, no passado, a palavra de autoridade da experiência, enquanto que, nos dias de hoje, “o slogan é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 23).

A “pobreza de experiência” da qual Benjamin fala no ensaio relido por Agamben, “Experiência e pobreza”, está diretamente ligada às consequências catastróficas da Primeira Guerra Mundial, diante das quais o “frágil e minúsculo corpo humano” se viu abandonado em um “campo de forças de correntes e explosões destruidoras” (BENJAMIN, 1994, p.115). No entanto, como observa Agamben, não é necessário nenhum acontecimento catastrófico para que se consuma a destruição da experiência nos dias atuais, pois “a existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2005, p.21).

O distanciamento dos indivíduos é um dos principais sintomas de que a experiência autêntica está de fato se perdendo. Tomando, por exemplo, a definição de experiência de Maurice Blanchot – que a define como “contato com o ser, renovação do eu nesse contato” (BLANCHOT, 1987, p. 83) – e de Michel Foucault – que afirma que “uma experiência é qualquer coisa da qual saímos transformados em nós mesmos” (REVEL, 2005, p. 47) –, pode-se concluir que a experiência está sempre relacionada com a alteridade, com o contato com o outro.

Analisando a definição de experiência postulada por Walter Benjamin e somando-se a ela as definições de Blanchot e Foucault, é possível perceber como os processos sociais da atualidade estão influenciando diretamente o empobrecimento da experiência na contemporaneidade, conclusão essa que também se aproxima das reflexões de Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard comentadas anteriormente.

A seguir procurarei então fazer alguns primeiros apontamentos sobre a relação entre essas colocações acerca da experiência e a prosa de ficção contemporânea.

1.3 – Narrar o hoje

Sendo a arte criação relacionada à representação e elaboração do mundo, é inevitável que a experiência e as modificações que essa noção vem sofrendo estejam atingindo, tanto em uma perspectiva formal quanto temática, a literatura. De fato, é possível notar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento da experiência. De acordo com Silvia Regina Pinto, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro:

Em grande parte das narrativas atuais, inclusive no cinema, evidencia-se a questão pós-humanista no mundo hoje, que descarta a metafísica, desconfia da imanência, passa ao largo dos sentidos únicos, envolve-se todo o tempo com os mais variados problemas de identidade, e, de quebra, questiona as indecidibilidades da autoria (PINTO, 2008, p. 168).

Silvia cita *Budapeste*, livro de Chico Buarque, como exemplo de obra que de algum modo tenta representar essa crise da qual ela fala, e a esse exemplo posso somar – só pensando rapidamente e sem maiores especulações, e ainda deixando de fora os autores que serão analisados nas próximas seções desse trabalho – também livros como *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho e *Cordilheira* (2000), de Daniel Galera e filmes como *Adaptação* (2002) e *Sinédoque, Nova York* (2009), ambos roteirizados por Charlie Kaufman.

A obra de Kaufman, inclusive, é bastante representativa dessas questões comentadas pela professora Silvia e que serão posteriormente discutidas neste trabalho.

A hibridização de realidade e ficção, os roteiros fantasiosos construídos em torno de figuras reais, e até mesmo a idéia de levar às telas um personagem que não é ninguém menos do que ele mesmo, o próprio Charlie Kaufman, em meio às dificuldades de se escrever um roteiro, são apenas alguns recursos já empreendidos por esse roteirista e diretor responsável também por filmes como *Quero ser John Malcovich* (1999) e *Confissões de uma mente perigosa* (2002).

Parte das ideias iniciais relativas a essa dissertação surgiram, inclusive, justamente por meio de uma comparação que busquei empreender entre as narrativas de Sérgio Sant'Anna e os filmes de Charlie Kaufman, procurando entender como essa estratégia de hibridização de realidade e ficção poderia ser entendida como uma tentativa de reação a uma crise de referencialidade anunciada já no pós-modernismo.

De fato a frequência de estratégias narrativas como a metaficção e a metaliteratura chama a atenção de qualquer leitor que acompanhe mais atentamente a literatura pós-moderna e contemporânea, assim como a hibridização de realidade e ficção que, em 1985, já era apontada por Flora Süssekind, quando a crítica tece um comentário acerca do livro *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. De acordo com Flora:

Só pelo realce da própria ficcionalidade, em meio a múltiplas referências históricas e personagens com nomes por demais conhecidos; só pela mistura de gêneros (ensaio, diário, ficção), o romance de Silviano Santiago já se situa em posição singular em meio ao panorama literário brasileiro da última década (SUSSEKIND, 1985, p. 54).

Bem, todas as características de *Em liberdade* destacadas por Flora – realce da própria ficcionalidade, referências históricas e personagens reais e mistura de gêneros – vão aparecer e se intensificar na produção literária brasileira a partir dos anos 2000. Se há duas décadas e meia eram responsáveis por situar o livro de Santiago em uma “posição singular em meio ao panorama literário brasileiro”, hoje se configuram como bastante recorrentes. Mas a essas estratégias somaram-se ainda outros tipos de soluções de conteúdo e estilo ligadas à prosa de ficção, como a desficcionalização do enredo, inércia da trama e esvaziamento do universo ficcional, e são também elas o foco deste trabalho, como será apresentado posteriormente.

Procurarei mostrar em cada um dos autores analisados como as estratégias se configuram nas obras em questão, mas faço aqui um breve apontamento dos tipos de categorias identificados e que se farão presentes nas próximas páginas desse trabalho. Esse apontamento inicial pretende apenas situar as categorias que serão trabalhadas com maior aprofundamento em momento oportuno, juntamente com o *corpus* literário.

A metaficção é, na maior parte das vezes, a estratégia inicial utilizada pelos autores quando começam a abordar as relações entre arte e a realidade em seus textos, de alguma maneira questionando o limite entre as duas estâncias. Em um texto metanarrativo ou metaficcional é evidenciado no próprio texto seu processo de construção e, portanto, o foco se volta tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, ao mesmo tempo estruturando e explicitando a ficção. Esse conceito de metaficção é definido por Linda Hutcheon (1984) como “narrativa narcísica”, ou seja, a narrativa que evoca o próprio ato de narrar e questiona a forma como o texto está sendo produzido:

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

[“Metaficção”, como vem sendo chamada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. “Narcisista” – o adjetivo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido depreciativo, mas sim descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso.] (tradução minha)

Em quase todas as obras que serão analisadas, será possível notar de um modo ou de outro a presença da metaficção, uma vez que ela se confunde com outras estratégias narrativas, como procurarei mostrar a seguir. A obra de Sérgio Sant’Anna é a mais representativa nesse sentido, uma vez que, muitas vezes, mesmo quando procura construir uma narrativa mais tradicional, acaba por ter um tom metaficcional, por questionar os limites entre arte e realidade, questionando a “verdade” da literatura e da arte.

Já a metaliteratura seria uma categoria “maior”, mais abrangente, dentro da qual a própria metaficção estaria inserida. Ela está relacionada à presença da literatura como tema central das narrativas, ou seja, a produção do texto não precisa ser evocada especificamente, pois é o fato da literatura falar sobre si mesma que dá a essa estratégia

um caráter autoreflexivo, como ocorre em vários momentos da produção de Antônio Xerxenesky.

Outras estratégias recorrentes e já citadas, que também serão analisadas estão ligadas à inércia da trama. O que marca essas características são: a ausência de diegese, de clímax e de desenvolvimento do universo ficcional. Bastante freqüente na obra de Paulo Henriques Britto, por exemplo, essa estratégia será analisada mais demoradamente no segundo capítulo deste trabalho, assim como o que aqui chamarei de desficcionalização do enredo, que acaba por imprimir nas obras um tom ensaístico, o que poderá ser percebido mais especificamente na análise da obra de Joca Reiners Terron.

O segundo capítulo desse trabalho será, portanto, dedicado justamente a essas tentativas de representação e às mudanças profundas que elas estão causando no estatuto da narrativa da literatura contemporânea. Para tanto foram escolhidos quatro autores, todos com livros lançados entre 2003 e 2011 e é a obra deles o foco principal dessa análise a partir daqui.

CAPÍTULO 2 – Contemporaneidade e representação

A segunda parte desse trabalho se concentrará em analisar algumas características específicas que podem ser observadas com frequência em determinadas obras da produção brasileira literária atual. Algumas delas, como a hibridização entre ficção e ensaio, por exemplo, aparecem já no fim do século XX, como aponta Flora Süssekind, quando afirma que na década de 80 presenciou-se “o aparecimento de uma literatura mais reflexiva, em substituição à paixão expressiva de 70”, literatura essa capaz de optar “por um discreto enlace com o ensaísmo” (SUSSEKIND, 1985, p. 91).

A hipótese é que a intensificação dessas estratégias está transformando o estatuto da narrativa e essa transformação está ligada justamente ao esvaziamento da experiência na contemporaneidade. E para que essa hipótese possa ser ou não ser confirmada, é necessário se deter mais demoradamente na análise das obras escolhidas, estudando os traços específicos de cada uma que podem guiar e corroborar essa interpretação.

Inicialmente, porém, é preciso compreender em que contexto essas obras estão inseridas e de que modo dialogam e se posicionam no cenário da literatura brasileira produzida nos dias de hoje, até mesmo para compreender o quão representativas são nesse mesmo cenário. Esboçarei então um rápido panorama da literatura brasileira contemporânea, apresentando alguns autores e analisando o lugar de suas obras dentro de certos eixos temáticos e formais que vêm se constituindo na cena literária brasileira. Isso porque o tema central dessa dissertação é apenas um recorte de um cenário maior. A maior parte dos estudiosos da prosa de ficção brasileira contemporânea, inclusive,

aponta justamente a multiplicidade como uma de suas características principais. De acordo com Beatriz Resende, uma das primeiras a apontar esse traço na prosa de ficção atual, na literatura brasileira contemporânea é possível observar:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados (RESENDE, 2008, p. 18).

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2010), Karl Erik Schollhammer, mais do que explicitar a multiplicidade como característica da literatura brasileira de hoje, procura também compreender qual a origem dessa diversidade de estilos. E, analisando a questão por um viés mais sociológico, acaba por encontrar na história recente do Brasil uma possível causa para essa característica tão marcante da ficção atual:

Talvez a impressão de diversidade venha da proliferação de novos nomes de escritores, cuja aparição muitas vezes prematura expressa a incrementação do nosso mercado editorial. O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em megaeventos e, principalmente, surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas (SCHOLLHAMMER, 2010, p.18).

Dentro dessa tão anunciada diversidade, considero possível identificar três linhas de força principais que são bastante presentes na literatura brasileira contemporânea. Essa categorização que procuro empreender não tem exatamente uma fundamentação teórica, sendo resultado de uma organização particular construída por meio das várias leituras que tenho feito de livros lançados principalmente nos anos 2000 e tem como objetivo apenas construir um panorama geral, dentro do qual poderemos contextualizar e localizar as obras que serão objeto da análise principal dessa dissertação.

A primeira dessas três linhas está ligada a uma literatura voltada para questões que podem ser chamadas de mais “sociais”. Dentro dessa linha, temos projetos que trabalham justamente com as fronteiras, tensões e intercessões relativas ao descentramento das identidades a partir da pós-modernidade.

Ronaldo Correia de Britto, por exemplo, autor de *Faca* (2003), *O livro dos homens* (2005) e *Galiléia* (2008), produz uma literatura por muitas vezes classificada como regionalista, mas que na verdade tem como matéria ficcional não a caracterização do sertão e sim as mediações, ou seja, não o local, nem o universal e sim a tensão entre as duas instâncias. Outro exemplo dessa temática é a obra de Luiz Ruffato, que, com o romance *Eles eram muitos cavalos* (2008) e a pentalogia *Inferno provisório* (2005-2011), empreendeu uma tentativa de recriação e representação da saga do proletariado brasileiro. Marcelino Freire e André Sant’Anna, entre outros, também podem ser citados como autores cujas obras estão próximas deste eixo temático.

Uma segunda linha que pode ser apontada está ligada a uma literatura mais intimista e melancólica, relacionada também com uma preocupação de estilo. Alguns livros com essas características têm ainda o traço de se construírem como romances de

formação, como é o caso de *Sinuca embaixo d'água* (2010), de Carol Bensimon e um dos mais representativos livros da literatura brasileira dos anos 2000, *Mãos de cavalo* (2000), de Daniel Galera.

Ambos os livros apresentam uma trama que gira em torno de personagens jovens que procuram seu lugar no mundo, tentando superar traumas e obstáculos impostos pela própria vida ou pela morte. Outros autores, como Michel Laub e seu *Diário da queda* (2011), Tatiana Salem Levy com *A chave de casa* (2008) e ainda Cristovão Tezza com o premiado *O filho eterno* (2009) também se aproximam dessa categoria, e têm ainda em comum o traço da autoficção que perpassa os livros citados.

A terceira linha de força que tem se destacado, caracteriza-se principalmente pelo movimento de questionamento do próprio papel da literatura. As obras que se aproximam dessa temática estão relacionadas às estratégias que são objeto de pesquisa deste trabalho, como a metaficção, a metaliteratura, a ausência de diegese e de clímax, a desmaterialização da trama narrativa e a inércia e desficcionalização do enredo.

Todas essas estratégias estão de alguma maneira ligadas ao questionamento dos próprios limites da literatura, pois jogam com as possibilidades e impossibilidades da representação. A metaficção evidencia a dinâmica de criação do texto dentro da própria narrativa, muitas vezes reduzindo a essa ação o universo ficcional da obra literária. Já a metaliteratura coloca como centro do texto a própria literatura e seus dilemas, inclusive de representação, enquanto as outras estratégias anteriormente citadas trabalham com questões temáticas e estruturais que muitas vezes rompem com o estatuto tradicional da narrativa, imprimindo nestas um tom híbrido, como veremos mais detalhadamente a seguir.

Serão então analisados os já citados quatro livros de quatro escritores brasileiros, que trabalham com as estratégias narrativas dessa que considerarei a terceira linha de força representativa da prosa de ficção brasileira contemporânea, todos lançados entre 2003 e 2011: *O vôo da madrugada* (2003), de Sérgio Sant'Anna, *Paraísos artificiais* (2004), de Paulo Henriques Britto, *Sonho interrompido por guilhotina* (2005), de Joca Reiners Terron e *A página assombrada por fantasmas* (2011), de Antônio Xerxenesky. Além desses livros específicos, procurarei também analisar alguns índices no restante das obras dos autores, com o objetivo de investigar não só uma publicação específica, mas também contextualizando brevemente o projeto literário desses escritores como um todo. A escolha desses livros se deu pelo fato de que eles apresentam estratégias narrativas distintas, mas que, de certo modo, aproximam-se por estarem ligadas à representação do esvaziamento da experiência, como será mostrado nas análises. Essas estratégias serão definidas, observadas e analisadas a partir da próxima seção.

2.1 – “Saindo do espaço do conto”: a metaficção de Sérgio Sant’Anna

Sérgio Sant’Anna é, provavelmente, um dos escritores de maior destaque dentro da literatura brasileira contemporânea. Vencedor de inúmeros prêmios literários, entre eles o Jabuti, que ganhou por quatro vezes, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria contos em 2003 por *O vôo da madrugada* e, com o mesmo livro, o segundo lugar no badalado prêmio Portugal Telecom, Sérgio é frequentemente citado com reverência não só por leitores e críticos, mas também por autores mais jovens que o têm como referência. Daí o motivo da escolha de começar a análise dos autores que compõem esse trabalho pela obra de Sant’Anna, que, além de mais extensa e, conseqüentemente, mais sólida – desde seus primeiros livros Sérgio apresenta claramente um projeto literário, como tentarei mostrar a seguir – serve de referência para, por exemplo, Joca Reiners Terron, um confesso admirador da literatura de Sérgio e cuja obra também será analisada nessa dissertação.

Nascido em 1941 no Rio de Janeiro, Sant’Anna estreou na literatura em 1969 com o livro de contos *O sobrevivente*, obra que já traz um caráter experimental, característica essa que iria ampliar-se e aprofundar-se cada vez mais ao longo da carreira do escritor. O primeiro livro de Sérgio traz contos como “Assassino”, que apesar de ainda distante da estética que ele alcançaria décadas depois, já anuncia uma ruptura com a concepção clássica e tradicional do conto, ruptura essa que se dá através de uma tentativa de ampliação dos limites do gênero.

Sant’Anna publicou ainda *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)* (1973); *Simulacros* (1977), um romance que trata inteiramente sobre a questão da simulação da realidade e o confronto entre o real e a ficção; o livro de contos *O*

concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro (1982), cujos textos me parecem interessantes para a presente abordagem e sobre os quais irei me deter rapidamente nos parágrafos seguintes; a novela *Amazona* (1986); *A senhorita Simpson* (1989) e ainda *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *O vôo da madrugada* (2003) e sua mais recente publicação, *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* (2011), entre vários outros. Sant’Anna teve também três textos adaptados para o cinema: *A senhorita Simpson* – dirigido por Bruno Barreto, com o nome de *Bossa Nova* (2000) -, *Um crime delicado* – dirigido por Beto Brant, intitulado *Crime delicado* (2005) – e *Um romance de geração* (2009) – dirigido por David França Mendes, que manteve o título original.

Na literatura de Sérgio Sant’Anna é fácil perceber, mesmo em uma primeira leitura, o quanto a obra é permeada pelo discurso metanarrativo e como esse discurso é construído por meio de uma linguagem reflexiva, que versa sobre a própria linguagem. Em vários momentos de sua literatura, a ficção está na própria construção do que é narrado e o autor escreve sobre o fato de escrever, fazendo do ato da escrita o cerne de algumas de suas histórias. Essa característica começa a aparecer mais explicitamente na obra de Sant’Anna a partir de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), livro em que está presente o marcante conto “Cenários”. Nessa narrativa é repetida por quinze vezes a expressão “*não, não é bem isso*”, sempre ao final dos fragmentos onde o autor tenta descrever determinadas cenas. Essa frase traduz o dilema do artista diante da questão da reprodução fiel da realidade e, ao propor esse tema no conto, Sant’Anna problematiza a questão da representação. A pergunta que parece ser colocada e recolocada durante toda a narrativa é: como descrever o que não pode ser traduzido em palavras? Como diz próprio escritor, ele está

buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar a realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante (SANT'ANNA, 1997, p.180).

Em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” – conto homônimo ao título do livro – Sant’Anna narra a história da construção da história: a primeira inspiração, o desenvolvimento das idéias, as escolhas estéticas, as dificuldades encontradas para a realização e até mesmo suas supostas conversas com os amigos a respeito da narrativa que estaria escrevendo. Neste conto Sant’Anna se autodenomina como “o autor” e faz do ato de escrever um conto a própria matéria da narrativa, colocando a si mesmo como protagonista de sua metaficção. Sérgio ainda estabelece comparações entre a literatura e os meios de comunicação audiovisuais, sempre se concentrando na questão das possibilidades de representação.

Se aqui fosse um filme, a câmera poderia mostrar a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho.

Mas como aqui é um livro, são as palavras que pegam a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho.

Infelizmente as palavras não podem mostrar a tarde azul transformando-se em tarde cinza (SANT'ANNA, 2007, p. 316).

Nesse trecho, o autor tenta estabelecer uma relação entre a linguagem cinematográfica (representada pela câmera) e as palavras, concluindo que para essas últimas é impossível representar perfeitamente os tons da cena que está sendo descrita. O

léxico usado também é revelador: primeiramente o uso da conjunção adversativa “mas”, para opor a precisão da representação do real que poderia ser alcançada em um filme à subjetividade das palavras e depois com a escolha lexical do advérbio “infelizmente”, dando à frase um tom de lamentação pelo os leitores iriam “perder” devido à incapacidade da linguagem literária de reproduzir perfeitamente a situação narrada.

Essa questão da criação e da representação vai encontrar ainda muitas ocorrências ao longo da literatura de Sérgio Sant’Anna, mas chegará a seu ápice em *O vôo da madrugada* (2003), livro quase que inteiramente dedicado ao processo criativo, às possibilidades de ruptura da literatura com os limites do texto e ao modo o autor lida com isso. Na narrativa “Invocações (memórias e ficção)”, por exemplo, o autor se coloca em uma posição na qual analisa o próprio processo de criação literária:

Quantas vezes já não me desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra, e sim um simples conto, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e de beleza? Quantas vezes já não me desesperei diante dessa impossibilidade? Gemi, solitário, dentro de um quarto, abafei gritos, quis bater a cabeça na parede, cheguei a desejar, por causa disso, a morte? (SANT’ANNA, 2007, p. 569)

Nesse conto já é possível, desde o título, perceber a dicotomia que o autor vai estabelecer ao longo da narrativa. Logo no início, Sant’Anna já se coloca como o “contista”, recurso amplamente utilizado em sua obra. No decorrer do texto são mescladas considerações acerca da criação literária e das memórias do autor, que serão utilizadas tanto como matéria do conto quanto como impulso para a criação. Após

discorrer sobre crises de criação, obras de vários autores e até possíveis pactos com o demônio descritos por escritores como Guimarães Rosa e Goethe, o narrador afirma:

Mas nem por todo êxito de uma obra invocaria eu o Satã. (...) O que não quer dizer que eu, este contista, quando em desespero, não possa apelar, seja isso inútil ou até ridículo, para outras invocações, como por exemplo minha mãe morta. (...) A se confirmarem então os ensinamentos de sua fé, minha mãe seria sobrevivente à morte, transformada em alguma outra espécie de ser, e talvez em condições de ouvir o apelo de que, o leitor pode ter certeza, me valí agora mesmo, enquanto rascunhava este texto:

“Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme a sua solidão e angústia em amor e alegria.” (SANT’ANNA, 2007, p. 570).

E, no caso do conto em questão, é justamente o dilema do que e como escrever que desencadeia o processo narrativo. Depois que “invoca” a memória da mãe, o contista começa a relembrar fatos de seu passado, até se deparar com um personagem de sua família, cuja figura o inspira a contar uma história. Além de descrever esse momento, o autor explica ainda como se dará o processo de ficcionalização dessa memória específica dentro da narrativa:

Mas, como um texto que se esconde atrás de outro texto, um fantasma que se oculta sob outro fantasma, eis que, de repente, de regiões mais profundas, surgiu outro morto e passei eu a invocá-lo no lugar de minha mãe, não apenas para que me guiasse neste texto como que figurasse nele como seu personagem principal, com quem tomarei diversas liberdades da ficção, sem deixar de ser fiel à sua pessoa. (SANT’ANNA, 2007, p. 573).

Outros dois contos de *O vôo da madrugada* são especialmente interessantes no que tange a questão da metaficção, por guardarem uma espécie de complementaridade entre si. Tanto em “Um conto abstrato” como em “Um conto obscuro”, o que o narrador/autor procura é a tradução literária desses dois conceitos – abstrato e obscuro – e os contos versam justamente sobre essa busca. Em “Um conto abstrato”, Sant’Anna explicita o desejo de construir uma narrativa com palavras “*que valessem mais por sua modulação que por seu significado*” (SANT’ANNA, 2007, p. 533). Já em “Um conto obscuro”, o autor faz referência à narrativa anteriormente citada, e é possível perceber, portanto, que a questão metaficcional de Sant’Anna transcende o universo específico de cada um de seus contos, uma vez que suas metanarrativas dialogam entre si:

Ao contrário de em *Um conto abstrato*, em que cortejava a melodia, a forma pura – quanto menos contaminada de significados, melhor –, em *Um conto obscuro* o contista busca significar algumas coisas, embora às vezes das mais vagas e recônditas, como uma meditação sobre o ser e o nada, mas se alguma coisa há neste conto obscuro é filosofia barata retirada da intuição e do pensamento pensando sobre si mesmo, abismado, por ser cada um ser á parte (SANT’ANNA, 2007, p. 535).

Em outros momentos de *O vôo da madrugada*, mesmo ao assumir o texto como ficção, Sérgio acaba por, de alguma maneira, tentar imprimir na narrativa um tom que talvez possa ser chamado de “realista”, mas que pode ser também encarado – e essa é a minha visão dessa estratégia – como uma espécie de indicação de que aquilo é ficção. No caso de “Um conto nefando?”, que trata de um tema controverso como o incesto, essa teoria me parece bastante provável. O início do conto marca a única intervenção

externa à trama: “*Entre todas as histórias possíveis, certamente já terá acontecido alguma como esta.*” (SANT’ANNA, 2007, p. 524). Depois de introduzir assim a narrativa, no parágrafo seguinte Sant’Anna inicia uma narração convencional – “Um rapaz de dezessete anos, viciado em drogas (já chegou a roubar e prostituir-se para comprá-las) e com pretensões rimbaudianas a poeta maldito, tem um ciúme doentio da mãe divorciada (...)” (SANT’ANNA, 2007, p. 524) – e assim prossegue até o fim do conto, sem nenhuma outra observação ou intervenção que fuja da dinâmica narrativa tradicional, ou seja, que venha de fora do enredo ou da trama central.

Já em “Saindo do espaço do conto”, por exemplo, como o próprio nome da narrativa sugere, há uma tentativa de ampliação do limite do que é narrado, como se essa matéria pudesse extrapolar os limites da literatura ou, na expressão do autor, de fato “sair do espaço” da narrativa: “Saindo do espaço do conto para mergulhar nos palcos interiores de uma escrita dramática subjetiva como que encravada no corpo-pergaminho de um jovem dramaturgo (...)” (SANT’ANNA, 2007, p. 557). A partir daí, Sant’Anna constrói uma breve narrativa acerca da ilusão e do delírio, na qual a simbologia do mecanismo da representação é mais de uma vez invocada por meio do sonho do protagonista com um palco, no qual ele se vê a si mesmo representado.

Ainda em *O vôo da madrugada*, destaco aqui o conto “A barca na noite”, por se valer de uma estratégia que, ao mesmo tempo em que se aproxima das até aqui citadas – por tratar mais uma vez da questão da criação literária –, também se distingue, uma vez que essa questão não é exatamente o centro deste conto narrado na chamada “falsa segunda pessoa”. A narrativa trata de uma tentativa frustrada de suicídio, e a criação literária apresenta-se para o protagonista não como uma questão a ser vencida ou

resolvida, mas como uma alternativa de elevação da situação desprivilegiada em que este se encontra:

Mas você falhou – repete – e agora está aqui na enfermaria da clínica psiquiátrica, não podendo manter em seu poder nem mesmo um cinto, ou cordão, ou tesourinha, ou lâmina de barbear. Você está aqui vencido e envergonhado, para sempre estigmatizado como membro da confraria macabra, mas que fracassou em sua prova (...). E a única coisa que você pode fazer para elevar-se um mínimo que seja, na situação em que se encontra, é escrever um conto. Então você invoca as forças que talvez possam ativar-se no meio de sua grande fragilidade para que lhe concedam esse pequeno conto de um sobrevivente (SANT’ANNA, 2007, p. 586).

A narrativa então envereda para a descrição do conto – “No seu conto há um homem que corre por uma praça semideserta, que vai dar na estação das barcas que fazem a travessia da baía entre duas cidades (...)” (SANT’ANNA, 2007, p. 586). –, marcando as reações do protagonista em relação à narrativa que ele mesmo está escrevendo – “E a cena que você vê em seu conto faz seu coração saltar da boca” (SANT’ANNA, 2007, p. 586). Mas ao fim de “A barca na noite”, assim como nos contos analisados anteriormente, a questão da representação se faz mais uma vez presente:

(...) você é o homem que ficou no cais, abandonado, ou na enfermaria da clínica; o outro é aquele que seguiu em frente na escuridão aconchegante, e você o representa como quiser. Representa-o, junto com a mulher querida, na popa da embarcação (...) para sempre aqui fixados, neste conto com sua beleza discreta, em seu eterno abraço de dançarinos de tango, como numa caixinha de música na qual o leitor

dá corda e a musiquinha e a dança recomeçam (SANT'ANNA, 2007, p. 586).

Depois do lançamento de *O vôo da madrugada*, em 2003, Sérgio Sant'Anna ficou oito anos sem publicar um livro. Durante esse tempo foi lançada pela Companhia das Letras a coletânea *50 contos e três novelas* (2007) e Sérgio escreveu esporadicamente para o site *Cronópios*. Foi nesse hiato de publicação que ocorreram ainda os lançamentos dos filmes *Crime delicado* (2005), e *Um romance de geração* (2008), ambos baseado em obras de sua autoria, o que colocou Sant'Anna em evidência em alguns momentos específicos.

Em 2007 foi anunciado o polêmico projeto “Amores Expressos”, que consistiu na pré-seleção de 16 autores brasileiros, que foram enviados, cada um a uma capital do mundo. Paris, Tóquio, Nova Iorque, Dublin e Havana estavam entre as cidades para as quais os escritores foram mandados e nas quais deveriam passar um mês. Depois disso, o compromisso era escrever uma história de amor que se passasse na cidade para a qual eles viajaram. O projeto contou também com a produção de 16 documentários, cada um cobrindo a estada de um dos autores, e blogs nos quais esses mesmos autores postavam suas impressões sobre a cidade na qual passaram um mês. A polêmica se deu principalmente devido ao critério de seleção dos autores, que obedecia apenas à preferência dos curadores do projeto, e devido à notícia de que os gastos do “Amores Expressos” – incluindo a viagem dos autores e uma ajuda de custo – seriam em parte financiados pela Lei Rouanet.

Ao lado de escritores representativos na nova geração da prosa brasileira como Daniel Galera, Joca Reiners Terron, Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca e Luiz Ruffato,

foi anunciado também o nome de Sérgio Sant’Anna, cujo destino foi Praga. O livro resultante da viagem de Sérgio pelo projeto “Amores expressos” só saiu em julho de 2011 e *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* surpreende principalmente pelo seu formato. Não é um romance nem um livro de contos. Como o próprio título diz e como o autor faz questão de salientar em entrevistas, são *narrativas*. Sérgio optou por “fazer um livro de episódios, na forma de narrativas interligadas” (SANT’ANNA, 2011). Essas narrativas guardam sim um centro comum e uma determinada linearidade, mas de certo modo também são independentes entre si. De acordo com o próprio autor:

A opção de escrever narrativas em vez de um romance veio do fato de, espontaneamente, eu me ver rascunhando uma série de episódios protagonizados por um narrador. E, uma vez esgotado cada episódio, não me dava vontade de prosseguir com determinadas personagens, embora elas pudessem retornar ao livro em outra narrativa. Fora isso, há o fato de eu me sentir melhor escrevendo formas breves do que romances (SANT’ANNA, 2011).

No entanto, a questão que considero mais representativa para este trabalho nesse livro mais recente de Sant’Anna é o modo como ele não só continua investindo na metaficção, mas como transcende certas estratégias anteriores. Se antes ele questionava a representação da realidade através da literatura e muitas vezes, como vimos nas análises anteriores, se colocava como “o autor” ou “o contista” dentro de suas narrativas, em *O livro de Praga*, Sérgio não só constrói mais uma vez a história de um escritor, como explicita na própria narrativa a dinâmica do projeto dentro do qual estava envolvido e para o qual o livro foi escrito, o que pode ser percebido já no primeiro texto do livro, “A pianista”. Nessa narrativa, o protagonista Antonio Fernandes deseja

comparecer ao concerto de uma misteriosa musicista e, para isso precisa, além de pagar uma altíssima quantia, ser previamente aprovado pela pianista em questão. Ele revela então ao assessor desta que sua estada em Praga é “patrocinada”, do mesmo modo que foi a estada do próprio Sérgio Sant’Anna e dos outros autores do projeto:

– Bem, senhor Fernandes (...), desculpe-me, é preciso informar tudo. O senhor recebe um patrocínio para quê?

Percebi que ele me tratava com um pouco mais de deferência e aproveitei a deixa:

– Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um. Para mim foi designada Praga e fiquei muito feliz com isso. Me interessa tudo na cidade, inclusive as manifestações artísticas, como esse concerto. A música desperta fantasias sobre as quais se pode escrever, inclusive fantasias amorosas, ainda que de um amor platônico, da alma (SANT’ANNA, 2011, p. 14).

São outras as ocorrências dessas estratégias ao longo de *O livro de Praga*. Em um trecho da primeira versão de uma das narrativas, que saiu na revista *Granta* em 2009, o protagonista inclusive não se chamava Antônio Fernandes e sim Serge. Procurei trazer essa breve análise do livro mais recente de Sant’Anna apenas para destacar o fato de que, depois de 29 anos do lançamento de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, livro que, como salientado anteriormente, apresenta mais explicitamente a questão das possibilidades da literatura, o autor continua empreendendo o artifício da metaficção, procurando questionar e transcender os limites da representação. A metaficção surge, portanto, como uma espécie de tentativa de

superação dessa limitação. Ao construir a narrativa em torno do próprio processo de criação e mesclar eventos reais e ficcionais, inclusive se colocando dentro da própria narrativa, o autor vai além do que poderia ser a realidade narrada através dos fatos de uma determinada estória – o prefixo grego “meta”, inclusive, tem justamente o significado de “para além de” – e, ao optar pela estratégia metaficcional, procura construir uma ficção que ultrapasse as restrições da palavra, evidenciando o processo de escrita e procurando tornar o texto o mais próximo possível do que se convencionou como realidade.

No prefácio do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, intitulado “Uma página em branco”, há um parágrafo que diz muito sobre essa questão:

Mas será a vida um espaço articulado? E os atos, limitam-na ou ampliam-na? Talvez nada possa ser melhorado, arte alguma criar melhor que o mundo. E se há limites, são os nossos próprios limites. Então escrever a palavra mínima, que não encerra o vivido e antes abre para o infinito (SANT’ANNA, 1982, p.7).

Sem encerrar completamente a questão da metaficção, o subcapítulo seguinte abordará as estratégias narrativas utilizadas pelo jovem autor Antônio Xerxenesky, que, como pretendo mostrar, se aproximam bastante das utilizadas por Sant’Anna, mas se distinguem por estarem mais próximas do conceito de metaliteratura, como veremos a seguir.

2.2 – “A página assombrada por fantasmas”: a metaliteratura de Antônio Xerxenesky

Antonio Xerxenesky é um dos mais jovens ficcionistas de destaque da nova literatura brasileira. Nascido em 1984, foi inicialmente aluno do curso de Física, mas posteriormente se transferiu para a Letras, curso no qual se graduou, e é atualmente aluno do mestrado em Literatura Comparada na UFRGS. Seu primeiro livro, *Entre* (2006), é uma coletânea de contos que não desperta mais muita simpatia no autor, que frequentemente o classifica como “literatura de adolescente”. Mais tarde Antônio criou em Porto Alegre, juntamente com outros amigos envolvidos com o mercado editorial, a Não Editora, que se dedicou desde o início a lançar estritamente autores contemporâneos ainda não publicados. A já citada Carol Bensimon, por exemplo, que é hoje autora da Companhia das Letras, lançou seu primeiro livro, *Pó de Parede* (2008) pela Não. Outro dos lançamentos iniciais foi *Areia nos dentes* (2008), justamente o primeiro romance do próprio Xerxenesky.

Classificar *Areia nos dentes* não é tarefa das mais fáceis. A primeira definição que talvez possa saltar à vista – um faroeste com zumbis – é simplista demais para descrever a empreitada assumida pelo autor. Sem dúvidas é um livro de faroste, um pastiche do gênero, mas o autor mistura as tramas típicas desse tipo de texto a um enredo que emula também filmes clássicos de zumbi. Bastante confusa à primeira vista, a trama de *Areia nos dentes*, no entanto, ainda vai além. Em linhas gerais, o livro conta a história da rivalidade entre os Ramirez e os Marlowes, habitantes da cidade fictícia de Mavrak, e é permeado por todo o ódio e intriga típicos de tramas sobre disputas de clãs. E, uma vez que a história é um faroeste, não faltam armas, tiros, chapéus, índios, um

saloon e outros clichês inerentes ao tema. Mas o *tour de force* do romance está na história paralela: um homem que escreve justamente sobre esse confronto entre as duas famílias, em um texto que, assumindo sua própria condição de ficção, narra não só a história dos Marlowe e dos Ramirez, mas também as etapas e dificuldades da construção dessa narrativa, desde a dúvida de como iniciar o relato, até o vírus que invade o computador do narrador.

A estratégia utilizada por Xerxenesky em *Areia nos dentes* é claramente a metaficção, se aproximando do que Sérgio Sant'Anna faz em alguns pontos de sua obra. Mas a metaficção de Xerxenesky tem um tom diferente, uma vez que não traz exatamente dilemas e questionamentos filosóficos relativos à arte e a verdade. No livro de Xerxenesky o tema é tratado com mais leveza, funcionando mais como uma história paralela ao enredo, que dinamiza a narrativa e ao mesmo desmente e reafirma o que está sendo contado.

Não consigo pensar em nenhum sujeito mais adequado do que eu para relatar a história daquele povoado. Entretanto, a cargo da emoção, comecei a narrativa no ponto errado. Voltarei cerca de uma semana, um mês. Antes que o xamã gritasse qualquer coisa. Reiniciarei a trama a partir da areia, o eterno piso de Mavrak. Não. A partir da noite, pois esta vive em todas as partes do mundo e chega, inevitável, com o falecer do dia, para todos os homens (XERXENESKY, 2008, p.12).

Areia nos dentes foi bastante comentado e resenhado na época de seu lançamento e acabou sendo um dos livros mais vendidos da editora. Não demorou muito então para que Xerxenesky recebesse um convite da Rocco, uma das maiores

editoras do país, que em 2010 lançou uma segunda edição do livro, com pouquíssimas mudanças.

Xerxenesky atualmente cursa mestrado em Literatura Comparada, como citado anteriormente, e paralela e relativa a essa função é sua atuação como crítico, sendo constantemente publicado em veículos como Folha de São Paulo, Veja, O Estado de São Paulo e O Globo, entre outros. Os textos de Xerxenesky publicados nesses veículos vão de resenhas propriamente ditas (de livros recentes de autores como Jonathan Franzen, Ian McEwan, Juan José Saer e Alex Ross) a textos mais gerais sobre a cena literária contemporânea, assim como artigos específicos que contemplam a obra de determinados autores (destacando aqui Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas, dois dos autores que tem mais atenção de Xerxenesky, ao lado de Thomas Pynchon). A atuação de Xerxenesky como crítico também está relacionada aos seus livros de ficção, pois ele geralmente é convidado a escrever justamente sobre os temas nos quais atua mais diretamente e que estão também ligados à sua pesquisa acadêmica. E o tema da dissertação de Antônio, intitulada “A literatura rumo a si mesma: Enrique Vila-Matas e Roberto Bolaño”, é justamente a metaliteratura. Falando em entrevista sobre seu livro mais recente, *A página assombrada por fantasmas* (2011), Antônio declarou:

Vila-Matas e Bolaño foram referências inescapáveis na escrita do meu livro. Trabalho com os dois autores no mestrado e isso acabou vazando para a prosa. Assim como eles, também pratiquei uma escrita parasitária, que se alimenta de outros textos e referências (XERXENESKY, 2011).

É justamente nos textos de *A página assombrada por fantasmas*, lançado em 2011 pela Rocco, que irei me deter daqui em diante. Um ponto interessante a se notar

nesse livro é que apesar de ter um viés fortemente metaliterário, as narrativas não são necessariamente centradas diretamente em escritores ou na figura do autor – em Sérgio Sant’Anna, por exemplo, o escritor e seu processo de criação como centro da narrativa são bastante freqüentes –, mas também em outros personagens ligados à literatura, principalmente leitores. “Amanhã, quando acordar”, por exemplo, é focado na figura do leitor, um leitor específico, obsessivo, que se entrega à leitura de um livro durante uma noite inteira, até de manhã, por achar que isso salvará a namorada doente que agoniza ao seu lado. Leitores obsessivos são também os personagens centrais de “A morta-viva” e “O escritor no castelo alto”.

O segundo conto de *A página assombrada por fantasmas*, “Esse maldito sotaque russo”, trata da metaliteratura por meio de um personagem ainda mais peculiar. O protagonista da narrativa é um “detetive literário”, especialista em solucionar problemas literários, como o desaparecimento de escritores, ou mediar negociações relativas a convites para escritores reclusos. Ele se gaba de, por exemplo, ter convencido Cormac McCarthy a participar do programa da apresentadora americana Oprah Winfrey, entrevista esta que de fato aconteceu e foi a primeira que McCarthy concedeu à televisão.

Esse personagem então se envolve em um mistério relacionado ao escritor Thomas Pynchon, baseado na teoria de que o último romance deste, *Against the Day* (2006), “parece ter sido escrito por um fã do autor” (XERXENESKY, 2011, p.23). A partir daí o personagem se lança em uma trama rocambolesca, toda ela recheada de referências literárias bastante específicas, como, por exemplo, a passagem na qual se encontra com o tradutor brasileiro de Pynchon – Paulo Henriques Britto, também poeta

e escritor e cuja obra coincidentemente também será analisada neste trabalho – com o objetivo de roubar o endereço de email do autor americano:

Eu estava no Brasil na época e minha ponte mais direta com o autor era através de seu tradutor para o português: o carioca P. H. Britto. Sempre me impressionou o talento do tradutor; se a mera leitura de Pynchon me deixou transtornado, verter as palavras dele para a minha língua nativa seria uma experiência absurda. Sentir as palavras do autor saindo das minhas tecladas. Só um herói como Britto encararia. (...) Por que usar essa ponte para chegar a Pynchon? Porque muitos amigos (vulgo: “informantes”) já me haviam comentado: Britto troca emails com T.P. enquanto traduz (XERXENESKY, 2011, p. 24).

Com exceção do protagonista, essa peculiar figura do “detetive literário” criada por Antônio Xerxenesky, os personagens do conto são escritores reais, assim como as obras citadas. Inclusive a recepção crítica de *Against the Day* de fato corresponde àquela que o autor utiliza como mote para o enredo do conto.

Já em “A breve história de Charles Mankuviac”, um escritor e os dilemas da criação literária são colocados no centro da narrativa, mas de um modo bastante diferente do que acontece em autores como o já citado Sérgio Sant’Anna. Neste conto a preocupação central do personagem não está ligada exatamente à composição da obra literária e sim à sua recepção. O personagem, Charles Mankuviac, apresentado como “Brasileiro, apesar do nome. Um escritor contemporâneo de grande repercussão mundial, apesar de brasileiro.” (XERXENESKY, 2011, p. 47), ao ter alguns de seus livros traduzidos para o inglês e lançados nos Estados Unidos, é colocado diante de um dilema criativo despertado pela crítica. Novamente personagens reais habitam o

universo ficcional, como na passagem em que a agente de Charles ressalta a importância de ter sua obra traduzida e lançada fora do país:

Você sabe como é raro um livro brasileiro receber essa espécie de destaque? Você sabe como consideram o português uma língua periférica? Seu livro pode, neste instante, estar sendo folheado pelo James Wood, o único crítico literário possível, concluiu a agente (XERXENESKY, 2011, p. 48).

O escritor, ao ler a primeira resenha de seus livros feita por um crítico estrangeiro, começa a questionar a validade de sua literatura e, a partir daí, em um movimento de revisão de toda a sua obra, passa a duvidar da qualidade do que escreve. Em nenhum momento, no entanto, é colocado para os leitores quais seriam as características da obra de Mankuviac, nem a tal crítica que o coloca em dúvida acerca de seu próprio potencial criativo. O que é evidenciado em “A breve história de Charles Mankuviac” é a relação entre o escritor e a crítica e de que modo essa relação pode influenciar na criação:

A conclusão daquela crítica. A conclusão que começava com as palavras “Pode-se dizer que em todas as obras de Mankuviac o tema central é”. Dois pontos, e então o resumo. Com o final de uma frase, o crítico resumia seus três livros traduzidos para o inglês. Resumo que também se aplicava aos outros livros, disponíveis apenas em português (XERXENESKY, 2011, p. 48).

Ao fim da narrativa, o personagem opta por deixar de escrever, pois decide que só voltaria a fazê-lo se encontrasse um tema novo sobre o qual quisesse escrever, e não repetisse mais aquele que o crítico havia apontado como o tema central de todas as suas

obras. Passados trinta anos, no entanto, esse novo tema ainda não apareceu e Mankuviac, que se tornou um homem recluso e distante da literatura, cultiva uma plantação de tomates, sem o menor interesse em voltar para a carreira de escritor, que abandonou no auge do sucesso.

O conto que dá título ao livro também é centrado na figura do leitor. Em “A página assombrada por fantasmas”, a história de duas amigas que se aventuram por lugares bem pouco turísticos de Buenos Aires, é o tempo todo associada à figura de Jorge Luís Borges, que parece estar em todos os cantos da capital argentina. Assim que chega à cidade para encontrar a amiga que lá reside, a brasileira protagonista do conto já tem uma amostra do quanto Borges é cultuado e presente na cidade:

Dentro da van, também não se enxergava nada, exceto quando passava um carro no sentido contrário, com as luzes faiscando. O motorista insistiu em conversar comigo (...). De onde eu era. O que eu fazia. Uma boa maneira de praticar o espanhol. “Estudante de Letras?”, ele perguntou, repetindo minha resposta, como se duvidasse. Assenti. “Borges ou Cortázar?”. A pergunta soava como para qual time de futebol eu torcia, Internacional ou Grêmio, ou, no caso, Boca ou River, rivais de morte. De qualquer forma a resposta saiu automática. Cortazar, óbvio. Borges, rárará. Borges me mata de tédio. O motorista ficou em silêncio. Apontou, uma quadra depois, para um café genérico na avenida: “Borges freqüentava aquele café”. Pelo visto ele torcia para o time contrário (XERXENESKY, 2011, p. 74).

A presença de Borges, no entanto, não pode ser relacionada somente a uma questão geográfica – o fato do conto se passar em Buenos Aires –, pois outras relações podem ser feitas entre a questão da metaliteratura e da metaficção e o famoso escritor

argentino. Quanto fala das “construções em abismo” frequentes na literatura contemporânea, Karl Erik Scholhammer lembra de Jorge Luís Borges e da influência que esse exerce em muitas das obras literárias produzidas no nosso tempo:

Para os contemporâneos, a obra monumental de Jorge Luís Borges leva essa técnica [a metaliteratura e a metaficção] aos seus extremos filosóficos ou teóricos e provoca a grande questão: como escrever metaficção depois de Borges? (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 129)

De fato, a obra de Jorge Luis Borges tem inúmeros exemplos do uso da metaliteratura e da tensão dos índices de realidade no limite da representação (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 130). O crítico Pedro Gascón, ao discorrer sobre essa estratégia na obra do escritor argentino, lista alguns dos tipos de ocorrências, definindo a metaliteratura dentro desse universo como “referencias literarias, reflexión sobre ellas, reflexiones sobre la creación, autorreferencias, utilización del yo como personaje literario”¹, propondo ainda que se faça uma classificação desses usos e – para se ter ideia do quanto Borges é representativo nesse quesito – sugerindo que essa classificação seria “apta para su aplicación a otros escritos y escritores”² (GASCÓN, 2007). Considerando, portanto, as referências anteriores e a relação, inclusive acadêmica, do autor com a metaliteratura, fica difícil encarar essa presença do “fantasma” de Borges como gratuita. Em verdade ela aponta justamente para as construções em abismo citadas por Schollhammer, o que nos leva ainda a uma outra proposição do autor, que chama atenção para o fato de que na contemporaneidade estamos diante de “um universo em

¹ “referências literárias, reflexão sobre elas, reflexões sobre a criação, auto-referências, utilização do ‘eu’ como personagem literário” (tradução minha)

² “apta para sua aplicação a outros escritos e escritores” (tradução minha)

que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre outras interpretações” (SCHOLHAMMER, 2010, p. 130).

O conto “A página assombrada por fantasmas” traz ainda uma reflexão acerca dos dilemas da publicação de literatura nos dias de hoje. Talvez trazendo uma autocrítica embutida, Xerxenesky também analisa a atitude de escritores muito jovens que se lançam a publicar seus livros muito prematuramente, quando talvez ainda não haja, em alguns casos, maturidade literária suficiente para tal.

“Escreve?”, ele perguntou em seguida. Menti que não, disse que Porto Alegre tem mais escritores do que leitores. O fato é que eu escrevia, mas nunca publicara nada. Me incomodavam os jovens que reuniam meia dúzia de contos sem muita relação entre si e lançavam um volume irrelevante através de algum financiamento estatal. A promessa que fiz para mim mesma é que nunca publicaria nada se não sentisse que aquilo teria alguma importância para alguém além da minha mãe (XERXENESKY, 2011, p. 74).

Essa preocupação com a questão da publicação da obra literária e com a atuação do escritor frente ao mercado editorial aparece também em “No segundo andar”, último conto do livro e uma das narrativas mais representativas do volume. Em linhas gerais, a história se desdobra em torno de uma determinada geração de escritores que, apesar de fictícia, tem sua dinâmica descrita e retratada de uma maneira bastante verossímil. A partir da ótica de um narrador-personagem, que não é escritor, mas convive com a “turma”, como ele chama os escritores da inventada “geração Z” – que pode ser interpretada como uma possível referência à chamada “geração 00”, por exemplo –, são

descritos os dilemas dos autores frente ao mercado editorial, aos suplementos literários e aos próprios problemas de criação.

Costumam me chamar de memória viva daquela geração de escritores, não porque eles estão mortos, não, eles seguem vivos, mas sim porque eu era o único sóbrio naquela época em que começaram a escrever e a estourar na mídia. Ainda não sei quais motivos levaram eles a me “adotar”, a me convidar para as festas e reuniões, a me tratar como “um deles”. Suspeito de duas razões. A primeira é que eu era um leitor insaciável, e aprovava o trabalho da turma, da geração Z. Além disso eu defendia os textos deles em blogs, zines e jornais literários, citava Benjamin, Adorno, Derrida, Foucault, Badiou e Agamben para argumentar a favor da qualidade do que produziam. Isso lhes conferia uma aura de respeito (XERXENESKY, 2011, p. 115).

No fim do conto, quando discorre sobre a proposta que recebeu de uma grande editora, Augusto, um dos personagens e o autor conclamado como o mais talentoso da geração fictícia de escritores inventada por Xerxenesky, confessa para o narrador que teme ser uma farsa literária. Augusto tem medo de não ter assim tanto talento como a tal grande editora aposta e se ressentido de não conseguir atingir seu principal objetivo no precocemente aclamado romance que ainda está em processo de escrita:

Eu quis tanto aproximar a vida da literatura. É o que todo mundo quer, não? Viver algo que valha a pena ser narrado. Narrar algo que valha a pena ser vivido. Mas tudo parece ser tão artificial (...) (XERXENESKY, 2011, p. 124).

“Artificial” aqui pode ser colocado em oposição ao que é autêntico, verdadeiro. Ou mesmo à própria vida, como o personagem diz. Nessa passagem a questão da experiência aparece de forma bastante explícita na obra de Xerxesky. Se o próprio uso de estratégias como a metaliteratura e metaficção já evidenciam um sintoma da precarização da experiência autêntica analisada por Benjamin e Agamben, essa colocação do personagem Augusto aponta ainda mais diretamente para essa característica, que será retomada nas considerações finais deste trabalho.

2.3 – “Você está sentado numa cadeira”: a inércia em Paulo Henriques Britto

Paulo Henriques Britto nasceu no Rio de Janeiro em 1951 e é bastante conhecido por seu trabalho como tradutor – traduziu cerca de 80 livros, tanto nas direções inglês/português como português/inglês, tendo como suas principais traduções obras de Willian Faulkner, Ian McEwan, Lord Byron, Elizabeth Bishop, Philip Roth, Thomas Pynchon e Wallace Stevens. Também atua como professor nas áreas de tradução, criação literária e literatura brasileira na PUC-Rio e vem sendo apontado como um dos autores mais representativos da poesia contemporânea brasileira. Publicou cinco livros de poesia: *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997), *Macau* (vencedor do Prêmio Portugal Telecom 2004), e *Tarde* (2007) e um livro de contos, *Paraísos artificiais* (2004), que será o objeto da análise do presente trabalho.

Na prosa de Paulo Henriques Britto existem três linhas que me interessam especialmente, por estarem diretamente relacionadas com a questão central dessa dissertação, que é a representação do esvaziamento da experiência na prosa de ficção contemporânea. As três linhas são: a metaficção, a linha que aborda a questão da inércia e a metaliteratura. Primeiramente abordarei a questão da metaficção, estratégia recorrente e já estudada anteriormente nesse trabalho, por meio da análise das obras de Sérgio Sant’Anna e Antônio Xerxesky. Na escrita de Britto, entretanto, essa estratégia é utilizada de forma distinta das apresentadas anteriormente, como procurarei mostrar a seguir.

No primeiro conto do livro, “Os paraísos artificiais”, o narrador se dirige a um interlocutor – “*Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz*

bastante tempo.” (BRITTO, 2004, p. 9) – narrando possíveis atos e sensações desse “você” ao sentar-se em uma cadeira, e a maior parte do conto se desenvolve em torno do conforto e do desconforto de se estar sentado e as possíveis posições que podem tornar essa situação mais ou menos confortável.

Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz bastante tempo. Você fica sentado nesta cadeira durante muito tempo, diariamente. Você não conseguiria ficar parado em pé por tanto tempo; logo você ficaria cansado, com dor nas pernas. Também não conseguiria permanecer tanto tempo assim deitado na cama, de cara para o teto; essa posição se tornaria cada vez mais incômoda com o passar do tempo, até fazê-lo virar-se para um lado – por exemplo, para o lado esquerdo; mas depois de alguns minutos de bem-estar, seu corpo seria dominado pouco a pouco por uma sensação de desconforto que gradualmente se transformaria numa idéia, de início vaga, depois mais nítida, mais e mais, até cristalizar-se nas palavras: ‘Esta posição é a menos confortável que há’ (...) (BRITTO, 2004, p. 9)

Não há um enredo objetivo, personagens ou uma ação substancial. Todo o conto se articula em um discurso que apenas expõe impressões. Ao fim do conto, depois de discorrer sobre as possíveis ações do interlocutor, o narrador passa a considerar outra questão que estaria ligada a essas ações:

Pois ao levantar-se da cadeira você se dá conta de que a porção de espaço que você ocupou durante tanto tempo, sentado na cadeira, está agora impregnada da presença física do seu corpo; ou seja, ela guarda agora alguns vestígios de substancialidade que seu corpo deixou ali. (...) Naturalmente, nada impede que você recoloque a

cadeira no mesmo lugar de antes, se sente nela e permaneça ali por quanto tempo quiser, ou conseguir, e durante todo esse tempo goze a sensação de estar na posse da sua materialidade perdida. Mas essa sensação é ilusória, pois esses vestígios não fazem mais parte de você (...) (BRITTO, 2004, p. 11)

O narrador passa então a apresentar para o interlocutor uma possível solução para o problema da “materialidade perdida”, e é nesse momento do conto que se evidencia a metaficção presente nessa narrativa de Paulo Henriques Britto, pois a alternativa encontrada pelo narrador para a perda dos “vestígios de substancialidade” é justamente a literatura:

Mas há uma maneira simples de alterar essa situação - quer dizer, não alterá-la objetivamente, o que seria impossível, e sim modificar o modo como você a vivencia (e como você só sabe das situações o que vivencia delas, para todos os fins práticos modificar sua percepção de uma situação é a mesma coisa que modificar a situação em si): basta sentar-se na cadeira, pegar um lápis e uma folha de papel, e começar a escrever (BRITTO, 2004, p. 11-12).

Acerca desse conto existem ainda dois outros pontos importantes: o primeiro é que ele, ao contrário dos outros contos do livro, é grafado em itálico, o que evidencia uma tentativa de diferenciação das outras narrativas de *Paraísos artificiais*. É possível ainda estabelecer uma relação entre o conto em questão e o livro *Paraísos artificiais* (1858), de Charles Baudelaire, uma vez que, desde o título, há um diálogo bastante claro entre os dois. Ambos os textos falam de algum modo da busca pela satisfação. Mas se em

Baudelaire essa satisfação pode ser encontrada no ópio e no haxixe, em Paulo Henriques Britto a alternativa apresentada é a literatura e o ato da escrita.

O enredo de “Os paraísos artificiais” é, portanto, centrado apenas nas impressões de um possível interlocutor e em uma determinada realidade constituída apenas por acontecimentos mínimos – como sentar-se em uma cadeira e mudar de posição. O conto narra pequenos eventos, transformando-os, no entanto, em matéria para a narrativa. A ausência de ação perpassa toda a narrativa e a inércia apresenta-se como característica preponderante da diegeese. Em *A era do vazio* (2005), Gilles Lipovetsky observa que a passividade vem de fato se constituindo como um traço expressivo do indivíduo contemporâneo:

O tempo em que a solidão designava as almas poéticas e excepcionais terminou, aqui todos os personagens a conhecem com a mesma inércia. Nenhuma revolta, nenhuma vertigem mortífera a acompanha; a solidão se tornou um *fato*, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos. As consciências não mais se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, a sensação de incomunicabilidade e o conflito deram lugar à apatia, e a própria intersubjetividade se encontra relegada (LIPOVETSKY, 2005, p. 29).

A partir dessa consideração de Lipovetsky, passo a abordar então mais diretamente a segunda linha que me chama atenção na prosa de Paulo Henriques Britto e que se configura como tema que deve ser destacado no presente trabalho: a questão da inércia representada através da ausência de ação da narrativa. Assim como nesse primeiro conto analisado, são outros os textos de *Paraísos artificiais* nos quais a ausência e imobilidade de personagens e o esvaziamento da diegeese e do universo

ficcional são pontos centrais. Essas narrativas são relatos sobre a inércia e a imobilidade, centrados nas impressões do narrador acerca de determinada realidade, que é constituída apenas pelas experiências mínimas vividas pelos protagonistas, experiências essas que à primeira vista podem soar como quase insignificantes, mas que são, no entanto, transformadas em matéria para a ficção.

A característica mais marcante do conto “Uma doença”, por exemplo, é justamente a imobilidade. A narrativa em primeira pessoa é sobre um homem que, acometido por uma doença “*das que obrigam a pessoa a ficar deitada o tempo todo*” (BRITTO, 2004, p. 13), passa a observar nos mínimos detalhes o quarto no qual está confinado, analisando e catalogando manchas, rachaduras e acidentes geográficos das paredes, do teto, do chão e até mesmo do lençol, e é na composição desse inventário que o narrador consegue vencer, pelo menos momentaneamente, o tédio e a inércia inerentes a essa situação.

Após analisar e inventariar tudo o que estava ao alcance de sua vista, inclusive seu próprio corpo, o narrador pensa ter encontrado uma relação entre o avanço de uma rachadura no teto e seu estado de saúde, mas após várias análises, desiste de tentar descobrir qual seria essa relação:

Durante algum tempo não fiz outra coisa a não ser observar a rachadura e meu corpo, tentando resolver o problema; por fim cheguei à conclusão – óbvia, aliás – de que, com os dados de que eu dispunha, a questão era, a rigor, insolúvel. Além disso, a rachadura já estava me entediando, por ser um fenômeno demasiado previsível.” (BRITTO, 2004, p.17).

Uma vez que a investigação de todos os aspectos possíveis do quarto no qual está e de seu corpo já não interessam mais ao narrador, ele busca outra alternativa à inércia: “*Então resolvi escrever esse breve relato*” (BRITTO, 2004, p. 17). Desse modo pode-se compreender que, se no primeiro conto existe um narrador que considera a escrita a única forma de validar a experiência vivida e evitar a perda da substancialidade, no segundo há uma reafirmação dessa idéia, já que o relato é a saída para que este supere a imobilidade, mesmo que a experiência a ser narrada seja mínima.

Esse mesmo tema aparece também na poesia de Paulo Henriques Britto, em uma série de poemas chamada justamente “Uma doença”, do livro *Tarde* (2007). É óbvia a dificuldade de comparação entre os dois gêneros, por serem, a prosa e a poesia, linguagens distintas que apresentam estratégias diferentes de construção. No entanto, destaco apenas essa questão temática, que lida não só com o tema da doença, mas também da dinâmica de posição e mobilidade – o que se relaciona também ao primeiro conto de Britto aqui analisado, “Os paraísos artificiais”:

Nenhuma posição é natural.

Qualquer ordenação de pé e mão
e tronco é tão-somente parcial

e momentânea, uma constelação
tão arbitrária e pouco funcional
quanto a Ursa Maior ou o Escorpião.

Nenhuma é estritamente indispensável.

Nenhuma é realmente lenitiva.

Nenhuma é propriamente confortável.

Apenas uma é definitiva.

(BRITTO, 2007, p. 27)

A inércia permeia ainda outros contos do livro, como “Uma visita”. A delimitada ação dessa narrativa se passa toda ela com o protagonista na janela de sua casa, observando um homem na rua. Britto traz à tona o tradicional tema do duplo sem, no entanto, levar os personagens a algum confronto de qualquer espécie, delimitando a narrativa apenas à observação à distância.

Parecida com a trama de “Uma visita” é a de “Um criminoso”. Assim como no primeiro, no segundo também um homem na janela é o centro da narrativa, em uma trama definida na orelha do livro como “uma versão carioca de *Janela indiscreta*”. Mas ao contrário do filme de Alfred Hitchcock, não há nenhum risco, perigo ou assassinato e toda a história é, de fato, criada na mente do protagonista, que experimenta um estado de “tensão insuportável” só por ver um homem desconhecido parado na rua e, a partir daí, constrói para si mesmo uma trama imaginária cujos desdobramentos nunca chegam a se realizar.

A capa do livro, inclusive, retrata exatamente esse tipo de cena, relativa aos dois últimos contos citados. Um homem parado em frente à janela, de costas, em um ambiente mobiliado e estéril, passando justamente a imagem de solidão que atravessa essas narrativas, o que novamente nos remete à fala de Lipovestky: “a solidão se tornou um *fato*, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos” (LIPOVETSKY, 2005, p. 29).

Entretanto, em “Os sonetos negros”, último conto do livro, a solidão, a inércia e a imobilidade saem de cena para dar lugar a uma outra estratégia também bastante recorrente na prosa de ficção contemporânea e que já foi analisada neste trabalho por meio das leituras dos contos de Antônio Xerxenesky: a metaliteratura, terceira linha da prosa de Britto que considero interessante para esta análise.

O enredo de “Os sonetos negros” gira em torno de uma pesquisadora de Teoria da Literatura que faz uma pesquisa de campo acerca da obra da fictícia poeta Matilde Fortes e, para tanto, se desloca até a também fictícia cidade de São Dimas, onde essa poeta teria morado em vida. A protagonista do conto, Tânia, está escrevendo uma tese de doutorado sobre determinadas publicações misteriosas de Matilde Fortes, e para prosseguir em sua pesquisa tem então que lidar com Gastão, viúvo da escritora, para quem explica suas intenções:

(...) seu Gastão me perguntou o que eu viera fazer em São Dimas. Expliquei que meu objetivo era examinar os manuscritos de Matilde para esclarecer uma série de dúvidas textuais, porque ele não era o único a fazer críticas à edição da *Poesia reunida*: quase todo mundo encontrava uma série de problemas na edição, e não só na introdução. Além das gralhas evidentes, havia muitas dúvidas quanto à pontuação; a estrofação também tinha sido questionada por mais de um crítico, principalmente nos poemas em verso livre. Acrescentei que era minha intenção fazer mais uma tentativa de encontrar os originais dos “Sonetos negros”, porque a minha tese de doutorado, expliquei, seria sobre os sonetos (BRITTO, 2004, p. 85).

Diferente dos contos anteriormente analisados, em “Os sonetos negros” a inércia e a imobilidade não se constituem como eixos da narrativa e o universo ficcional é ampliado, o conto é mais convencional, no sentido de possuir uma trama com vários personagens, ações e começo, meio e fim. O conto, inclusive, tem um tom de narrativa de mistério, uma vez que a pesquisadora precisa resolver um enigma acerca da obra da poeta que é objeto de sua tese. E é nesse contexto que Britto cria uma história quem tem como tema a própria literatura, o que, como já destacado anteriormente, nos remete aos

contos de Antônio Xerxenesky. No entanto, o autor não só coloca a literatura como tema principal, mas também a teoria e a pesquisa literária, tratando ambas com certa ironia ao longo da narrativa, emulando a linguagem acadêmica dos Estudos Literários – área de conhecimento, inclusive, na qual o próprio Paulo atua:

Vou passar o resto da tarde lendo uma tese sobre Matilde Fortes que a Ercila me passou com altos elogios. O título não é nada animador: “Verso sub-verso: a desconstrução da(o) fala(o) lírica(o) na escritura clitocêntrica de Matildes Fortes”. Nenhuma tese jamais vai me convencer de que a poesia de Matildes Fortes é “clitocêntrica”. Nem que “escritura” não é coisa de cartório (BRITTO, 2004, p. 95).

Além de ironizar, por exemplo, os títulos pomposos de certas pesquisas e adicionar termos inventados, comuns ao ambiente acadêmico – “clitocêntrica”, como no fragmento acima ou “matildeana”, em outro trecho da narrativa –, são evidenciados ainda dilemas e percalços da pesquisa literária, tanto relativas à própria pesquisa – a dificuldade da protagonista em encontrar os originais da obra que procurar e o mistério que circunda essas publicações – quanto dificuldades práticas relacionadas à vida acadêmica. Paulo Henriques Britto usa como matéria para a narrativa o percurso fictício de uma pesquisadora em seus mínimos detalhes como, por exemplo, a preocupação com a bolsa de financiamento da pesquisa:

Relendo a mensagem agora à noite, me pergunto se faz sentido atacar de modo tão frontal a tese da clitoricidade da escritura matildeana – quer dizer, politicamente falando. Afinal, a bolsa que está custeando minha viagem de pesquisa a São Dimas provém do NUELFE. Sei que a Ercila faz de tudo para defender meu sagrado direito de discordar

dela, mas nem todo mundo no NUELFE há de ser tão tolerante com a minha incorreção política. Enfim, não adianta chorar sobre o e-mail enviado (BRITTO, 2004, p. 97).

A metaliteratura, portanto, também se manifesta como estratégia nas narrativas de *Paraísos artificiais*. No entanto, é possível observar que, como já salientado anteriormente, o traço mais marcante da literatura de Paulo Henriques Britto está relacionado à questão da inércia, da apatia e da solidão. Essas estratégias utilizadas pelo autor, estão diretamente ligadas à precarização da experiência, uma vez que são relatos centrados nas impressões do narrador acerca de determinada realidade, que é constituída apenas pelos eventos mínimos vividos pelos protagonistas, experiências essas que à primeira vista podem soar como quase insignificantes, mas que são, no entanto, transformadas em matéria para a ficção. Inclusive, nos textos que tratam deste livro e podem ser facilmente encontrados na internet, é recorrente o uso de palavras como “banal” e “trivial” para descrever o tema dos contos.

Mantendo o foco no esvaziamento da diegese, o subcapítulo seguinte terá como tema as estratégias narrativas utilizadas pelo autor Joca Reiners Terron. Como procurarei mostrar, vários aspectos da literatura de Terron se relacionam com as aqui abordadas referentes aos contos de Paulo Henriques Britto, aproximando os dois autores principalmente no que diz respeito desficcionalização do enredo e esvaziamento do universo ficcional.

2.4 – “O desejo do escritor é corrigir a natureza”: a subversão da ficção em Joca Reiners Terron

A obra de Joca Reiners Terron é tão múltipla quanto seu autor. Terron, que nasceu em Cuiabá em 1968 e hoje mora em São Paulo, já foi estudante de arquitetura, mas se formou em Desenho Industrial. Já foi músico, sócio de editora independente – a Ciência do Acidente, hoje extinta – e atualmente é designer gráfico – trabalhando na concepção de capas de livros de algumas das maiores editoras do país – e escritor. Lançou um primeiro livro de poemas, *Eletroencefalodrama* (1998), ao qual se seguiram o romance *Não há nada lá* (2001), outro livro de poemas, *Animal anônimo* (2002), a novela *Hotel Hell* (2003), o livro de memórias *Curva de rio sujo* (2003), o livro de contos *Sonho interrompido por guilhotina* (2006) e, recentemente, o romance *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), que faz parte da coleção *Amores Expressos*. Joca Reiners Terron é também bastante ativo na internet, mantendo um blog no qual posta textos de criação, análises de obras de outros escritores, entrevistas, entre outros materiais ligados a seu trabalho.

Irei me concentrar aqui na análise do livro de contos *Sonho interrompido por guilhotina*, pois é principalmente nessa publicação que estão concentradas características relacionadas à hipótese defendida neste trabalho. Em primeiro lugar, pode-se apontar o fato de que vários dos contos do livro utilizam o recurso da metaficção e da metaliteratura, com a própria literatura no centro do enredo. Para Beatriz Resende, *Sonho interrompido por guilhotina* é “uma emocionante homenagem à literatura” (RESENDE, 2008, p. 132). Já o crítico Marcelo Moutinho acredita que o tema principal do livro é não exatamente a literatura no sentido amplo, mas mais

especificamente “o ceticismo sobre a possibilidade de a literatura transformar a sociedade” (MOUTINHO, 2006). Minha interpretação se aproxima da de Marcelo, pois de fato os contos carregam consigo mais um tom cético e irônico do que de fato algo que se possa chamar de “homenagem”. De qualquer modo, a literatura aparece sim como tema principal em grande parte das narrativas. Além de colocar em cena grandes escritores como Valêncio Xavier, José Agrippino de Paula, Glauco Mattoso e Raduam Nassar – que aparecem como personagens ao longo do livro – alguns contos versam sobre o próprio fazer literário ou a literatura em si. Beatriz Resende afirma ainda que

A obra vai se configurando como obra literária sobre a literatura, como diz o autor “Ler, ler, ler e além, pois a literatura combate o tempo com o único antídoto feito de sua própria matéria.” Tal apologia da obra literária não se faz, porém, como expressão de qualquer utopia, de redenção pela arte, pelo sublime. Ao contrário (RESENDE, 2008, p. 133).

Os temas literários e a metaliteratura permeiam todo o livro, podendo ser encontrados mais explicitamente em contos como, por exemplo, “Cem mil frangos fantasmas”, no qual Terron coloca o escritor Raduam Nassar como personagem central. No início do conto, o narrador cita inclusive uma entrevista real que Nassar deu à *Folha de São Paulo* e, a partir das informações dessa entrevista, tenta recriar na narrativa como teria sido o processo de escrita de *Um copo de cólera*:

Mas voltemos a Raduam, com sua estampa heróica de jovem escritor (ainda) convicto, apeando de seu Fusquinha, afundando as botinas na lama da chácara na Granja Viana. (...) E assim, recolhendo pás e

enxadas no caminho e colocando-as no barracão dos pedreiros, tapando a vista do sol com as mãos e expondo os dentes alvos e os olhos entreabertos à tarde feliz de mais um ocaso dedicado à escrita de *Um copo de cólera*, Raduam sobe as escadas até a varanda (TERRON, 2006, p. 160-161).

Também em “Monumento ao escritor desconhecido” a literatura aparece no centro da trama. Nessa narrativa, um escritor desiludido e fracassado vai até uma cidade do interior para atuar como juiz de um concurso literário:

Eu não era mais um poeta selvagem e sim um pajé babaquara, tentando sobreviver da influência que cinco livros publicados anos atrás me outorgaram. Um fracasso que versejava, além de fazer bosta aos montes. Um morto que tentava procriar, sendo jurado de concursos literários no interior (TERRON, 2006, p. 138).

Nesse conto fica ainda mais explícita a afirmação de Moutinho acerca do ceticismo em relação à literatura na obra de Terron. A total dessacralização da figura do escritor e da literatura em si são os temas da narrativa, que acompanha o personagem poeta-fracassado-jurado-de -concurso-literário-do-interior durante sua jornada à cidade de Cosmorama. Os escritores que participam do tal concurso são aqueles que “migram quilômetros dentro de kombis chacoalhantes enviadas por prefeituras falidas”, os troféus da competição são “de plástico tingidos de dourado” e o evento se dá “diante da mesa repleta de empadinhas oprimidas pela sombra de garrafas *pet* prestes a ejetar refrigerante fervente” (TERRON, 2006, p. 139).

Nesse mesmo conto, Terron aborda a questão da relação entre literatura e a realidade, por meio de uma metáfora bem pouco usual e bastante debochada: O escritor protagonista de “Monumento ao escritor desconhecido” carrega consigo uma “cordinha de descarga de privada”, a qual afirma estar “presa a uma coleira”. E explica:

Nesta coleira invisível eu trago presa a realidade, John, para que ela não fuja de mim de jeito nenhum, entende? É imprescindível para um escritor ter absoluto controle sobre a realidade, saibam vocês, já que não temos controle sobre as nossas mulheres. É a lição dessa tarde para vocês, compreende, John? Eu sou um escritor e saio por aí com a realidade na coleira, percebendo as coisas, ouvindo o que não devo, ganhando menos do que mereço, enfiando o dedinho da geléia real da vida (...) (TERRON, 2006, p.145).

Questionado em entrevistas sobre a relação entre o real e o ficcional em sua obra, Joca Reiners Terron afirma acreditar ser impossível escrever ficção atualmente e não investigar esses limites: “ainda mais com a noção de realidade sendo cada vez mais expandida Assim, escrever sem consciência metalinguística também me parece uma fraude” (TERRON, 2010).

No conto “El Gran Circo Freak de VX Niculitcheff” também é problematizada essa relação realidade *versus* ficção. Terron constrói uma narrativa que, em tom confessional e em forma de diário – estratégia recorrente no livro –, conta como ele, o autor, teria conhecido o escritor Valêncio Xavier. A narrativa do encontro dos dois é recheada por vários comentários e considerações do narrador/autor sobre a obra de Valêncio Xavier, assumindo em alguns momentos um tom que se aproxima até da crítica literária, uma vez que apresenta uma análise da literatura de Xavier.

Nascido em 1933, Valêncio Xavier Niculitcheff é um dos mais intrigantes e originais escritores brasileiros em atividade. Com uma obra literária absolutamente singular em progresso, é o criador de universos *freaks* originados nos recursos visuais aliados a uma morbidez extrema, além de muito sexo e descontinuidade narrativa.

Valêncio parece estar catalogando itens para a curadoria de um museu do crime, inscrevendo seu trabalho na tradição de violência e erotismo vinda desde Sade, passando por Baudelaire, Poe e Lautréamont, até desaguar no brutalismo visual e enigmático e Raymond Roussel e dos surrealistas (TERRON, 2006, p. 68).

Estratégia parecida acontece no já citado “Cem mil frangos”, conto em que Terron faz várias análises da obra de Nassar e da literatura como um todo, com considerações relacionadas aos livros desse escritor, mas também abrangentes, que explicitam a visão do narrador/autor a respeito da escrita e da postura e da dificuldade que determinados escritores podem ter em relação à produção literária:

A precisa descrição do clímax gozoso que é o processo de escrita ganhando força e colocando-se imperiosamente a caminho (depois de períodos de reflexão e de idealização que podem beirar a eternidade) pode em muito ser útil para se compreender o posterior abandono da literatura por parte de Nassar e também por outros de seus iguais legionários desertores da criação. Experimentar os orgãos múltiplos da redação sem tapa nem canga e depois com o passar do tempo e a perda da ineludível “inocência” necessária à manutenção de uma carreira literária, conformar-se à repetição e aos esforços das inevitáveis encomendas e solicitações típicas da profissionalização pelas quais os escritores passam conforme seus livros saem e tão logo a política do prestígio se delineia, e assim ver-se diante da substituição das intensas etapas de transformação alquímica de desejo em ficção pelos desertos burocráticos habitados pela obrigação

(termo também traduzível por “trabalho”) significa a mais excruciante das mortes em vida (TERRON, 2006, p. 156).

Para Joca Reiners Terron, portanto, a ficção é também um espaço para refletir sobre a tarefa do escritor, o papel do leitor e a própria literatura. Além da metaliteratura, da metaficção e de textos que se aproximam da crítica literária, o tom ensaístico também é freqüente e aparece como uma espécie de subversão da ficção. Karl Erik Schollhammer, em seu livro mais recente, *Ficção brasileira contemporânea* (2010), aponta para essa característica híbrida da obra de Terron:

Joca Reiners Terron rompe com todas as tendências tradicionais da literatura brasileira, escreve no campo minado entre ensaio e ficção, usando entrevistas, diários, anotações e fragmentos, sem abrir mão da liberdade imaginária e do atrevimento transgressivo na realização (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 133).

O conto que abre o livro, “De escritores e escorpiões”, é um exemplo dessa estratégia. Nesse conto, Joca Reiners Terron usa o espaço ficcional para construir uma história sobre a própria literatura e as relações entre escritor e leitor, sem, no entanto, criar uma trama no sentido tradicional ou caracterizar personagens. O conto se aproxima mais de um texto de observação, que beira a anotação filosófica e o ensaio. Além disso, é dividido em fragmentos, com data e horário, como um diário, o que pode ser encarado como uma tentativa de parafrasear a escrita de si:

Sábado, 15h15

O leitor ideal é cego.

Melhor dito, é o cego parado na esquina mais movimentada de uma grande cidade, á espera de quem o ajude a atravessar a rua.

O escritor necessita ter olhos, porém, para que alguma história ocorra, deverá ter a sorte de encontrar um cego esperando que alguém o auxilie a vencer a rua mais movimentada da cidade.

O escritor é aquele que subitamente abandona o cego no meio da travessia (TERRON, 2006, p.11).

Nesse fragmento inicial, Terron apresenta uma versão para as relações entre escritor e leitor, construindo a metáfora do cego, que vai perpassar todo o conto. Mais adiante na narrativa, Terron desenvolve essa metáfora, caracterizando o escritor como o escorpião do título do conto.

Sábado, 16h26

O escritor encontra-se sob o signo de Escorpião: é da sua natureza assassinar o leitor que o carrega, feito o sapo na grande travessia da fábula de Esopo.

O escritor é o escorpião assassino, o leitor é o cego e o sapo confiantes.

O rio e a rua em que ambos se afogam é a literatura (TERRON, 2006, p. 13).

O final do conto culmina em uma reflexão substancial de Terron acerca da tarefa do escritor e do papel da literatura. Persistindo no tom ensaístico e filosófico do texto, o autor apresenta o que para ele seria a definição do papel do escritor:

Sábado, 18h47

(...)

O desejo do escritor é corrigir a natureza (...). Qual seria o mecânico anseio do escritor a não ser maquinar o universo feito relógio onde tudo se encaixe? Uma vida passada a limpo, onde simplesmente roldanas deslizem? (...)

Eu permaneço em minha oficina nas profundezas do rio, procurando reparar o mundo (TERRON, 2006, p. 13).

O penúltimo conto do livro é uma espécie de continuação ou retomada do primeiro conto. Em “De escorpiões e escritores”, Terron inverte o título e também o ponto de vista da narrativa, que agora abandona a figura do leitor para se concentrar unicamente na figura do escritor, mais especificamente o escritor contemporâneo, e faz considerações acerca desse que será o personagem principal do texto, já iniciando o conto com afirmação de que “O escritor contemporâneo é triste pois sabe que não há mais futuro. Talvez o livro sobreviva ao tempo, mas a literatura, ah, a literatura não sobreviverá” (TERRON, 2006, p. 171).

Ao longo da narrativa, o autor estabelece várias comparações entre o escritor contemporâneo e um “zelador de edifício em tardes de domingo” e afirma que “a literatura não faz mais sentido” (TERRON, 2006, p. 173). O texto segue analisando a posição do escritor e a função da literatura nos dias de hoje:

O escritor contemporâneo foi abandonado pelo seu outro, seu *doppelganger* (...). O escritor não faz mais sentido num mundo onde a regra é a desumanização do humano. O escritor só voltará a fazer sentido quando esse processo terminar e as pessoas ocas, murchas, esvaídas de espírito necessitarem novamente dos estofos de um taxidermista (TERRON, 2006, p. 173-174).

Assim como no primeiro conto de *Sonho interrompido por guilhotina*, “De escorpiões e escritores”, não há propriamente um enredo objetivo, personagens ou uma ação substancial. Todo o conto se articula em um discurso que apenas expõe impressões de um narrador, que faz reflexões acerca de um tema, no caso a própria literatura, daí o caráter metaficcional do texto, que imprime um tom híbrido na literatura de Terron. Ao mesmo tempo em que publica contos na concepção tradicional do gênero, no mesmo livro o autor mescla textos, como os apresentados anteriormente. É possível então concluir que, transitando no espaço entre ficção – pelo fato do livro em questão ser um livro de contos – e ensaio – devido ao tom híbrido de alguns textos –, Terron empreende uma espécie de desficcionalização do enredo. Em vários dos contos não há uma trama nem mesmo ação, não no sentido tradicional – o que lembra muito alguns dos contos de Paulo Henriques Britto. O objeto do texto é a literatura em si e o gênero “conto” torna-se um espaço para que o autor reflita sobre a tarefa do escritor, o papel do leitor e a própria literatura. E mesmo quando constrói uma história no sentido mais tradicional, com diegese e universo ficcional, Terron acaba usando esses elementos para se debruçar sobre o fazer literário e o lugar da literatura. O autor reconhece que a preocupação com o papel da literatura na sociedade de fato norteia parte de sua ficção e declara e entrevistas o quanto dessa questão está explicitada em suas obras e de que modo isso aparece:

Acho que alguns de meus livros, como *Não há nada lá* (Ciência do Acidente, 2001) ou *Sonho interrompido por guilhotina* (Casa da Palavra, 2006) tendem a enxergar a literatura de um modo meio irônico e nostálgico como símbolo representativo de uma civilização idealizada que já não existe mais. É óbvio que a relevância literária como retratada nesses livros não é mais possível, a literatura já não tem importância na vida da maioria das pessoas. Daí existir neles

também um tom apocalíptico talvez grave demais (TERRON, 2010).

Essa afirmação de Terron de certo modo justifica o motivo de várias de suas narrativas funcionarem também como uma reflexão acerca da literatura nos dias de hoje, afirmação esta que vai ao encontro do que Susana Scramin observa a respeito da literatura do presente:

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos (SCRAMIN, 2007, p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão capital para esse trabalho, anunciada desde a introdução, foi, portanto, a hipótese central de que é possível observar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento – também chamado de “esvaziamento” ou “precarização” – da experiência. E, através da análise das obras teóricas e literárias escolhidas, acredito que tenha sido possível entender de que modo a literatura tem procurado representar ou expressar esse fenômeno.

O uso de estratégias como a metaliteratura e metaficção, entre outras investigadas ao longo deste trabalho, evidenciam um sintoma da precarização da experiência autêntica analisada por Benjamin e Agamben, entre outros teóricos citados, pois, se a literatura é representação da experimentação do mundo, quando essa experimentação é reduzida ou modificada, resta à literatura narrar essa ausência, redução ou modificação. E é através do uso dessas estratégias que podemos perceber que o estatuto tradicional da narrativa está sendo de fato bastante modificado.

Dentro dessa questão de “narrar a ausência”, é importante destacar que, de acordo com Agamben, é a aporia – ausência de via, de caminho – que fundamenta a única experiência possível para o homem hoje. Portanto, as estratégias narrativas aqui elencadas podem ser encaradas justamente como uma representação dessa aporia. Se a experiência nos dias de hoje foi esvaziada ou precarizada, resta à literatura – para quem até então a matéria seria justamente a experiência vivida – representar essa falta, essa ausência de caminho.

E, para tanto, a solução encontrada tem sido, como vimos, cada vez mais falar de si mesma, das suas peculiaridades, dificuldades e limitações – através da metaficção e metaliteratura – ou representar tematicamente essa lacuna, por meio do esvaziamento interno da própria narrativa – movimento que aqui chamei de inércia e desficcionalização do enredo, ausência de diegese e redução do universo ficcional.

De acordo com Susana Scramin, as obras contemporâneas que estão ligadas a noções de fazer literário “que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um ‘querer’ fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de ‘fazer’ literatura” (SCRAMIN, 2007, p.15). Susana afirma ainda que

Esse “abandono” pode levar a um ultrapassagem dos limites de mediação entre a realidade e a ficção (...) assumindo-se como uma prática fluida que promove o trânsito entre as fronteiras dos gêneros da crítica e da ficção ou ainda levando à enunciação de uma forte negatividade ativa. Nesse sentido, a arte do presente, ou ainda, a literatura do presente é ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente (SCRAMIN, 2007, p.16).

Bom, em um tempo no qual a literatura e a arte em geral são vistas como coisas supérfluas, talvez seja de importância capital reconhecer os índices de que existe um movimento de “abandono” de uma literatura mais “pura”, uma vez que parte da produção atual vem tendendo a um hibridismo. Obviamente que, como explicitado no segundo capítulo, dentro da literatura brasileira, por exemplo, essa linha de força é apenas mais uma entre outras várias. Não se pretende anunciar aqui um sensacionalista

“fim da literatura” nem nada parecido, e sim analisar determinados caminhos que a produção literária brasileira vem tomando nos últimos tempos.

O hibridismo de fato é apontado por vários estudiosos como característica marcante da literatura contemporânea. Além dos vários exemplos já citados ao longo dessa dissertação, na obra de Joca Reiners Terron, por exemplo, outras estratégias, como o jornalismo literário, mereceriam destaque em um panorama mais detalhado da literatura contemporânea. Também os relatos autoficcionais, que cada vez ganham mais espaço, são um fenômeno interessante e bastante próprio dos dias atuais.

Muito ainda pode ser falado também sobre a questão da experiência. Em 1989 o filósofo italiano Gianni Vattimo já atentava para isso, analisando a produção e recepção da obra de arte no que ele considerava a época dos *media*, afirmando que

Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência de produção e consumo são certamente coisas que devemos deixar de esperar na experiência estética da modernidade tardia, dominada pela potência (e pela impotência) dos *media*. Uma vez que o *chock* vai ao encontro da nostalgia da eternidade (da obra) e da autenticidade (da experiência), forçoso nos é reconhecer claramente que é tudo o que resta da obra de arte na comunicação generalizada (VATTIMO, 1992, p. 63).

Também partindo de conceitos da obra de Walter Benjamin, Vattimo analisa, nesse trecho especificamente, características da modernidade tardia. Nessa época a experiência virtual ainda era mínima se comparada a hoje, 22 anos depois, período no qual a tecnologia alcançou patamares antes inimagináveis. Talvez justamente uma das maiores características da contemporaneidade, a virtualidade, seja responsável pela

intensificação do processo de precarização da experiência, uma vez que tende a reduzir todo acontecimento em um evento que pode ser visto e revisto simultaneamente em qualquer parte do mundo. A experimentação dos eventos é tão dividida, revista e analisada que passa a ser, de alguma forma, fragmentada, perdendo sua força e impacto inicial.

Mais uma vez recorrendo a Agamben, apenas para concluir essa exposição, trago à tona a investigação que ele empreende sobre a contemporaneidade, com foco especialmente no conceito de contemporâneo. Em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), Agamben se concentra em buscar especificidades na natureza do contemporâneo, partindo de uma proposição de Roland Barthes segundo a qual “o contemporâneo é o intempestivo” e concluindo que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Somando a essa definição de Giorgio Agamben a citação de Antoine Compagnon que me serviu de epígrafe – “Un contemporain est un écrivain qui nous parle de nous”³ (COMPAGNON, 2011) –, me parece bastante clara a importância de investigar em que medida a literatura contemporânea tem, de fato, procurado estar

³ “Um contemporâneo é um escritor que nos fala de nós” (tradução minha)

afinada com as questões de seu tempo. Se esse trabalho elegeu a literatura do presente como *corpus*, isso se deu justamente por acreditar que é necessário compreender como a literatura vem lidando com os desafios e especificidades da contemporaneidade. Se a arte é um dos caminhos para se entender e apreender a humanidade e a sociedade como um todo, nada mais lógico do que nos debruçarmos também sobre a produção do presente.

Creio, portanto, que esse trabalho seja apenas uma pequena parte de uma investigação complexa que ainda precisa e tem possibilidade de ser muito aprofundada. Para se ter noção da empreitada, basta, por exemplo, imaginar como renderia uma análise centrada em investigar de que maneira tudo que foi compilado nesse trabalho estaria se refletindo na efervescente poesia brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

Aristóteles. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Zygmunt Bauman: 'Estamos constantemente correndo atrás. O que ninguém sabe é correndo atrás de quê'**. Entrevista concedida ao jornal O Globo em 26 de abril de 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/zigmunt-bauman-estamos-constantemente-correndo-atras-que-ninguem-sabe-correndo-atras-de-que-273321.html>> Acesso em 4 maio 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRITTO, Paulo Henriques. **Paraísos artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.

COMPAGNON, Antoine. **Vous avez dit contemporain?** Disponível em: http://www.college-de-france.fr/media/lit_cont/UPL18787_5_A.Compagnon_Vous_avez_dit_contemporain.pdf Acesso em 8 de set. 2011.

GASCÓN, Pedro. **Para una metaliteratura con Borges.** Disponível em: <http://www.librodeocasion.com/colab/colaboracion.php/auid/6>>. Acesso em 23 nov. 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox.** New York: Methuen, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.** São Paulo: Manole, 2005.

MOUTINHO, Marcelo. A palavra inútil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 out. 2006. Disponível em http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/2007/04/sonho_interrompido_por_guilhot.php> Acesso em 13 jul. 2010.

PECORARO, Rossano. Afetos que fundamentam o mundo contemporâneo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 ago. 2006. p. 5.

PINTO, Silvia. Agruras da ficção contemporânea. **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 24, p. 165-175, 2008.

PLATÃO. **A república.** São Paulo: Martin Claret, 2004.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REVEL, Judith. **Michel Foucault** – conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.

SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O livro de Praga** – narrativas de amor e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Arte e erotismo nas ruas de Praga**. Entrevista concedida ao G1 em 05 de junho de 2011. Disponível em <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/06/05/arte-e-erotismo-nas-ruas-de-praga/>> Acesso em 07 jun. 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. São Paulo: Ática, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do Presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SUSSEKIND, Flora. Escalas & Ventríloquos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 jul. 2000. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/disseram29.html#flora>> Acesso em 05 nov. 2010.

_____. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

TERRON, Joca Reiners. **Sonho interrompido por guilhotina**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

_____. **Sexo e morte no jogo de duplos**. Entrevista concedida ao Estadão.com.br em 01 jun. 2010, disponível em <<http://m.estadao.com.br/noticias/impreso,mobile,559656.htm>> Acesso em 01 out. 2010.

VATTIMO, Gianni. **Sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

XERXENESKY, Antonio. **Areia nos dentes**. Porto Alegre: Não Editora, 2008.

_____. **A página assombrada por fantasmas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Os fantasmas de Antônio Xerxenesky**. Entrevista concedida ao blog Non-Film em 12 set. 2011. Disponível em < <http://non-film.blogspot.com/2011/09/os-fantasmas-de-antonio-xerxenesky.html>> Acesso em 12 set. 2011.