



Rebeca Leite Fuks

Espreitando os bastidores
A metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo e
António Lobo Antunes

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro

Março de 2018



REBECA LEITE FUKS

ESPREITANDO OS BASTIDORES
A metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo
e António Lobo Antunes

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Gustavo Bernardo Galvão Krause

UERJ

Profa. Ângela Beatriz de Carvalho Faria

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de março de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Rebeca Leite Fuks

Graduou-se em Letras (Português e Literatura de Língua Portuguesa) pela PUC-RIO em 2010. cursou o mestrado em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ durante os anos de 2011-2013. Durante o Doutorado esteve em regime de co-tutela nos Programa de Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-RIO) e no Lisbon Consortium (UCP). Áreas de interesse: literatura contemporânea brasileira, literatura contemporânea portuguesa, metanarratividade, metaficção, narcisismo discursivo.

Ficha Catalográfica

Fuks, Rebeca Leite

ESPREITANDO OS BASTIDORES A metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes / Rebeca Leite Fuks ; orientadora: Helena Franco Martins ; co-orientador: Jorge Fazenda Lourenço. – 2018.

190 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Metaficção. 3. Autorreferência. 4. Carola Saavedra. 5. Rui Macedo. 6. António Lobo Antunes. I. Martins, Helena Franco. II. Lourenço, Jorge Fazenda. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

Para o meu pai, Saul Fuks.

Agradecimentos

À minha mãe, que acompanhou metade desse percurso ao meu lado e a outra metade olhando de cima.

Ao Nuno, amor que, assim como essa tese, cresceu em Portugal e depois cruzou o oceano comigo.

Às minhas bases: Ana, Mauricio, Isabel, Lígia e Hugo.

À CAPES pelo apoio financeiro prestado para a realização deste trabalho.

À FAPERJ pela Bolsa de Doutorado Sanduíche, fundamental para a elaboração da tese.

À PUC-Rio e à UCP pelo abrigo.

Aos orientadores, por terem abraçado o projeto da tese e generosamente contribuído, página a página, ao longo dos últimos quatro anos. Pelas idas e vindas, agradeço a presença constante e a compreensão do Jorge assim como o apoio e a humanidade da Helena, ambos essenciais para a composição do presente trabalho.

Resumo

Fuks, Rebeca Leite; Martins, Helena Franco. **ESPREITANDO OS BASTIDORES A metaficção em Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes**. Rio de Janeiro, 2018. 379p. Tese de doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa de doutorado apresentada a seguir pretende construir uma reflexão, em perspectiva comparada, sobre a metaficção em experimentos artísticos em curso no Brasil e em Portugal. Consideramos como obras metaficcionais aquelas que destacam e enfatizam a artificialidade de suas construções, desnudam-se diante do leitor, provocando a ilusão da suposta espontaneidade da criação artística. Desejamos, por meio do *corpus* bibliográfico da pesquisa, auscultar a respiração contemporânea do recurso metaficcional que, consagrado durante o modernismo, frequenta ainda com assiduidade obras literárias e artísticas contemporâneas de diferentes nacionalidades. Em meio a abundância de discursos autorreferentes, selecionamos três vozes que apresentam de maneira singular e original a questão metaficcional. O *corpus* selecionado contempla o romance *O inventário das coisas ausentes* (2014), da escritora brasileira Carola Saavedra, a exposição pictórica *In Situ: Carta de Intenções* (2014), do artista plástico português Rui Macedo e uma seleção de crônicas do escritor português António Lobo Antunes (*Livro de crônicas*, 1998, *Segundo livro de crônicas*, 2002, *Terceiro livro de crônicas*, 2006, *Quarto livro de crônicas*, 2011, e *Quinto livro de crônicas*, 2013). A primeira seção, introdutória, aponta os objetivos e hipóteses de trabalho que frequentam e norteiam a produção da tese de doutorado e endereça brevemente a discussão teórica em torno da metaficção. Em termos de formato, a tese investigará três grandes eixos em cada produção artística selecionada: o primeiro aspecto será perceber de que modo os investimentos metaficcionais produzem a impressão de uma espontaneidade forjada; o segundo aspecto será uma reflexão sobre o pacto de leitura (de que forma as obras selecionadas abalam a relação estabelecida entre artista, obra e público); e o terceiro aspecto será analisar como o *corpus* escolhido propõe um movimento de retorno a(s) origem(ns). Tendo como fio condutor da escrita da tese os três eixos acima listados pretendemos investigar de que maneira

as obras artísticas reagem a essas indagações. Exploramos a hipótese de que o exame comparado dos dispositivos metaficcionais singulares mobilizados nessas obras fornece elementos valiosos para pensar o estatuto contemporâneo da metaficção, de um modo geral e nos contextos particulares enfocados, o português e o brasileiro.

Palavras-chave

Metaficção; autorreferência; Carola Saavedra; Rui Macedo; António Lobo Antunes.

Abstract

Fuks, Rebeca Leite; Martins, Helena Franco (Advisor). **A LOOK BEHIND THE SCENE Metafiction in Carola Saavedra, Rui Macedo and António Lobo Antunes**. Rio de Janeiro, 2018. 379p. Tese de doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present doctoral research aims to contemplate, in compared perspective, metafiction on current artistic experiments in Brazil and Portugal. It is considered a metafictional work those which highlight and emphasize the artificiality of its own constructions, unmasking themselves to the reader and inciting the illusion of the supposed spontaneity of the artistic creation. By way of the bibliographic *corpus* of the present research, it is aimed to auscultate the contemporary breath of the metafictional resource which, hallowed during modernism, is frequently present on recent literary and artistic works from different nationalities. Among a number of self-referential expressions, three voices were selected which present the metafictional issue in an unique and authentic manner. The selected *corpus* considers the novel *O inventário das coisas ausentes* (2014) by the Brazilian writer Carola Saavedra, the pictorial exhibition *In Situ: Carta de Intenções* (2014) by the Portuguese plastic artist Rui Macedo and a collection of chronicles by the Portuguese writer António Lobo Antunes (*Livro de crónicas*, 1998, *Segundo livro de crónicas*, 2002, *Terceiro livro de crónicas*, 2006, *Quarto livro de crónicas*, 2011 and *Quinto livro de crónicas*, 2013). The introductory first section indicates the work's objectives and assumptions that are exposed and which guide the doctoral thesis construction and briefly refers to the theoretical discussion regarding metafiction. In terms of the structure, the thesis examines three major aspects in each artistic production selected: the first one relates to the observation of the ways in which the metafictional approach produces an impression of a forged spontaneity; the second aspect is a contemplation regarding the reader's pact (in which ways the selected works affect the relation established between artist, work and public); and the third one is an analysis on how the chosen *corpus* proposes a return to the origin(s). Considering the three aspects outlined above as guidelines to the writing, it is intended to investigate how the artistic works react to this interrogations. An assumption is proposed concerning the fact that the compared

examination of the singular metafictional features employed on these works provide valuable elements to think about the contemporary metafictional statute in general and also in the particular Portuguese and Brazilian contexts focused herein.

Keywords

Metafiction; self-reference; Carola Saavedra; Rui Macedo; António Lobo Antunes.

Sumário

Introdução	12
1. Uma visita ao escritório – <i>O inventário das coisas ausentes</i> , de Carola Saavedra	82
1.1 Uma espontaneidade fabricada	90
1.2 A confissão do narrador-autor e o impacto no leitor	106
1.3 Em torno do embrião da narrativa	114
2. Uma visita ao ateliê – <i>In Situ</i> , de Rui Macedo	156
2.1 A criação, um à vontade forjado	210
2.2 Um <i>voyeur</i> está na sala? A relação entre autor, obra e espectador	224
2.3 Uma pintura que se dobra, a busca pela(s) gênese(s)	244
3. Uma visita à oficina – algumas crônicas de António Lobo Antunes	258
3.1 O pacto de leitura metaficcional, um solo movediço	270
3.2 As (hipotéticas?) circunstâncias da escrita	300
3.3 Em torno da mitologia da criação literária	318
Conclusão	354
Referências bibliográficas	366

Abreviaturas

Referências a passagens desta obra serão doravante feitas com as seguintes abreviações seguida do(s) número(s) de página(s):

PD – *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra

ICA – *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

FR – *Fragmento de um romance*, de Carola Saavedra

CON – *Convivência*, de Carola Saavedra

CI – *O contorno de uma ilha*, de Carola Saavedra

LC – *Livro de crónicas*, de António Lobo Antunes

SLC – *Segundo livro de crónicas*, de António Lobo Antunes

TLC – *Terceiro livro de crónicas*, de António Lobo Antunes

QALC – *Quarto livro de crónicas*, de António Lobo Antunes

QILC – *Quinto livro de crónicas*, de António Lobo Antunes

INTRODUÇÃO

Metaficção. Metanarração. Metatexto. Metaescrita. Metaarte. Autorrepresentação. Narrativa narcisista. Narrativa ensimesmada. Narrativa duplicada. Narrativa espelhada. Texto autorreferente. Produção artística voltada para dentro de si. Escrita autocentrada. Múltiplas poderiam ser as palavras-chave escolhidas para figurar no resumo desta tese de doutorado. O processo literário que mobiliza nossa atenção possui extensa bibliografia teórica disponível. Não é de hoje que autores empregam recursos metaficcionais em suas obras e não é de hoje que as pesquisas acadêmicas interessam-se pelo estudo desses processos. Entre as obras seminais sobre o tema que servem de aporte teórico para a construção desta tese estão, por exemplo, *Metafiction* (1995), de Mark Currie, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984), de Linda Hutcheon, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious* (1984), de Patricia Waugh e *O livro da metaficção: Viagem aos enigmas da metaficção, de Dom Quixote a Hitchcock* (2010), de Gustavo Bernardo. Este trabalho soma mais uma voz intrigada com o fenômeno e curiosa pelos contornos singulares que a metaficção assume na contemporaneidade.

Como construção estrutural da tese de doutorado optamos por um formato de escrita bastante específico. As páginas foram repartidas em dois grupos: nas páginas ímpares o leitor encontrará uma tese nos moldes tradicionais (em terceira pessoa, com argumentos e contra argumentos, citações acadêmicas, divisões em capítulos e subcapítulos, uma cronologia linear, objetos de estudo bem definidos, seções delimitadas); nas páginas pares, por sua vez, estará localizado uma espécie de diário de bordo, escrito em primeira pessoa, em formato fragmentado, um registro pessoal, uma escrita que permitirá entrever as hesitações da pesquisa, os questionamentos, os percursos que foram abandonados a meio, a margem, o que orbitou em torno da redação, citações que foram úteis para a reflexão teórica mas que, por algum motivo, não ganharam protagonismo na composição do texto acadêmico. Este lado da página também trará comentários – breves, de algumas linhas, ou extensos, de algumas páginas – a respeito de outras obras metaficcionais, descobertas autorreferentes oriundas dos mais diversos meios (do teatro, do cinema, das artes visuais). Produções que foram importantes para promover um exercício reflexivo sobre o tema enriquecendo e dando corpo a análise crítica sem, no entanto, ganharem centralidade na tese, mas tendo importância pelo contágio que estabele-

Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 2015.

Diário de bordo (ou uma possível introdução)

Tateando no escuro. A procura por um tema, era isso, devia achar um tema.

Metanarratividade. Pronto, já havia encontrado, então era mais fácil do que imaginava. Era um desdobramento da dissertação de mestrado e tinha servido como tema do pré-projeto de ingresso no doutorado.

Não sabia ainda que autor ou que obra pesquisaria, se usaria um recorte teórico ou panorâmico, ou de que maneira conduziria um trabalho que julgava assim, a princípio, tão vago. Vários professores haviam alertado: “Metaficção?! Assunto batido. Melhor trocar, ainda dá tempo, todo mundo já falou sobre isso, ficou lá nos anos 80.” Não sabia ao certo como puxar esse novelo até que a orientadora propôs um exercício de reflexão descompromissado, “assim, sem superego”, ela dizia, “sem grandes exigências”. Delinear um percurso, desenhar uma ideia, vislumbrar possíveis títulos, repartições de capítulos, talvez algo sólido brotasse desse exercício de criatividade. Pensei imediatamente em um diário de bordo, daqueles que os navegadores faziam. Apesar de saberem que corriam um imenso risco de naufrágio, a cada milha percorrida as informações eram cautelosamente transcritas: a velocidade do vento, um pássaro que viesse a aparecer indicando a proximidade da costa, uma peculiaridade do mar onde se navegava. Os diários de bordo eram um exercício levado a sério assim como eu pretendia que o meu fosse. Faria tal como eles, quinhentos anos antes, sem nenhuma garantia de chegada. “Nenhum superego”, a orientadora enfatizou, “absolutamente nenhum superego durante o exercício”. Mas eu não conseguia pensar em nada concreto, hipóteses de trabalho, metodologia de pesquisa, nada que não fosse a linguagem. E foi o que argumentei com ela: antes do problema vinha a questão da linguagem, sempre. Não conseguia cogitar escrever sobre metalinguagem de uma maneira que não fosse, de certo modo, metalinguística. Precisava utilizar uma linguagem performativa, queria que a linguagem fosse uma espécie de bastidor, de coxia, de camarim, de visita à oficina, que por entre os parágrafos o leitor e a banca compreendessem as escolhas tomadas, que vissem o raio x do itinerário, as angústias, as indecisões, as hesitações, os pontos de inquietação. Eu aspirava transparência. As imagens que tinha em mente eram aquelas fotos em que se nota a sombra do fotógrafo. Ou no quadro célebre do Velázquez, *Las Meninas*, em que

ceram com a bibliografia central admitindo digressões, lacunas e retornos. Por ser um espaço que aspira liberdade, as notas inseridas não exigem necessariamente uma leitura linear ou contínua. Não é um espaço de complemento a página ímpar: a página par é um bastidor da produção e não pretende explicar ou analisar necessariamente o que se passa no texto da página ao lado. Na maior parte das vezes não há uma relação direta com a escrita vizinha, são textos que correm em paralelo, independentes. Por vezes os comentários dialogam com o que vinha sendo dito na parte a direita da tese, a maioria das vezes não. Não existiu, durante o processo da escrita, nenhuma preocupação em fazer com que esses dois registros de texto caminhassem em simultâneo rumo a um destino comum. Havia, sim, um desejo de produzir dois registros completamente distintos: um compromissado, cerimonioso, obediente aos padrões acadêmicos, ao protocolo, e um registro de genuína autonomia, emancipado – na medida do possível – das obrigações formais que uma tese de doutorado implica. Essa redação espelhada, dobrada, que reflete sobre o tema de modo mais sem amarras, tem o objetivo de construir uma atmosfera capaz de convidar o leitor a habitar a oficina da escrita da tese. Por esse motivo os textos correm lado a lado, em paralelo, para que o leitor tenha a sensação de experienciar o momento da pesquisa. Cogitamos produzir um arquivo em separado, uma espécie de apêndice, a fim de registrar o percurso, no entanto, julgamos que o diário da tese é de central importância para a pesquisa, tão relevante para o trabalho quanto a escrita formal, e relegar o diário a um espaço menos privilegiado – o pós tese – seria de algum modo restringi-lo ou diminuí-lo. Também era essencial que a circunstância da pesquisa estivesse presente ao mesmo tempo que o resultado da investigação, o intuito era produzir uma tese de doutorado que fosse simultaneamente tese e registro de seu próprio itinerário: uma metatese. Um texto concomitantemente acadêmico e diarístico, que deixa as suas engrenagens e vulnerabilidades a mostra. Uma tese que pretende descortinar a produção da escrita da própria tese. Se quisermos investir em uma imagem é possível compreender a página à esquerda como o avesso do bordado. A inserção das datas é de essencial importância porque transparece para o leitor de que modo as bases de construção da tese foram erguidas, de que forma o texto foi ganhando corpo apesar das impossibilidades e dos impasses que foram surgindo a meio do caminho. Ao longo da leitura do diário percebe-se os empecilhos que permearam a escrita – desde a

o retratista figura discretamente ao espelho. A tentativa de fugir de uma tese tradicional tinha a ver com uma ideologia e não só com uma estética: tinha o desejo de produzir uma linguagem, uma forma de dizer, um formato peculiar de escrita, que pudesse dar conta do tema escolhido. Queria encontrar uma forma particular de redigir a tese de doutorado, uma fórmula que assentasse melhor o trabalho, que abraçasse as perguntas de maneira honesta e confortável, genuína. Em um gesto como o da bordadeira que, intencionalmente, dá a ver o avesso do bordado.

Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 2015.

A metanarratividade estava em tudo nos dias de hoje, ou pelo menos assim pressentia, a priori, quando reparava no mundo ao redor. Metalinguagem no dia a dia, no dicionário que uso, objeto metalinguístico por excelência porque traduz o significado das palavras através de outras palavras. Metanarração no teatro, na peça *Repétition*, que assisti em um sábado qualquer, uma comédia que encena o ensaio de uma peça. Metaficção nos textos do Borges. Na poesia do Pessoa. Autorreferência nas tirinhas da turma da Mônica. Um recurso que é ao mesmo tempo matéria prima da peça de Pirandello – *Seis personagens a procura de um autor* – e receita de comercial de televisão. Se a metanarratividade estava em boa parte do que via, como escreveria sobre ela? Que recorte usaria que convencesse o juri, os pares, a academia? Haroldo de Campos disse no prefácio de *Metalinguagem & outras metas* que toda crítica é metalinguagem por excelência. Mas eu queria mais: se o foco eram as narrativas que se dobravam sobre elas mesmas, a minha linguagem também precisava se espelhar para dar conta do ofício.

Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 2015.

Escreveria em primeira pessoa? Em terceira? Talvez uma construção tão frouxa e descompromissada precisasse de um tempo verbal distanciado, um tom que soasse acadêmico, formal, denso. Ao menos isso. Terceira pessoa?

escolha do *corpus* central até a dificuldade de seleção da bibliografia teórica de suporte ou a falta de inspiração diante da página em branco.

O interesse de produzir uma investigação com base artística, que permite a contaminação com a escrita criativa, surgiu a partir da leitura da tese de doutorado intitulada *Depois de tudo*, defendida por Paloma Vidal na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em junho de 2006. Na tese havia comentários pontuais localizados na margem direita, inserções como em um diário, entradas precedidas por datas e localização. Eram citações avulsas, anotações espaçadas, informações que dialogavam de alguma maneira com o corpo do texto da tese. Tratava-se de passagens que eram pertinentes ao tema do doutorado, embora não encaixassem propriamente com o capítulo em questão – eram lembretes de livros que seriam importantes referências, anotações de conferências assistidas, citações aleatórias, frases avulsas. As entradas produzidas por Paloma Vidal, no entanto, eram pequenas inclusões breves, quase secundárias, enquanto a presente tese ansiava uma escrita de bastidor mais alongada, que caminhasse lado a lado com o texto acadêmico. A resposta veio, então, não do ambiente universitário, mas da literatura, através do romance *Diário de um ano ruim*, do escritor africano contemporâneo J.M.Coetzee. No romance, três histórias correm em paralelo e, por esse motivo, a mancha gráfica é repartida em três partes. Na parte superior da página um escritor produz ensaios, supostamente encomendados por seu editor; na parte do meio da página vemos, na versão do escritor, o bastidor dos ensaios que são produzidos na parte de cima do papel e na parte inferior, a terceira e última camada da página, lemos a versão da datilógrafa (ou do noivo da datilógrafa) sobre os ensaios e sobre o suposto autor. *Diário de um ano ruim*, título em português do Brasil, ou *Diário de um mau ano*, título em português de Portugal, trazia vários livros dentro de um mesmo livro e serviu de inspiração central para concepção da presente tese. As anotações aqui dispostas – diferenciadas do registro acadêmico pela entrada de datas e pela implementação da cor da fonte distinta – propõem a composição de um inventário ou tesouro, um estudo que reúna uma série de ideias e materiais que contribuem para a pesquisa de modo direto ou indireto. O exercício proposto assemelha-se a um mosaico ou a uma colcha de retalhos: os pedaços distintos dispostos não compõem uma unidade, mas tecem uma rede de interesses que contribuem para a reflexão crítica e teórica.

Necessitava de alguma formalidade para conduzir uma pesquisa de doutorado.
(Necessitava?)

Era isso, estava decidido, eu ia começar assim, de uma maneira desajeitada, meio juvenil, como uma adolescente que ganha uma agenda nova no princípio do ano: criaria uma espécie de diário de bordo, de inquérito camuflado, a fim de mapear as questões e reunir qualquer informação que parecesse produtiva. Tentaria descobrir, através desses escritos de pé de página, se era capaz de responder – ou ao menos sondar – quais eram as perguntas que motivavam a pesquisa e quem poderia debater comigo.

Fragmentos, fragmentos subsequentes que poderiam, ou não, dialogar entre eles, mas também notas, pistas, o avesso da página seria uma espécie de bloco de anotações.

Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2015.

Agora que já tateava de alguma maneira o formato que queria, a pergunta que restava era: como implementá-lo?

Através do Word?

Do Indesign?

Talvez tão difícil quanto encontrar um formato seja descobrir a melhor forma de executá-lo.

Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2015.

Possível epígrafe para o diário de bordo, sugestão da orientadora: “A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. Aí você tem razão, ela escapa.” (Cesar, 1994: 195)

O desejo inicial era produzir duas camadas de texto completamente diferenciadas – inclusive no que diz respeito a fonte utilizada. Mas caminhar por mares nunca dantes navegados implica esbarrar em restrições anteriores, limites preestabelecidos difíceis de contornar. A título de curiosidade, vale sublinhar duas dificuldades práticas por onde esta tese esbarrou. O primeiro desejo, que era publicar com fontes distintas e espaçamentos diversos, foi logo um problema por não estar de acordo com o Program Guide (o Manual de Teses e Dissertações do Lisbon Consortium, da Universidade Católica Portuguesa) que não deixava qualquer dúvida quanto ao formato de composição da escrita:

PROGRAM GUIDE

Font: Times 12 (except quotations longer than three lines and footnotes).

Spacing: 1.5.

Margins: 3 cm in all except for the right margin with 2.5 cm.

Between paragraphs: leave one line in space or indent the first line in each paragraph (0.7 or 1 cm).

Quotations of up to three lines: in the body of the text;

Quotation of over three lines: Times 11, with 1 space, indented on both margins by 1cm as regards the main text;

Footnotes: Times 10, with 1 space, on the page making the respective reference.

Bibliography: Times 12 and 1.5 spaces.

Diante do exposto, dobramo-nos as regras institucionais e adotamos uma configuração de escrita que não entrasse em conflito com as normas da universidade que (também) abrigou a escrita da tese. Outra dificuldade de ordem pragmática foi a questão do uso das citações; o desejo inicial era inserir, ao longo dos comentários metaficcionais, as citações sem necessariamente fazer remissão à fonte, entendendo o espaço diarístico da tese como um lugar informal de criação que permitisse um exercício soberano como o sugerido no *Manifesto Sampler*:

O que importa quem fala? A verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras. (...) Não ponho aspas. As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Fui eu quem escreveu. Agora abro as compotas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam. Aglutinação pela dispersão. Ele(s) redige(m), mas sou quem escreve. Um corpo em disponibilidade para si e para o outro. *Todo es de todos*, a palavra é coletiva e é anônima. (Coelho, Gaspar, 2007: 5) (Grifo dos autores.)

Porém, apesar do intuito partilhado pelo *Manifesto Sampler* – crer que todas as palavras deveriam pertencer a quem quer dizê-las –, julgamos que a inserção da referência bibliográfica era necessária porque poderia auxiliar os futuros leitores a

Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 2015.

Como tenho formação em literatura portuguesa não consigo deixar de lembrar de *O triunfo da morte*, experimento do Abelaira que se inicia no capítulo dois porque o capítulo um achou melhor deitar fora: “As páginas anteriores parecerão um tanto pretensiosas, mas conquistar logo de início, logo nas primeiras linhas, um estilo ultrapassa as minhas possibilidades – se não me perder pelo caminho, se adquirir confiança em mim próprio, se chegar ao fim, deito-as então fora, substituindo-as por outras. Bem vistas as coisas, não resisti ao fascínio de abordar com «elevação» os grandes temas, de impressionar bem os leitores inteligentes. Mas torna-se inevitável, quando recorremos aos grandes temas o lugar-comum espreita, a originalidade escolhe os pequenos nada, aqueles pormenores que todos os dias passam despercebidos. De qualquer modo, e mais preso à terra, poderia ter começado da seguinte maneira.” (Abelaira, 1981: 1)

Abelaira é dos autores portugueses mais celebrados do século XX embora seja pouco conhecido entre os brasileiros – só encontrei um romance seu publicado por uma editora brasileira (*Bolor*). Em termos de metaficção o romance foi das obras mais importantes para “a evolução da tendência metaficcional mais explícita que se manifesta na novelística portuguesa” (Fernandez, 2012: 63)

Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 2015.

Tenho a intuição, ainda pouco fundamentada, de que a metanarratividade é um sintoma do nosso tempo. Não que não existisse antes, mas algo me diz que o seu emprego recorrente pode ser sintoma ou produto da sociedade contemporânea. O conceito de narrar havia se esgarçado de tal maneira que uma das poucas possibilidades de saída era falar sobre a própria ficção.

[Nota: averiguar a revista Semear 7, “A situação da narrativa no início do século XXI. Saudades de Sherazade?”.]

encontrarem as fontes originais de onde as passagens foram extraídas. Se o objetivo era apresentar os caminhos percorridos ao público, o ideal seria que esse caminho estivesse mapeado e sinalizado, facilitando o percurso de possíveis desbravadores posteriores.

O investimento em uma escrita autorreferente, seja ela acadêmica ou não, está hoje presente de modo sistemático e recorrente em toda uma geração de escritores de diferentes nacionalidades, manifestando-se, é claro, para além da esfera institucional da literatura, no “campo expandido” das artes (Garamuño, 2014). Exemplos artísticos metaficcionais contemporâneos das mais diversas áreas incluem, por exemplo, a peça de teatro *Uma noite na lua*, escrita por João Falcão e encenada por Marco Nanini (primeira montagem, 1997) e Gregório Duvivier (segunda montagem, 2014). O monólogo gira em torno de um escritor atordoado pela dificuldade de escrever uma peça, justamente a peça que o espectador assiste sendo encenada. Chico Buarque, na música *Homenagem ao malandro* (1979), canta: “Eu vou fazer um samba em homenagem a nata da malandragem que eu conheço de outros carnavais” e a música que canta já é o samba em si. Nas artes visuais um exemplo incontornável a ser mencionado é o quadro fundador de Renée Magritte, *Ceci n'est pas une Pipe* (1928). Nas instalações pictóricas não é difícil encontrar manifestações contemporâneas autorreferentes, como é o caso da obra *This image or video has been removed or deleted*, de Berkay Tuncay, exposta em 2011:



Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 2015.

A escrita de Coetzee em *Diário de um ano ruim* me seduzia pela configuração física do texto, mas pelo aspecto lúdico quem captava a minha atenção era o escritor português contemporâneo José Luiz Peixoto, que propôs um exercício metaficcional em vários romances, entre eles em *Nenhum olhar*. No livro um escritor fechado num quarto sem janelas é figura constante ao largo e ao longo da narrativa, acompanhando a cadência da escrita. Quando o personagem escritor se sente nervoso a história entre em colapso. Nada se sabe desse escritor – o nome, a identidade, a função no romance – apenas o seu estado de espírito segue o ritmo (ou ritma?) a escrita do livro.

“Enquanto fiz a cama, entre o zumbido dos lábios da minha mãe, reparei que os barulhos pequenos do homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever eram menores ainda e mais vagarosos, a tinta prendia-se lentamente ao papel num gemido de flor, como se as palavras tivessem subitamente ganho novos significados.” (Peixoto, 2010: 47).

Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 2015.

A procura por objetos de pesquisa

Um dos critérios utilizados para a seleção das obras de arte que eu gostaria de estudar era que a escolha não se fixasse em fronteiras territoriais definidas. Também já havia na produção acadêmica uma série de teses, dissertações e artigos que davam conta da metaficção na produção de um autor ou em uma obra pontual. Há que se sublinhar uma extensa lista de trabalhos sobre metaficção historiográfica na literatura portuguesa, em especial nas obras de José Saramago e António Lobo Antunes. O intuito inicial da minha pesquisa era transitar por diversas obras que, através de linguagens distintas, abordassem a metaficção. Movimento semelhante e inspirador fez Gustavo Bernardo que em *O livro da metaficção* percorreu filmes de Alfred Hitchcock, livros de Machado de Assis, fotografias de Cindy Sherman e quadrinhos do cartunista Quino. O pesquisador citou e analisou uma série de obras e o exercício de investigação inaugurou uma grande angular para a análise da metaficção em seus diferentes meios. Era isso

Se o trabalho de Tuncay é autorreferente porque instaura um vazio, sublinhando o espaço em branco que originalmente seria ocupado pela obra de arte, a exposição *The imaginary Museum*, de Hans Hollein, é autorreferencial porque desloca elementos secundários, dando a legenda um protagonismo inesperado, desviando o foco do que seria o elemento central, a pintura.



Voltando nosso olhar para o cinema, a lista de exemplos será extensa, desde os clássicos filmes de Woody Allen, como *Deconstructing Harry* (1997), até o premiado *Birdman* (2015) e o menos citado *Stranger than fiction* (2006), escrito por Zach Helm e dirigido por Marc Foster. Neste último filme, a escritora vivida por Emma Thompson desentende-se com o próprio personagem literário que criou e subitamente o personagem ganha autonomia, passando a discutir com ela o seu destino. O público é testemunha da mistura do universo ficcional do personagem Harold Crick e do universo supostamente real da autora Karen Eiffel. Em todos esses casos há um movimento comum, um investimento do artista de, através da sua obra, chamar a atenção para os dispositivos ficcionais que utilizou para construir o próprio trabalho. Um paralelo talvez possa ser traçado com a arquitetura: há, em um determinado tipo de arquitetura, um anseio por transparência: não é raro encontrar nos dias de hoje prédios com elevadores aparentes, fachadas de vidro, cortinas translúcidas. O desejo é dar a ver ao usuário a construção da edificação, os materiais usados, a estrutura por detrás do projeto. Há um movimento no sentido de escancarar o processo, fazendo com que o usuário perceba os vazamentos, as

que eu queria, mas como empreender esse exercício sem cair na armadilha da superficialidade?

Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 2015.

Ainda sobre a procura

Em determinado momento a procura por um texto literário que responda à teoria pode soar uma inversão do caminho original. Normalmente o processo se dá ao avesso: é o texto literário que mobiliza questões teóricas. No caso dessa pesquisa o caminho era outro, eu precisava achar um autor que conversasse com o meu tema, a metaficção, dado a priori. Na procura por autores fui em busca, primeiro, dos meus favoritos. Será que havia algum material na obra de Hilda Hilst?

Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 2015.

Sempre me encantou a produção de Hilda Hilst: avassaladora, corajosa, polêmica. *O caderno rosa de Lori Lamby* mobiliza até hoje meus afetos e mesmo depois de ter lido, relido, dado aula, conversado na solidão da minha mesa com a crítica, confesso que ainda não sei o que fazer com esse livro. No percurso em busca de um autor (re)encontrei a Hilda novamente, dessa vez transvestida de cronista no livro *Cascos & carícias*. O livro é a reunião das crônicas publicadas entre 1992 e 1995 no *Diário de Campinas*. O fôlego de Hilda como cronista durou sessenta e duas semanas, até descobrir que não se interessava por escrever sob encomenda. Precisava de espaço e de liberdade (ou pelo menos era essa a justificativa da Hilda que eu havia construído no meu imaginário). Havia nas crônicas um evidente traço metanarrativo, e percebe-se a acidez já no brevíssimo trecho abaixo: “se eu levitar enquanto sobre o meu texto tu flutuas, se eu disser que aos cinco anos de idade aquela prodigiosa Simone Weil (informe-se) sentindo frio depois do banho disse ao seu próprio corpo e diante de sua perplexa mãezinha: ‘Tu tremes, carcaça?’, o que tu sentirias?” (Hilst, 1998: 56). Eu simpatizava com essa provocação imperativa dirigida ao leitor (“informe-se”). Mas a Hilda cronista não era a mesma Hilda da lírica. Se nos versos havia uma

emendas, as rupturas, os desvios, as vigas de sustentação. Talvez a metáfora da arquitetura possa ser produtiva para ilustrar construções artísticas metaficcionais.



As edificações de Brasília, um celeiro de construções modernas, ilustram bem esse movimento de apresentar ao público uma construção que se quer desnuda. A luz solar penetra no espaço interno, promovendo uma sensação de entre-lugar entre o lado de dentro e o lado de fora fazendo periclitar a experiência de quem simplesmente estava habituado a estar em um espaço, digamos, convencional. O uso em abundância do vidro transforma a relação do prédio com o espaço ao redor, criando um dentro e fora particular se comparado as construções habituais, opacas, erguidas com paredes e tijolos: cria-se um lado de dentro que se quer integrante ao lado de fora e um lado de fora que se quer extensão do lado de dentro. Em edifícios que ambicionam a transparência, a construção se oferece como um convite ao visitante para experimentar os bastidores da obra, movimento em consonância com aquele promovido por narrativas artísticas metaficcionais.

Desejamos, ao longo da pesquisa da tese de doutorado, auscultar a respiração contemporânea do recurso metaficcional que, consagrado durante o modernismo, frequenta ainda com assiduidade obras literárias e artísticas. Em meio a proliferação de discursos e experimentações autorreferentes, selecionamos três vozes que levantam de maneira singular e original a questão metaficcional. O *corpus* escolhido contempla as obras literárias *O inventário das coisas ausentes* (2014), da escritora brasileira Carola Saavedra; uma seleção de crônicas presentes nas coletâneas *Livro de crônicas* (1998), *Segundo livro de crônicas* (2002), *Terceiro livro de crônicas* (2006), *Quarto livro de crônicas* (2011) e *Quinto livro de crônicas* (2013), do escritor português António Lobo Antunes; e a exposição pictórica *In*

sensação de entrega e devoção, nas crônicas essa beleza se esvaia. Havia metanarrativa na cronista, mas eu não seria capaz de dar conta dela, não era uma investigação que me seduzia (e como me agarrar a uma pesquisa de quatro anos de duração se não tiver o mínimo de faísca pelo objeto de estudo escolhido?).

Segue a procura.

(A quem se interessar pelo assunto deixo registrado o artigo do César Garcia Lima intitulado “Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa”).

Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 2015.

Após o desencanto com a possibilidade de estudar a Hilda

Se não era a Hilda, quem seria? O Rubem Fonseca? Reli *Feliz ano novo*. Me

deparei com o tão citado conto “Intestino Grosso”. Metanarrativo, sem dúvida.

Três personagens: o editor, o repórter responsável pela entrevista e o autor. Digo, Autor, em caixa alta. Nenhum dos três com nome próprio. Descobri mais tarde que trechos do conto pertenceram a uma entrevista que de fato foi concedida por Rubem Fonseca no semanário *O Pasquim*. Era um bom conto, mas ainda não era o que eu estava em busca.

E Rubem Fonseca como romancista?

Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2015.

Fui ao encontro de *O caso Morel*, romance do Rubem Fonseca. O livro era, sem dúvida, autorreferente: Paul Morel (nome artístico do artista plástico Paulo Morais) era um mulherengo convicto, condenado por assassinar uma de suas mulheres. Preso em uma penitenciária, condenado pelo homicídio, resolve escrever um livro. Há, portanto, um livro dentro do livro. A partir do livro escrito pelo homicida se conhece a história de Morel e de Joana, a vítima. Morel entrega as páginas que escreve na cadeia para Vilela, ex delegado de polícia e escritor que se interessa pelo caso e lê, além do diário do homicida, também o diário da vítima. Por vezes Vilela serve como uma espécie de *ghost writer* de Morel, por vezes o próprio Morel toma a palavra e conta a sua versão do relato, por vezes o próprio

situ: Carta de Intenções (2014), do artista plástico português Rui Macedo. Flagram-se nos três casos – de modos distintos e instigadores de investigação – a dobradura metaficcional. Antes de adentrarmos propriamente na apresentação das obras e da estrutura da tese, refletiremos brevemente sobre o conceito de metaficção e traçaremos um sucinto panorama histórico.

Sobre o conceito de metaficção

Como o próprio termo indica, “metaficção” é a referência à ficção feita no corpo da própria ficção; em outras palavras, utiliza-se essa qualificação para caracterizar as obras artísticas que se voltam para si mesmas, tornando-se autorreflexivas, frisando sua condição de realidade criada. Linda Hutcheon, teórica canadense pioneira nos estudos de metaficção e referência na área, sistematiza: “‘Metaficção’, como tem sido chamada, é uma ficção sobre a ficção – ou seja, a ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística.” (Hutcheon, 1984: 1)¹. Alinhado à definição proposta por Hutcheon, o pesquisador brasileiro Gustavo Bernardo sublinha o fato de produções metaficcionais manterem a consciência do leitor atenta ao fato de que ele está diante de uma obra ficcional e não de um registro da própria verdade:

Sabemos que a metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato “verdadeiro”. (Bernardo, 2010: 181)

Obras metaficcionais chamam a atenção para os seus próprios procedimentos composicionais e enfatizam a artificialidade de suas construções. São trabalhos que se desnudam diante do leitor, dando a ilusão da espontaneidade da criação artística. O leitor é encarado como peça chave desse tipo de produção, uma vez que essas narrativas

reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo que as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida.

¹ “[m]etafiction’, as it has been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.” (Hutcheon, 1984: 1)

diário da vítima é transcrito na íntegra. Vale lembrar que Rubem Fonseca também foi delegado de polícia e advogado antes de se tornar escritor, assim como o personagem Vilela. A voz narrativa estabelece um jogo com o leitor que mistura essas três possibilidades de autoria: o próprio Rubem Fonseca, Paul Morel e Vilela. Há também a figura do editor. Está também muito presente a questão da intertextualidade: o livro é permeado de frases que vem de fora, citações inseridas em itálico não identificadas. Após uma breve busca localizei trechos que pertencem a T.S. Eliot, Godard, Proust, Rilke, Pound e ao próprio Rubem Fonseca. Por vezes uma voz invade o texto e corrige a passagem escrita “originalmente” (“Não diga sovaco. Diga axilas.” Fonseca, 2010). Um trecho de *O caso Morel* poderia descrever muito bem o próprio livro: “Arte tradicional, não queria mais fazer. Caixas, objetos, montagens fotográficas, fazia coisas assim, pois na verdade eu havia secado. Os cretinos dos críticos, esses pobres-diabos, rufiões de criatividade, ficavam descobrindo significados esotéricos naquele lixo todo. Eu estava vazio, minha única saída era soldar sucata, colar, simular, tatear, copiar, enquanto pudesse” (Fonseca, 2010). Era um romance que poderia render longas análises, mas ainda não era o livro que eu gostaria de trabalhar. De toda forma, sobre a metaficção em *O caso Morel*, deixo como apontamento a bibliografia de suporte que me acompanhou durante esse brevíssimo percurso: “O caso Morel: um caso metaficcional”, de Renata Rocha Ribeiro e “Rubem Fonseca e o romance metaficcional: estudos do processo de criação em O caso Morel”, de Junior César Ferreira de Castro.

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2015.

Intuo que a metaficção tem qualquer coisa de performance, de farsa, de encenação. Há uma dimensão de interpretação quase teatral em todas as obras autorreferentes que tive acesso até agora.

Qual seria a bibliografia indicada para analisar a questão da performance, mas sob o ponto de vista literário? [Levar a pergunta para a orientadora.]

(Lodge, 1992: 214)²

Há em construções metaficcionais por vezes um investimento quase de adulação do leitor, um exercício de sedução e flerte, que pretende promovê-lo, encantá-lo, a fim de trazê-lo para perto, convocando-o a experimentar a suposta construção da obra artística. Sob este ponto de vista, obras que trabalham a partir de uma dobradura metaficcional possuem um caráter instalativo, demandam do leitor a sua presença dentro da obra porque precisam dele para que o projeto se concretize. É necessário tê-lo sempre junto, com uma atenção detetivesca, disposto a captar cada fragmento, cada pista, cada micro pedaço do relato, detalhes ínfimos que ajudarão a compor o *puzzle* que permanecerá sempre incompleto.

O leitor se desconcerta justamente porque a metaficção promove um abalo na relação entre o universo ficcional e o universo real. O que esse tipo de produção faz é suspender, ainda que provisoriamente, o estado de certezas, instaurando um terreno fértil para as dúvidas e hesitações. Quando uma obra artística é assumida como realidade inventada, esse tipo de afirmação gera desdobramentos para dentro e fora da escrita fazendo periclitar este breve espaço situado entre a ficção e a realidade (“Quando a ficção pergunta-se o que é, ela cria um efeito perturbador no leitor, como se o levasse a se perguntar não apenas quem ele é mas também o que é a realidade.” Bernardo, 2010: 82)

Ao manter o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional e não uma verdade, ainda que provisória, firmada pelo texto literário, somos convidados a habitar um espaço de desamparo. A geração de uma zona de indiscernibilidade entre ficção e realidade é um dos critérios utilizados pelos críticos para reconhecer produções metaficcionais:

Metaficção é o termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefacto, a fim de levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica dos seus próprios métodos de construção, essas escritas não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário (Waugh, 1984: 2)³

² “acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life.” (Lodge, 1992: 214)

³ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.” (Waugh, 1984: 2)

Rio de Janeiro, 1 de março de 2015.

E se fosse teatro?

Seis personagens a procura de um autor. Um amigo, professor de artes cênicas, ciente da minha hesitação, me ofereceu de presente a peça do Pirandello. Escrita em 1921, era um texto fundador para quem estudava metalinguagem no teatro, segundo ele. Embora a peça tivesse sido produzida quando Pirandello já era um reconhecido dramaturgo, a encenação foi um marco em sua carreira. O roteiro tem como protagonista um diretor que, ao ensaiar uma peça do Pirandello, é interrompido por seis personagens que emergem da porta que dá entrada a plateia desejando contarem suas histórias. A construção cenográfica – inscrita em detalhes no texto – é que o palco do teatro seja ornamentado de modo a parecer uma espécie de bastidor, de camarim. O cenografista e o contrarregista são também personagens, fazendo com que o público se sinta, de fato, em um ensaio. O roteiro gira em torno da construção da própria peça que o espectador assiste, como se aquela fosse uma construção espontânea e inesperada. *Seis personagens a procura de um autor* parece ser uma referência metaficcional para o teatro e ficou ecoando no meu pensamento curioso, ansiando como seria testemunhar uma encenação como essa...

Rio de Janeiro, 7 de março de 2015.

Obra encontrada! Ou ao menos uma delas.

Era um domingo e eu havia planejado visitar a exposição *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, da Lygia Clack, no MAC (Museu de Arte Contemporânea em Niterói). (Re)encontrei os bichos e o que já esperava, o que não poderia imaginar era o que descobriria na exposição ao lado. Chamada *In situ: carta de intenções*, a exposição que ocupava a varanda externa do museu era de autoria do Rui Macedo, um artista português contemporâneo, para mim desconhecido até então, que, através do seu trabalho, promovia um exercício autorreferencial.

[Por vezes nós vamos ao encontro do nosso objeto de estudo e por vezes, por uma feliz coincidência, uma espécie de milagre inexplicável, ele caminha voluntariamente até nós.]

A conclusão que Waugh alcança no campo da teoria é partilhada por Jorge Luis Borges, que, a partir de sua prática artística, também registra as angústias e consequências geradas por obras metaficcionais para dentro e fora do texto literário:

Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Creio ter encontrado a razão: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios. (BORGES, 2012, s.p.)⁴

Vemos, portanto, que a metaficção esgarça o debate para além da literatura e dirige a um questionamento ainda mais amplo. Em sintonia com Gustavo Bernardo cremos que “[d]e dentro da literatura (...) a metaficção tenta responder às perguntas mais complicadas da filosofia: 1) sabemos quem somos?; 2) sabemos se somos?; 3) a consciência pode ter consciência da consciência?” (Bernardo, 2010: 45). As perguntas mobilizadas por produções metaficcionais caminham, segundo Bernardo, em direção a um campo além da literatura fomentando uma série de questionamentos filosóficos e existenciais. Dando testemunho do importe filosófico dos processos metaficcionais, o próprio termo “metaficção” surge em um ensaio de William Howard Gass sugestivamente intitulado “Philosophy and the form of fiction” (1970). O termo foi ali cunhado para designar alguns dos novos romances americanos do século XX. Gass baseou esse seu batismo no conceito de metalinguagem, desenvolvido por Hjelmslev e Saussure⁵. Embora a palavra tenha sido consagrada por Gass, cerca de uma década antes de sua utilização no meio literário já se empregavam termos semelhantes em outras áreas do conhecimento, tais como “metapolitics” (Viereck, 1965) e “metatheatre” (Abel, 1963). O uso de termos “meta-”, emergindo simultaneamente em diferentes áreas, aponta para um momento intelectual e político-social peculiar. Esse período, historicamente marcado pela celebrada *crise da representação*, foi, como se sabe, ocasião de uma enorme revolução comportamental e de valores: entre os anos 1960 e 1970, para ficar no contexto americano, destacam-se o surgimento dos movimentos feministas,

⁴ “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.” (Borges, 2012, s.p.)

⁵ A respeito da relação da metaficção com a metalinguagem e outras metas, a reflexão produzida pela tese de doutorado irá de encontro a este caminho, que dialoga com o projeto de pesquisa da orientadora, no qual se investiga, entre outras coisas, a “qualidade perpectiva” dos discursos autorreflexivos (Martins, Helena. *A linguagem como forma de vida e o perspectivismo*, CNPq 309423/2015-5.)

Rio de Janeiro, 8 de março de 2015.

Nas paredes do museu os quadros desafiavam o espectador acostumado a exposições tradicionais. As telas pintadas a óleo e acrílica sobre tela pareciam algo em construção: uma espécie de croqui, de estudo do espaço, de prancheta ou caderneta de anotações com rabiscos, *post-its*, um verdadeiro manual de instrução. A exposição me fez recordar como as artes visuais e a literatura por vezes dialogam tão de perto – o que Rui Macedo realizava era um procedimento que tinha bastante semelhança com o que eu gostaria de estudar na literatura. Uma tese de doutorado que mesclasse um romance com uma exposição seria viável? Aceita? Qual era o *know how* que uma pesquisadora de literatura teria para falar de pintura? Consultaria a orientadora e os pares, mas no fundo eu já sabia que era sobre a exposição *In situ* que eu gostaria de escrever.

Rio de Janeiro, 17 de março de 2015.

Se escolhesse enveredar pelo teatro já teria um herdeiro de Pirandello: a encenação brasileira *Répétition*. A peça foi escrita em 2013 por Flavio de Souza e dirigida por Walter Lima Junior, assisti o espetáculo no teatro do Fashion Mall e, sem dúvida, ela é descendente direta de *Seis personagens a procura de um autor*. Na montagem, diretor e atores se revezavam, fazendo com que o universo ficcional e o real se tornassem indiscerníveis. O que era representação e o que fazia parte da peça? O cenário e as falas levavam o espectador a intuir que testemunhava um ensaio, no entanto dramas pessoais dos atores e do diretor se misturavam as supostas falas da peça que eles estavam ensaiando. Ao entrar no teatro os atores já estavam em cena, atuando, com as luzes do palco e da plateia acesas. Mas se escrever sobre artes visuais já demandaria um esforço brutal – porque exigiria adentrar em um território completamente novo – escrever sobre artes visuais e teatro parecia um risco ainda maior. Dominar uma bibliografia teórica de uma área desconhecida envolve um determinado grau de perigo; tentar

a luta pelos direitos civis em favor dos negros e homossexuais, a ascensão da contracultura e dos *hippies*, a oposição ideológica contra as Guerras Fria e do Vietnã. Um período de ebulição de conhecimento e um autoquestionamento da sociedade.

No âmbito da literatura, Gass lê a tendência à metaficção como uma resposta ao realismo que vigorou no século XIX e produziu narrativas aparentemente sob controle, histórias ordenadas de modo cronológico ou causal a partir de um narrador onisciente que era capaz de conduzir, descrever, contar em plenitude. Os romances metaficcionais produzidos nos Estados Unidos florescem nesse contexto como uma oposição aos romances realistas, porque comprometem-se a demonstrar a fragilidade, a parcialidade e a construção dos sentidos, ao invés de representar uma história definitiva exposta através de um narrador seguro. Donald Barthelme, romancista norte-americano, evidencia esse caráter sempre precário da linguagem como um todo em diversos trechos de sua ficção: “a própria frase é um objeto feito pelo homem, e não como gostaríamos, claro, mas ainda assim uma construção do homem, uma estrutura marcada por sua fraqueza, em oposição à força das pedras” (Barthelme, 1970, s.p.)⁶.

Se é correto localizar, com Gass, uma origem norte-americana para o termo “metaficção”, o procedimento literário que o termo busca qualificar tem sido objeto de uma interessante proliferação terminológica em muitos outros espaços. É frequente a aparição de termos afins a “metaficção”; a escolha terminológica justifica-se porque enfatiza, em contextos distintos, os aspectos que convém da obra analisada – mencionamos exemplos como “narração autorreflexiva”⁷ (Culler, 1999), “narrativa autorreferente” (Sontag, 2015), “narrativa autoconsciente” (Guzzi, 2012), “narrativa narcisista” (Hutcheon, 1980), “narrativa metalinguística” (Campos, 1992), “metaliteratura” (Gomes, s.d.). A opção terminológica por uma “narrativa narcisista” sublinha, evidentemente, um viés psicanalítico. Freud se apropria da história de Narciso, oriunda da mitologia grega, para caracterizar indivíduos que tem uma admiração demasiada por si próprios. Costuma-se dizer

⁶ “the sentence itself is a man-made object, not the one we wanted of course, but still a construction of man, a structure to be treasured for its weakness, as opposed to the strenght of stones”⁶ (Barthelme, 1970: s.p.)

⁷ “Os teóricos falam de *narração auto-reflexiva* quando os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai acabar. A narração auto-reflexiva realça o problema da autoridade narrativa.” (Culler, 1999: 89-90)

dominar duas bibliografias teóricas de áreas distintas, que não domino, era uma ameaça ainda maior. Por motivos de segurança, julguei melhor suspender a aspiração de escrever sobre teatro.

Rio de Janeiro, 21 de março de 2015.

De volta ao universo da literatura:

Os guarda-chuvas cintilantes, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, é construído no formato de um diário ficcional e a narradora, suposta autora, expõe suas dúvidas sobre que caminhos literários percorrer, sobre quais contornos dar à obra que está criando naquele exato momento. Há passagens em que a narradora não nomeada discute com Pip, professor de filosofia e crítico, os rumos da obra que está escrevendo. Nas páginas do pseudodiário se discute desde a questão da forma do objeto livro até reflexões em torno da função da própria escrita. No romance estão presentes anotações avulsas, ordenadas como em um diário, a partir de datas, mas sem respeitar a cronologia ou a linearidade. São histórias independentes, fragmentadas, reflexões descontínuas, muitas vezes interligadas, ao que parece, pelo fluxo de consciência da narradora-autora. Há uma oscilação entre as vozes narrativas (primeira e terceira pessoa do singular) e o leitor hesita quanto a quem de fato conta a história que lê: “– Estás a escrever um livro sobre quê? pergunta o Esquilo mexendo nos papéis. / – Sobre tudo, digo. Tudo aquilo que eu olhar fica lá dentro. Agora olho para ti, e ficas tu.” (Gersão, 1984: 39); “«Eu», disse ela, quando eles perderam a paciência de ouvir a história e se foram embora e ela voltou tranquilamente ao nó do problema, recapitulando os dados. Eu, disse, e a palavra era um caroço de ameixa na boca, rolando sobre a língua, mas exterior à superfície, eu, repetiu, e olhou o céu como se fosse um eco, eu ponto de intersecção de pessoas, vidas, tempos, espaços, dimensões, ponto de intersecção de planos, luzes, cores, de sons diferentes. Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou.” (Gersão, 1984: 33). Havia também em *Os guarda-chuvas cintilantes* uma confusão/fusão proposital entre a imagem do autor, a do narrador e a do personagem: “A mulher que mora nesta casa começou

que narrativas narcisistas são narrativas ensimesmadas, uma das primeiras pesquisadoras a adotar a adjetivação “narrativa narcisista” foi Linda Hutcheon que, no princípio dos anos 1980, publicou o ensaio seminal *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Hutcheon justifica a escolha: “Narcisista – o adjetivo escolhido aqui para designar este texto autoconsciente – não pretende ser pejorativo, mas antes descritivo e sugestivo como as leituras alegóricas irônicas do mito de Narciso” (Hutcheon, 1984:1)⁸. A pesquisadora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, leitora de Hutcheon, perpetua a nomenclatura instaurada pela pesquisadora canadense e utiliza sistematicamente o rótulo “narrativa narcisista” para designar um “texto auto-sabedor ou auto-questionador, uma vez que o artifício linguístico – inter e extratextual – revela uma narrativa ‘espelhando-se, de forma narcisista, introvertida, introspectiva, autoconsciente.’” (Faria, 1999: 25). Dos termos listados acima como sinônimos de “metaficção”, julgamos que cada um deles serve a um expediente e pode soar mais adequado a uma experiência analítica de acordo com o objeto que se deseja explorar. “Produção autorreferente”, por sua vez, parece aplicar-se a um espectro mais amplo de trabalhos artísticos – Susan Sontag, por exemplo, refere-se aos filmes de Godard como narrativas autorreferentes. Pode ser também um adjetivo mais afinado (se compararmos com “metaficção”) para caracterizar produções pictóricas. Caso semelhante se observa com o uso do termo “narrativa autorreflexiva”, também, sob o nosso ponto de vista, de maior abrangência. “Metaficção” – ainda carrega ficção no nome e, por isso, acaba mais circunscrito e associado, de certo modo, ao universo da literatura.

Seja como for, não vemos maiores problemas em empregar alternadamente termos afins, mas indicativos de diferentes ênfases. Nosso único desconforto refere-se ao emprego dos termos “narrativa narcisista” e “narrativa autoconsciente”. A primeira opção, que pode provocar, sem dúvida, desdobramentos e reflexões proveitosas, ainda se associa, consciente ou inconscientemente, a uma análise psicanalítica, restringindo e limitando, em maior ou menor grau, o exercício da crítica: como a psicanálise não é um referencial teórico para esta pesquisa, evitaremos utilizar o termo. O conceito “narrativa autoconsciente”, por sua vez, apesar de frequentemente utilizado, pode ser problematizado. Mark Currie justifica:

⁸ “Narcissistic – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth” (Hutcheon, 1984: 1)

a escrever um livro, penso, e não sei se essa ideia é uma constatação ou um suspiro. Como se algo irreversível, irremediável, há muito suspenso, desabasse sobre mim, ou como se eu caísse em alguma coisa sobre a qual estivera muito tempo suspensa.” (Gersão, 1984: 14); “Ando cansadíssimo a segurar o mundo. Não tenho tempo nem de fazer um telefonema. Corro para um lado a segurar as cidades, corro para outro a segurar os rios, corro para outro a segurar as pontes. Se eu fechar os olhos um minuto o universo começa a oscilar e cai. Porque é de mim que deriva o tempo e o espaço.” (Gersão, 1984: 24). Os romances de Teolinda Gersão eram fortes candidatos a inspirar um capítulo da tese. Retirei os livros da estante e deixei o material separado; se calhar era com eles que trabalharia nos próximos anos.

Rio de Janeiro, 29 de março de 2015.

Sobre âncoras:

As possibilidades de obras a serem estudadas se multiplicavam e diante da imensidão que se anunciava era difícil segurar em uma obra, devorá-la até o final e propor uma reflexão alongada com tantos pretendentes batendo a porta. “Era bom que a tese tivesse algumas âncoras”, a orientadora sugeria, “três ou quatro no máximo, em seis meses, – calma, tem tempo –, você escolhe”. Três nomes? Como só três? Eu não conseguia me fixar sequer em um, a lista de interesses se reproduzia a cada semana. Não gostaria que a tese fosse uma análise aprofundada e linear de três nomes. Queria compor uma espécie de *patchwork*, fragmentos independentes onde eu pudesse contemplar o maior número de autores e obras de tempos e nacionalidades diferentes. Fragmentos que se somassem e formassem um todo a que eu chamaria de tese, mesmo sem uma unidade propriamente homogênea. Na minha cabeça as obras se aglutinariam graças a um eixo central – a metaficção –, mas a maneira como essas obras compareceriam na pesquisa deveria parecer de modo mais irregular possível: algumas obras ganhariam uma menção, um parágrafo, outras ocupariam páginas inteiras. Corria o risco de ser superficial e produzir um exercício estéril mencionando assim um volume muito grande de obras, no entanto, para mim, a essa altura, o exercício acadêmico era também o de levantar material, apontar caminhos que não seriam percorridos,

Em primeiro lugar, a ideia de autoconsciência é estranhamente inconsistente com a maioria das teorias pós-modernas que não atribuem nem individualidade nem consciência a um autor, muito menos a uma obra de ficção. Em segundo lugar, há uma falta de lógica vertiginosa sobre "autoconsciência": que algo que é caracterizado pela sua autoconsciência certamente deve estar consciente de sua própria característica definitiva. Não é suficiente que a metaficção saiba que é ficção; ela também deve saber se o seu autoconhecimento é adequado, e assim por diante, em uma regressão infinita lógica. Então pode fazer sentido dizer que a metaficção é consciente de si mesma? (Currie, 1995: s.p.)⁹

Sem desejar entrar nessa polêmica, que poderia convocar uma discussão filosófica (ou, de novo, psicanalítica) acerca do conceito de *consciência*, evitaremos também o emprego deste termo.

Se é verdade que a proliferação terminológica acerca do processo metaficcional indica pontos de vista distintos sobre a metaficção, pode-se dizer que, antes de constituírem meros ângulos por onde olhar para um mesmo objeto, essas perspectivas talvez cheguem em alguns casos a criar objetos distintos, conforme a célebre máxima saussuriana. Seja como for, no entanto, a proliferação de termos não tem impedido a identificação e investigação recorrente de certos tipos de procedimentos artísticos.

Para além disso, é importante reconhecer que, embora o termo “metaficção” e seus satélites possam ser historicamente circunstanciados, sabemos que esse tipo de procedimento textual definitivamente não é um recurso novo na literatura ocidental – nem exclusivamente pós-moderno e norte-americano. Os casos mais citados incluem o prólogo de *Dom Quixote de la Mancha*¹⁰ e a peça dentro da peça em *Hamlet*¹¹. Mas podemos flagrar exercícios metaficcionais desde as tragédias gregas, nos expedientes do coro e do *deus ex machina*. Machado de Assis, para mencionar um exemplo brasileiro e temporalmente mais próximo, também produ-

⁹ “First, the idea of self-consciousness is strangely inconsistent with most postmodern literary theories which would attribute neither selfhood nor consciousness to an author, let alone a work of fiction. Second, there is a vertiginous illogicality about ‘self-consciousness’: that something which is defined by its self-consciousness must surely be conscious of its own definitive characteristic. It is not enough that metafiction knows that it is fiction; it must also know that it is metafiction if its self-knowledge is adequate, and so on in an infinite logical regress. Can it then be meaningful to say that metafiction is conscious of itself?” (Currie, 1995: s.p.)

¹⁰ “Desocupado leitor: podes crer, sem juramento, que eu gostaria que este livro, como filho da inteligência, fosse o mais formoso, o mais galhardo e o mais arguto que se pudesse imaginar.” (Cervantes, 2012: 40)

¹¹ “Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie.” (Shakespeare, 2000: 55)

indicar possibilidades que, por motivos arbitrários ou não, afetivos ou não, não foram tomados.

Rio de Janeiro, 3 de abril de 2015.

Por ironia do destino eu estava dentro de um departamento de literatura e o único objeto de estudo escolhido que tinha era uma exposição de artes plásticas. E o objeto literário?

Eu não tinha certeza de que autor literário escolheria. Até agora o candidato mais forte – ou melhor, a candidata – era a Teolinda Gersão. Mas seguia pedindo sugestões para todos os colegas da área. Anotava esperançosa cada um dos nomes e títulos mencionados, ia em busca de todos, acharia algum nome e me manteria fiel a ele (ciente de que essa segunda parte seria a mais difícil). Recordei Fernando Pessoa: “As viagens, os viajantes - tantas espécies deles! Tanta nacionalidade sobre o mundo! tanta profissão! tanta gente! Tanto destino diverso que se pode dar à vida”. Tanta possibilidade de estudo, tantas literaturas interessantes. Seria a minha tese um tipo de enciclopédia? Colcha de retalhos? Mero exercício de colagem?

Rio de Janeiro, 7 de abril de 2015.

Sobre a espera:

Tinha encomendado pela internet algumas das obras que leria nos próximos meses. O correio atrasou – sempre atrasa – e eu tinha tempo mas não tinha livros (ou ao menos não os que esperava ler). O tempo da espera tinha qualquer coisa de pescaria: o pescador sabe da espera pelo peixe e aguarda pacientemente um tempo que não domina, o tempo do rio, o tempo do bicho, o tempo do outro. Como um pescador, eu estava de mãos atadas, a espera. Fui até a estante, encontrei o *Livro*, do José Luís Peixoto, que tinha comprado meses atrás, e pousei na estante, até que me esqueci da compra de vez. Era um título bastante autorreferente. Um livro

ziu uma série de narrativas ensimesmadas, como dão a ver, por exemplo, as primeiras linhas do capítulo dois de *Dom Casmurro*¹². A metaficção, como se pode notar, não é, portanto, uma invenção propriamente moderna, embora possa se dizer que talvez os escritores contemporâneos tenham recorrido ao recurso metaficcional como forma de enfrentar seus antecedentes literários “uma vez que se sentem oprimidos pelo medo de terem que dizer algo que já foi dito, condenando-os a autoconsciência gerada pelo medo da cultura moderna.”¹³ (Lodge, 1992: 207) (Tradução nossa.)

Contudo, ainda que seja possível apontar uma série de obras pontuais longínquas onde figuram passagens metaficcionais, fato é que a partir do século XX o procedimento passará a figurar de modo mais recorrente. Ana Paula Arnaut, reconhecendo que traços metaficcionais são encontrados em obras literárias antiquíssimas, diferencia esse tipo de produção pontual dos textos metaficcionais pós-modernistas do século XX:

A ideia de que, na maioria desses romances, antes e depois de Fielding, e segundo cremos até aos novos caminhos do Post-Modernismo, a amplitude deste artifício não ia muito além do mero ornamento, reduzindo-se ao capítulo inicial ou ao Prefácio da obra. Aduza-se, também, que a profusão da prática da auto-consciência narratorial se confinava, quase exclusivamente, aos romances cômicos, aos facetos e aos satíricos também, e não, como hoje acontece, a romances de natureza diversa; acrescente-se ainda, que as obras mencionadas são, afinal, exemplos de pré-romance como gênero posteriormente estruturado e canonizado, não podendo, por conseguinte, levar a cabo o mesmo tipo de exercícios metaficcionais, bem como o mesmo tipo de questionamento e de subversão do cânone que os romances post-modernistas apresentarão, relativamente a uma linha romanesca tradicional que se consolida no século XIX. (Arnaud, 2002: 223)

É possível afirmar que uma das grandes mudanças do pós-modernismo em relação ao modernismo é a consciência da ficção. O foco passou a ser cada vez mais a própria problemática da linguagem, o ato de contar histórias. Enquanto os narradores modernos procuram reduzir ao máximo a presença de um narrador indo direto para a consciência, no pós-modernismo o esforço caminha no sentido oposto, a narração em si se torna o tema da novela. A escrita se torna uma escrita sobre a

¹² “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.” (Assis, 2008: 40)

¹³ “Metafiction, then, is not a modern invention; but it is a mode that many contemporary writers find particularly appealing, weighed down, as they are, by their awareness of their literary antecedents, oppressed by the fear that whatever they might have to say has been said before, and condemned to self-consciousness by the climate of modern culture.” (Lodge, 1992: 207)

chamado *Livro*? Pior, um livro chamado *Livro* que tem como personagem principal um protagonista chamado Livro. A história me captou, José Luís Peixoto é um bordador de palavras, imagens costuradas com delicadeza. Já havia lido outras tantas publicações dele – *Morreste-me*, *Nenhum olhar*, *Gaveta de papéis*, *A criança em ruínas* – e em todas parecia haver um mesmo denominador comum, uma mesma cadência, uma mesma voz. *Livro* tem um enredo bastante bem definido: conta a história de três gerações de portugueses do interior do país que têm a França atravessada em suas histórias. Há passagens autorreferenciais lindíssimas, por exemplo: “Este livro podia acabar aqui. Sempre gostei de enredos circulares. É a forma que os escritores, pessoas do tamanho das outras, têm para sugerir eternidade. Se acaba conforme começa é porque não acaba nunca. Mas tu, eu, os Flauberts, os Joyces, os Dostoievkis sabemos que, para nós, acaba. Com um ligeiro desvio, os círculos transformam-se em espirais e, depois, basta um ponto como este: . O bico de uma caneta espetada no papel. Um gesto a acertar na tecla entre , e -. Um movimento sobre um quadradinho de plástico. Isto: . Repara como é pequeno, insuficiente para espreitarmos através dele, floco de cinza a planar, resto de formiga esmagada. Se o pudéssemos segurar entre os dedos, não seríamos capazes de senti-lo, grão de areia. Mas tu ainda estás aí, olá, eu ainda estou aqui e não poderia ir-me embora sem te agradecer. Aí e aqui ainda é o mesmo lugar. Sinto-me grato por essa certeza simples. A paisagem, mundo de objetos, apenas ganhará realidade quando deixarmos estas palavras. Até lá, temos a cabeça submersa neste tempo sem relógios, sem dias de calendário, sem estações, sem idade, sem agosto, este tempo encadernado. As tuas mãos seguram este livro e, no entanto, nas tuas mãos, é manhã. Nas tuas mãos, a minha mãe, o Ilídio e o Cosme estão no andar de cima, ouve-se os passos, as cadeiras a serem arrastadas. Nas tuas mãos a vila descansa e Paris é tão longe. Às vezes, penso em ti sem te dizer. Mesmo esses pensamentos invisíveis estão agora nas tuas mãos. Seguras o meu nome. Este livro que estás a ler e que estou a escrever, onde estamos, é exatamente o mesmo que a minha mãe me pousou nas mãos como na primeira frase. Também esse livro era este. O início também é agora. O amanhecer apenas se distingue o anoitecer por aquilo que o antecedeu e pela sucessão que lhe imaginamos, o antes e o depois. Agradeço-te por teres aceitado que este livro se transformasse em ti e pela generosidade de te teres transformado nele, agradeço-te pela claridade que entra por esta janela e por tudo aquilo que me constitui,

escrita porque “toda a possibilidade de ficção passou a ser questionada. A ficção se tornou metaficção – histórias sobre histórias, ficções sobre ficções, romances dentro de romances.”¹⁴ (Matz, 2004: 134) (Tradução nossa). Na mesma linha, Barthes observa que “por volta de 1850 (...) a escritura clássica então se desintegrou e a totalidade da literatura, de Flaubert até hoje, passou a ser a problemática da linguagem” (Barthes, 2004: 152).

Conforme observa Gustavo Bernardo, o solo movediço do contexto dos séculos XIX e XX propicia a postulação do “princípio da incerteza”, diretamente associado a produção de exercícios metaficcionais:

O século seguinte ao XIX pode ser chamado de “centúria da incerteza” graças ao retorno das dúvidas políticas e epistemológicas, em função de decepções históricas e impasses científicos. É emblemático do século XX o conhecido “princípio da incerteza” de Heisenberg, pelo qual a observação de um fenômeno altera o próprio fenômeno, impedindo que se saiba ao certo como seria o fenômeno antes de ser descrito. Junto com as dúvidas e as incertezas, retorna, com toda a força, a metaficção: “a metaficção funda-se numa versão do princípio heisenberguiano da incerteza”. De acordo com Forrest-Thompson, “na verdade não há outra realidade que não nossos próprios sistemas de medir a realidade”. Reagindo à denegação realista da ficção, a metaficção se define melhor como uma ficção que não esconde o que é, obrigando o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato “verdadeiro” – obrigando o leitor, portanto, a manter-se em suspenso, ou seja, em estado permanente de dúvida e incerteza. (Bernardo, 2007: s.p.)

Trata-se de uma reelaboração radical da forma, como uma tentativa de abalar narrativas consolidadas, dando lugar a outras possibilidades de relato. Em termos históricos, a literatura do século XX foi diretamente influenciada pela fragilização progressiva da razão, no advento das grandes guerras. As ciências humanas, sociais e biológicas passavam por transformações radicais a partir dos escritos de Marx, Freud e Darwin, num mundo marcado pelo crescente capitalismo e pela aceleração industrial. Como aponta Alexandre Montauray, a partir do modernismo,

[o] “como” narrar passa a ser matéria visceralmente ligada ao “quê” se narra. A única solução plausível parece ser a de trabalhar a matéria literária a partir de um jogo de

¹⁴ “This consciousness of fiction itself – this attention to the way the language of fiction comes in between us and reality – is the main change postmodernism brought to the modern novel. Not only does the problematics of language become the subject of fiction. Storytelling itself becomes an issue. Whereas before, modern writers had tried to efface their narrators, going directly into consciousness and getting rid of any intrusive omniscience, now they found it important to do the opposite. Narration became a theme within the novel. Now, writers felt it necessary to write about writing, to tell about the telling of stories, because the whole possibility of fiction had been thrown into question. Fiction became metafiction – stories about stories, fiction about fiction, novels within novels.” (Matz, 2004: 134)

agradeço-te por me teres deixado existir, agradeço-te por me teres trazido à última página e por seguires comigo até à última palavra. Sim, tu e eu sabemos, isto: . . . Insignificância, pedaço de nada, interior da letra ó. Mas isso será daqui a pouco. Por enquanto, aproveitemos, ainda estamos aqui.” (Peixoto, 2010: 262-263)

Apesar dos trechos lindíssimos, como o acima citado, havia também no livro investimentos autorreferentes que eu achava que não funcionavam, e é muito difícil conviver com uma obra durante muitos anos sem que se tenha absoluta paixão por aquilo que lê. São tantas releituras que, se o afeto for pontual, por alguns trechos, se esgota rápido. *Livro* estava na lista dos interesses, porém dificilmente teria fôlego para dedicar a tese a ele.

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2015.

Sobre Jane Austen:

A metaficção, recurso tão recorrente nos dias de hoje, começou a ser utilizada e sistematizada com mais frequência a partir do modernismo. Porém, muito antes do modernismo, alguns autores já enveredavam por este caminho. Jane Austen foi uma dessas pioneiras e é conhecida por construir suas narrativas fazendo uso de traços autorreferentes. Embora seja uma característica que transpasse toda a sua produção, é em *A abadia de Northanger*, que o recurso aparece com mais evidência. Escrito entre 1797 e 1798 (embora publicado somente em 1818), no romance é possível observar comentários metaficcionais ao longo de toda a história. Mas não se trata propriamente de um romance ensimesmado, voltado para dentro de si mesmo, dando centralidade a uma construção metaficcional. A metaficção figura sim, mas a partir de comentários pontuais e certos que vão permeando a história. Jane Austen retoma de tempos em tempos a imagem do leitor e da autora e da protagonista, lembrando que se trata de uma história narrada. O leitor, então, é recorrentemente lembrado: “Além do que já foi dito sobre os dotes pessoais e mentais de Catherine Morland, quando ela estava prestes a ser lançada a todas as dificuldades e aos perigos de uma estadia de seis semanas em Bath, pode-se dizer - *para melhor compreensão do leitor, a menos que as páginas seguintes fracassem em dar qualquer ideia do que a personalidade dela*

ressemantizações e de combinações para que seja possível superar “o fim da era do texto referencial” (...) a impossibilidade de fixar um significado coerente, passou a ser uma temática que vinha celebrar esta própria impossibilidade. Após as experimentações no terreno do romance, com as propostas de Borges, Beckett, Nabocov e do *nouveau roman*, as narrativas apontavam para “um novo sentido de forma” ou, melhor dizendo, uma “abrangente mescla de formas”. Em 1967, John Barth, em *Literatura de exaustão*, revela “a natureza gasta de certas formas e a exaustão das possibilidades mais antigas”, sugerindo todo um conjunto de ficção marcado pelo ceticismo, por uma predisposição para a paródia, por uma insistência “metaficcional” em seus próprios modos de significação e, sobretudo, pela capacidade de desafiar a estabilidade do que é significado. (Montaury, 2005: 71-73)

Se durante o modernismo já era possível verificar uma escalada da importância do “como se narra” sobre o “quê” se narra, no contexto do chamado pós-modernismo, acentua-se ainda mais esse movimento. A contemporaneidade se caracteriza não só pelo crescente poder da globalização, da comunicação e da ascensão tecnológica como também por um progressivo e contínuo exercício de relativismo e perspectivismo em contraste com visões totalizadoras e universalizantes de outrora. É uma era marcada por um crescente sentimento de fragmentação e desamparo, pela ascensão da subjetividade individual e pela diversidade e coexistência de grupos sociais e culturais distintos. Uma época onde se experimenta o tempo e o espaço a partir de uma nova cadência.¹⁵

Sabemos também que a arte autorreferente pode ser articulada, de um modo geral, ao contexto mais longínquo da revolução industrial. Como Walter Benjamin observa no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a substituição do tipo de produção faz com que os objetos percam sua aura e essa perda altera significativamente a sensibilidade e a expectativa do público diante das produções artísticas. Conforme observa Chalhub a esse respeito,

o público contemplava a obra de arte, sem dela participar ativamente, pois essa obra “aurática” mantinha-se no seu distanciamento, na sua estranheza, no seu “algo inatingível”. Era uma contemplação do espírito e colocava o público em estado de recolhimento, à espera do espetáculo. Tudo o que ocorria nos bastidores da cena não “aparecia”; ao contrário, ocultava-se, e o espetáculo, quando as cortinas abriam, estava pronto. A obra, então, ofertava-se ao público assistente e passivo. O conceito de arte transformou-se – hoje, nós a percebemos construída e não mais como

¹⁵ A respeito da distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo, “[c]onvém esclarecer que a Pós-Modernidade representa, segundo a maioria dos críticos, um período histórico que se inicia após a Segunda Guerra Mundial e que se caracteriza por ocasionadas mudanças nos paradigmas político, social e econômico, enquanto o Pós-Modernismo se apresenta como a resposta cultural a essas mudanças e inclui em si as novas formas de literatura, artes plásticas, música e artes dramáticas.” (Fernandez, 2012: 16)

deveria ser - que seu coração era afetuoso; seu temperamento alegre e aberto, sem presunção ou afetação de qualquer tipo” (Austen, 2012) (Grifo nosso.)

“Segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado se passaram em revista *perante o leitor*.” (Austen, 2012) (Grifo nosso.)

“*Deixo aos meus leitores* a sagacidade de determinar quanto disso tudo foi possível a Henry comunicar naquele momento a Catherine” (Austen, 2012) (Grifo nosso.)

Em outra passagem esse diálogo com o leitor pretende instruí-lo melhor em relação à história e aos personagens: “Agora é adequado fornecer alguma descrição da senhora Allen, *para que o leitor* possa julgar de que maneira suas ações irão, doravante, inclinar-se em promover a desgraça de todos os acontecimentos, e como ela provavelmente contribuirá para submeter a pobre Catherine à infelicidade e ao desespero” (Austen, 2012) (Grifo nosso.)

A narrativa, feita em terceira pessoa a partir de um narrador onisciente, sofre essas intervenções com uma voz diferente, aparentemente da autora, a fim de tecer instruções e justificar melhor suas escolhas: “Este breve relato da família pretende suplantiar a necessidade de uma exposição minuciosa da própria senhora Thorpe, de suas aventuras e sofrimentos passados, os quais poderiam, ao invés, ocupar bem três ou quatro capítulos seguintes, nos quais a falta de valor de lordes e advogados seria evidenciada e as conversas que se passaram vinte anos antes seriam detalhadamente repetidas.” (Austen, 2012)

[nota: verificar publicações dos séculos XVI, XVII e XVIII que apresentam traços autorreferenciais]

expressão; hoje, o público já não é mais passivo, pode ser incorporado, ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra. (Chalhub, 2005: 18)

Esta breve retomada da gênese das narrativas que se voltam para dentro de si mesmas é útil para compreendermos de que maneira a produção contemporânea dá continuidade ou promove uma ruptura com seus antecessores. Em termos de artes visuais, para citar apenas três exemplos incontornáveis no que diz respeito a autorreferência lembramos o quadro *O casal Arnolfini*, pintado em 1434 na Bélgica por Jan van Eyck, o célebre *Las meninas*, criação datada de 1656 pelo espanhol de Diego Velázquez, além do clássico *Ceci n'est pas une pipe*, idealizado pelo francês René Magritte em 1928. Tanto na tela de Eyck quanto na pintura de Velázquez figura um espelho ao fundo da sala que reflete o próprio pintor durante o ato da pintura. Magritte, por sua vez, propõe um exercício de autorreferência distinto, seu quadro mais famoso apresenta a imagem de um cachimbo com a seguinte inscrição abaixo: Isto não é um cachimbo. Ao refletir sobre a própria impossibilidade de olhar o próprio olhar o que Magritte faz é questionar os limites da obra artística.

A intenção desta pesquisa é investigar, na literatura e na arte visual contemporânea, qual é a margem de manobra, a possibilidade de experimentação, de respiro e de novidade no que tange a esse procedimento já tão antigo. A pergunta que buscamos responder é: de que maneira os artistas contemporâneos escolhidos reelaboram o recurso metaficcional em suas obras? Ainda é possível “metaficcionalizar” nos dias de hoje? Schollhammer provoca:

Na literatura contemporânea, os procedimentos metaliterários e autorreflexivos parecem ter chegado a um outro limite de exaustão, perigam converter-se em brincadeira intelectual de professores de literatura com ambições criativas e muito raramente são capazes de questionar suas próprias premissas. (Schollhammer, 2009: 137)

A alta reincidência de produções metafissionais tem sido apontada como consequência de uma espécie de esgotamento da forma tradicional das narrativas. Nos anos 90, em solo norte-americano, Tom Wolfe já criticava a alta frequência de produções metafissionais: “Outra história de um escritor escrevendo uma história! Outra vez *regressus ad infinitum*! Quem não prefere arte que ao menos tente imitar alguma coisa que não seja seu próprio processo?”¹⁶ (Wolfe, 1973: 208).

¹⁶ “Another story about a writer writing a story! Another regressus ad infinitum! Who doesn't prefer art that at least overtly imitates something other than its own processes?” (Wolfe, 1973: 208)

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2015.

Retomando José Luiz Peixoto, apesar das minhas ressalvas para encenar uma discussão sobre a metaficção exclusivamente em o *Livro*, o romance poderia ser um interlocutor produtivo para pensar o terreno movediço entre narrador, autor e leitor. Averiguar.

“Costumam pôr-me essa questão e não tenho dificuldade de responder, mas estares a colocar-ma assim, através deste livro, tão de repente, desrespeitando as dimensões leitor/narrador/autor, não me parece adequado. Se Aristóteles tivesse imaginado que poderias falar desde esse ponto para este, creio que teria escrito a sua *Poétique* de maneira diversa. Por outro lado, essa é uma questão apenas intuída, o que lhe retira alguma credibilidade. Por outro lado ainda, chegou em má altura, interrompeu a descrição do Constantino na secretaria do asilo e pode trazer alguma confusão a outros leitores, simultâneos ou futuros, mais acostumados aos postos tradicionais do leitor, do narrador e do autor. Assim, prefiro que interiorizes que há muito que não sabes sobre mim, habitua-te”. (Peixoto, 2010: 247-248)

Rio de Janeiro, 14 de maio de 2015.

Do encontro com *O inventário das coisas ausentes*:

Pouco ou quase nada tenho a dizer do encontro com o livro da Carola Saavedra. Algum artigo me levou a alguma leitura que me remeteu a algum romance que me fez lembrar de um colega de classe que disse: “Essa Carola é das melhores escritoras da literatura brasileira contemporânea”. O abuso dos pronomes indefinidos na frase anterior serve para mascarar a minha total falta de norte: não me recordo ao certo como alcancei *O inventário das coisas ausentes*, só me lembro que, por algum motivo, achei que deveria ler um pouco a literatura do meu país depois de tantos anos olhando para o que se fazia do outro lado do oceano. Quando recebi o romance em casa, me acomodei na poltrona da sala e na quinta página já sabia que era aquela a obra que eu queria estudar.

Tamanha recorrência de livros ensimesmados pode ser justificada com o argumento de que críticos e autores ficcionais com alguma regularidade têm alternado seus ofícios: escritores literários redigem críticas para os jornais, professores universitários e pesquisadores publicam ficção. É talvez desse intercâmbio que resulta um número crescente e significativo de livros metaficcionais, obras de enredo complexo que demandam do escritor um maior domínio da técnica. Por transitarem entre a ficção e a crítica, obras metaficcionais são uma espécie de discurso híbrido, construído no limiar entre as duas funções. Por transitarem entre a ficção e a crítica, as escritas autorreferenciais são uma espécie de espaço de fronteira.

Exemplos não faltam. William Howard Gass, pesquisador mencionado anteriormente e responsável, como se disse, por ter cunhado o termo “metaficção” em um ensaio acadêmico, era também romancista e praticava em sua carreira literária o exercício da metaficção. Italo Calvino igualmente revezou-se entre as funções de teórico/crítico literário e autor metaficcional em *Se um viajante numa noite de inverno*. Malcolm Bradbury, acadêmico organizador do compêndio *Modernismo Guia Geral* (escrito em parceria com James McFarlane), também atuou como autor literário na obra autorreferencial *The history man*. Exemplos mais contemporâneos também são facilmente encontrados: Alejandro Zambra, professor universitário de literatura e crítico chileno, autor da trilogia metaficcional *Bonsai*, *A vida privada das árvores* e *Formas de voltar para casa*. Ou mesmo J.M.Coetzee – autor já aqui citado com o seu *Diário de um ano ruim* – que, além de escritor laureado com o Nobel de Literatura em 2003, atuou como tradutor, crítico e professor universitário nos Estados Unidos, na África do Sul e na Austrália. Para mencionar exemplos brasileiros igualmente contemporâneos, lembramos Gustavo Bernardo, pesquisador e professor de literatura da UERJ, autor do ensaio *O livro da metaficção*, que serve como referência de pesquisa para essa tese, e simultaneamente autor do romance metaficcional *A filha do escritor*. Godofredo de Oliveira Neto, professor e pesquisador de literatura brasileira da UFRJ, lançou igualmente o romance autorreferencial *A ficcionista*.

Dois dos três artistas selecionados para compor o *corpus* central da tese de doutorado também revezaram-se, ou revezam-se, entre funções acadêmicas e artísticas. Tanto Carola Saavedra quanto Rui Macedo desenvolveram teses de doutorado em suas respectivas áreas. Saavedra pesquisou no departamento de

Rio de Janeiro, 16 de maio de 2015.

É um tanto complexo explicar o tema da tese para quem não é da área. Percebo o interlocutor com um olhar perdido toda vez que tento explicar o que é metaficção e procuro logo exemplos concretos que possam iluminar o que quero dizer.

Depois de longos minutos mostrando o que poderia ser considerada uma obra autorreferencial a um amigo músico, ouvi como resposta: “Então é curioso, um nome tão complicado para dizer aquilo que todo escritor principiante faz: falar dentro do texto sobre o seu próprio texto, quase que pedindo desculpas, justificando, por achar que não está escrevendo direito.” – Achei que ele tinha certa razão.

Rio de Janeiro, 5 de junho de 2015.

Sobre autorreferência no projeto gráfico e nas capas dos livros do Alejandro Zambra publicados pela editora Cosac Naify:

É raro e ao mesmo tempo tão precioso quando uma editora investe em um projeto gráfico que dialoga com o conteúdo dos livros que produz. Gosto especialmente – e queria inserir na tese, embora não saiba de que maneira – da edição da trilogia do escritor chileno contemporâneo Alejandro Zambra. A capa de *Bonsai*, o primeiro livro da série, possui um pontilhado que pode ser recortado, como se *Bonsai* fosse mesmo um livro dentro de um livro.

O miolo segue a mesma orientação da capa, deixando a mostra as marcas de corte do papel (marcas que o leitor usualmente não vê). Essas marcas são utilizadas pelo designer para orientar a gráfica e indicam onde o livro deverá ser refilado (cortado).

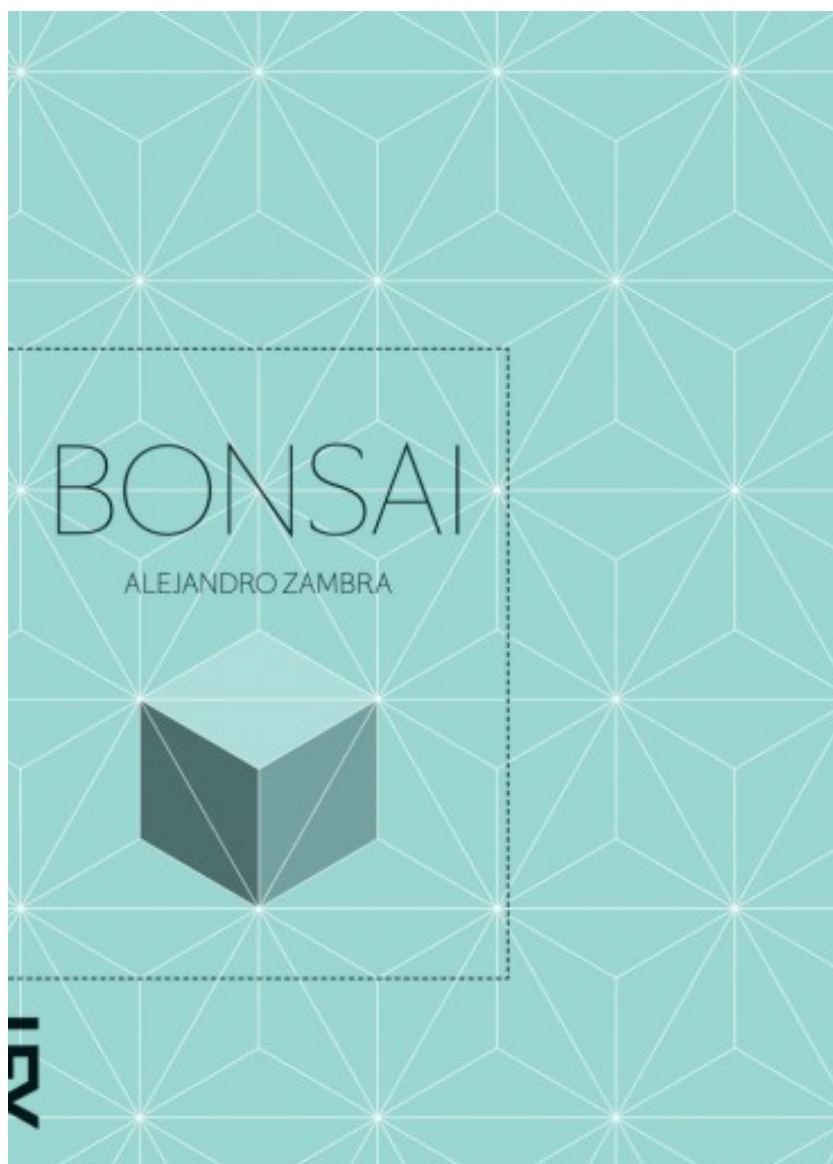
Letras da UERJ – produziu uma tese de doutorado que gira em torno de *Dom Quixote de la Mancha* – e Rui Macedo esteve vinculado ao departamento de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde desenvolveu pesquisa sobre a sua própria produção como artista visual. Tanto a dissertação de mestrado do artista português quanto a tese de doutorado e os artigos publicados servirão como discurso crítico essencial a análise das suas obras. No caso de Rui Macedo, as ocupações de artista e crítico fundem-se e confundem-se, adquirindo contornos cada vez mais voláteis.

Seja como for, fato é que obras que debruçam-se sobre si mesmas deixaram de ser inusitadas há algum tempo e foi também diante dessa exaustão da forma, de um certo esgotamento da metaficção, que surgiu o nosso desejo de perceber a respiração contemporânea deste procedimento. Ainda com Schollhammer questionamo-nos como – e se ainda – é possível produzir metaficção nos dias de hoje tendo ciência da extensa lista de metaficções passadas memoráveis:

É bem verdade que a metaficção tornou-se lugar-comum no debate em torno da noção moderna de literatura, como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção. A história da metaficção é longa, narrada por muitos escritores, e inclui famosas referências a clássicos como *As mil e uma noites*, *Dom Quixote* e *Hamlet*, dentre as muitas construções “em abismo”, como diria André Gide. Para os contemporâneos, a obra monumental de Jorge Luis Borges leva essa técnica aos seus extremos filosóficos (ou teóricos) e provoca a grande questão: como escrever metaficção depois de Borges? Como evitar o pastiche sob o risco do óbvio ululante de uma estratégia que já virou técnica de cinema comercial e fórmula para best seller de banca de jornal? (Schollhammer, 2009: 129-130)

Foi depois de vasta (mas nem de longe exaustiva) pesquisa bibliográfica que selecionamos as três obras que analisaremos ao longo da tese de doutorado. Cremos que os exercícios empreendidos por Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes são, antes de tudo, produções particularmente corajosas. Cada obra, construída a partir de uma linguagem extremamente singular, buscou enfrentar, confrontar e transformar a tradição metaficcional, com uma riqueza e relevância que nada tem a ver com os exercícios protocolares e inócuos de que fala Schollhammer. É curioso, além disso, notar que o que hoje chega a ser tomado como recurso esgotado, tenha sido, há tão pouco tempo, alvo de uma espécie de preconceito – era como se a metaficção pudesse ser o sintoma mais evidente de uma crise da ficção:

Pode parecer que a proliferação deste tipo de texto é sinal de crise literária, de morte do romance ou até do esgotamento da própria literatura. Pelo contrário, revela uma



Fonte: https://capitulodoisdotcom.files.wordpress.com/2014/06/110_293-bonsai.jpg

As marcas deixadas intencionalmente no projeto gráfico são uma espécie de ressalva, de lembrança, para que o leitor se dê conta de que está diante de um produto. Ao mesmo tempo, a presença das marcas de corte cria uma ilusão de que aquele livro que o leitor tem a frente ainda não é o produto final, trata-se de uma prova, um protótipo, algo que precisa ser depurado. O mesmo efeito é provocado pela ausência do número da página no canto inferior; o que há em *Bonsai* é o título do livro seguido de um traço, o nome do capítulo e o número da página. Quem trabalhou com produção editorial está habituado a ver esse tipo de inscrição que é usualmente deixado pelo designer no miolo da obra, quando o arquivo segue para a gráfica. O leitor, portanto, não tem acesso a essa espécie de legenda

curiosidade experimental (agora bem explícita e legível) em relação à capacidade que o autor tem de construir, transmitir ou imitar o “real” através da ficção. (Fernandez, 2012: 35)

Não à toa, o primeiro capítulo do livro *Metafiction – The theory and practise of self-conscious fiction* é intitulado “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”. Waugh, autora do livro, sustenta, por outro lado, que obras metaficcionais não representam a crise da ficção e sim uma resposta, uma possível saída para narrativas embotadas. Segundo ela, o que esse tipo de construção faz é “desfamiliarizar” leitores habituados com as convenções ficcionais que se tornaram automáticas por serem utilizadas a exaustão. Ao retomar o conceito da “desfamiliarização”, recuperado os ensinamentos de Shklovsky¹⁷, Waugh comenta que enxerga na arte metaficcional um grande potencial para provocar estranhamento, desautomatização e desarme, convocando o leitor a experimentar o mundo ao redor, em sua desorganização e sua fluidez. Haroldo de Campos, assim como Waugh otimista e entusiasta de produções metaficcionais, constata em *Galáxias* que “escrever sobre escrever é o futuro do escrever” (Campos, 1984: 1). Parece-nos que o “futuro” de que nos falavam Waugh e Campos nos anos 1980 ainda não é passado e as obras artísticas escolhidas dão testemunho dessa vitalidade.

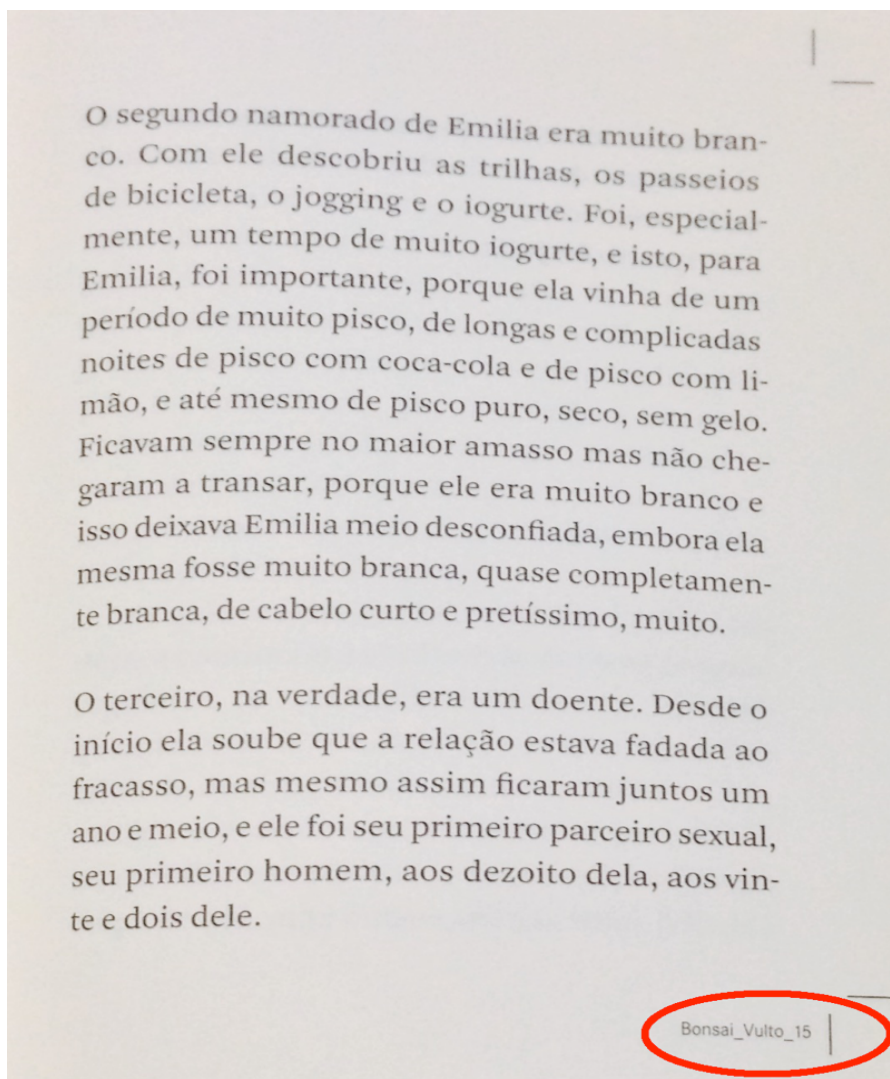
Uma última observação a ser feita é que, a despeito de sua ampla disseminação, a metaficção não gerou apenas simpatizantes. Parte da crítica brasileira, por exemplo, tem reagido negativamente à proliferação de narrativas autorreferentes, lendo nesse movimento uma certa alienação por parte dos escritores, Arruda Filho nos diz em tom crítico:

Em lugar de trabalhar com o real, com a vida pulsante do dia a dia, denunciando os descompassos do Brasil trôpego e reacionário que nos (des)une e nos faz chorar, o dilúvio de metaficção que assolou nosso desassossego enveredou por inúmeras e incontáveis brincadeiras infante-juvenis, exaurindo toda substância literária significativa, colatilizando a carne e sangue que as envolvem. (Arruda Filho, 2015: 34)

A crítica tecida por Arruda Filho a uma literatura voltada para o artifício pelo artifício, lendo o texto autocentrado como uma forma de alienação diante dos

¹⁷ “And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone Stony. The purpose of art is to impact the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unifamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.” (Shklovsky, 1988)

(a marcação em vermelho no canto inferior direito é para indicar justamente essa marca peculiar deixada propositalmente, como se estivesse ali para mostrar o trabalho em processo). O projeto gráfico promovido pela Cosac Naify deixa a mostra as entranhas do livro, dando ao leitor a oportunidade de ver uma espécie de protótipo, de enxergar a gênese do produto. É uma escolha gráfica que dialoga por completo com a história narrada por Alejandro Zambra. Se o projeto gráfico deixa conscientemente o processo visível, o conteúdo propriamente dito também segue a mesma orientação. A todo momento há em *Bonsai* intervenções do narrador que ressaltam a ficcionalidade do que está sendo narrado. São intervenções que colocam em dúvida até a própria condição dos personagens: “Emilia e Julio – que não são exatamente personagens, embora talvez fosse conveniente pensa-los como personagens” (Zambra, 2014: 30)



Fonte: acervo pessoal

problemas sociais, pode ser rebatida por inúmeros teóricos e críticos que, tal como Waugh, não enxergam neste movimento uma procura narcisista e inócua e sim um esforço que a obra faz para encontrar leitores contemporâneos interessados e críticos, que atentem para a nossa realidade como uma construção criada.

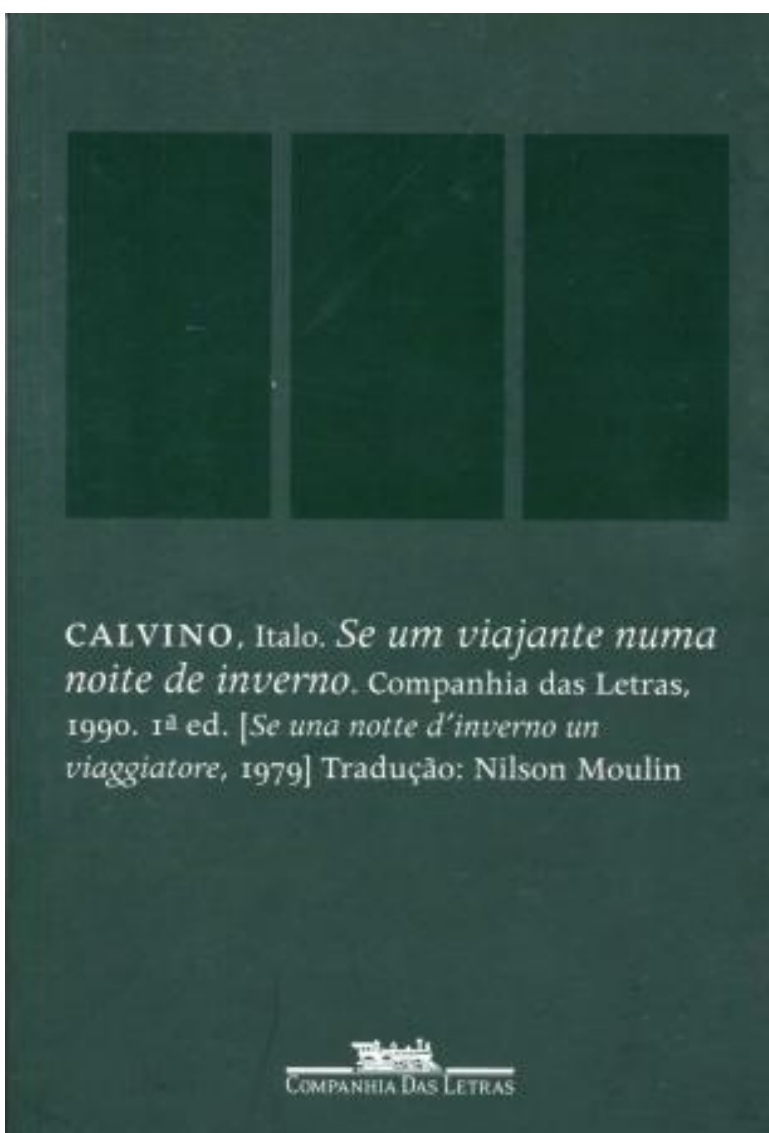
É verdade que por vezes observam-se produções metaficcionais que parecem se acomodar em exercícios relativamente estéreis. Essa acusação pode, é claro, ser imputada a todo tipo de obra, dos mais diversos gêneros. cremos, porém, que, quando o projeto autorreferente é bem-sucedido, a obra metaficcional não só faz com que o leitor atente para a construção ficcional, descortinando o processo de composição da obra artística, como também o convida a experimentar a dúvida da construção de todo o universo ao redor, externo ao livro. O desafio vivenciado por artistas contemporâneos interessados em produzir obras que dobrassem para dentro de si mesmas é justamente encontrar um modo original e ainda vigoroso para fazê-lo. Acreditando que Carola Saavedra, Rui Macedo e António Lobo Antunes aceitam o desafio e o enfrentam com valentia, dando luz a produções que contribuem para o rico universo da metaficção, nos empenhamos no exercício da crítica esperando obter deste olhar analítico e demorado sobre objetos tão férteis uma leitura produtiva e instigante.

Metodologia, por um exercício comparativo

Exploramos a hipótese de que o exame comparado dos dispositivos metaficcionais singulares mobilizados nessas obras fornece elementos valiosos para pensar o estatuto contemporâneo da metaficção, de um modo geral e nos contextos particulares enfocados, o português e o brasileiro. Ressaltamos, naturalmente, que não consideramos essas obras particulares como metonímias de toda uma geração, ou mesmo dos contextos português e brasileiro, no que tange à metaficção. Julgamos, no entanto, que o exame comparado dessas obras pode contribuir de modo relevante para repertoriar a discussão. Sem ser diretamente guiada por esse propósito, nossa análise deverá contribuir também para a fortuna crítica dos artistas estudados. Como escolhemos trabalhar com artistas contemporâneos muito recentes, nos deparamos com uma escassa fortuna crítica dedicada a eles, sobretudo nos casos de Carola Saavedra e Rui Macedo. A produção bibliográfica acerca de

Rio de Janeiro, 11 de julho de 2015.

Tinha também as capas dos livros do Italo Calvino, que brincavam com a escrita de uma bibliografia acadêmica. Era interessante pensar no diálogo estreito entre a imagem e o texto, sobre a construção da identidade visual dos livros. Livros autorreferentes frequentemente transparecem já na capa o caráter ensimesmado, caso de *Se um viajante numa noite de inverno*. Mas como inserir essa questão na tese, especialmente se os objetos escolhidos como *corpus* central não traziam essa componente imagética em suas respectivas capas? Excluir esse pormenor? Não investir? Apenas mencionar? Apontar?



Fonte: <https://livrada.files.wordpress.com/2010/10/se-um-viajante-numa-noite-de-inverno.jpg>

António Lobo Antunes é mais robusta, mas em geral investida nos romances, não foi possível localizar, até o momento, nenhum extenso estudo específico voltado para a questão metaficcional nas crônicas.

A aproximação de universos artísticos simultaneamente tão distintos e tão próximos quanto os da literatura brasileira e das artes e literatura portuguesa se faz aqui por meio de uma metodologia que privilegia a investigação comparativa. Sobre a escolha do viés comparativo, observamos:

Quando hoje abordamos a Literatura Comparada o fazemos com a aceitação implícita de não falar apenas de estudos comparativos *stricto-senso*. O campo da literatura comparativa é um “campo expandido” que continua abrindo-se para outras áreas, outras disciplinas e para um leque de temas não estritamente literários, recolhidos as vezes sob o rótulo de “estudos culturais”, e que cruzam as fronteiras tradicionais entre as ciências humanas, sociais e exatas. (Schollhammer, 2001: 28)

Esta pesquisa de doutorado pretende atender às especificidades de cada área, mas procurando propor um diálogo e uma troca entre os distintos campos do conhecimento envolvidos, tanto em termos de nacionalidade (portuguesa e brasileira) quanto em termos das próprias modalidades artísticas (literatura e artes visuais). Movimento similar foi promovido por Helena Buesco, que adotou uma investigação comparativa visando aproximar o universo da autora portuguesa Teolinda Gersão e do escritor brasileiro Bernardo Carvalho (Buesco, 2002). Vilma Arêas também investiu num gesto comparativo comparável ao que esta pesquisa propõe, ao colocar em fricção a narrativa de Teolinda Gersão com a de Clarice Lispector (Arêas, 1995).

Existem obras seminais que, dedicadas à investigação comparativa entre a literatura brasileira e a literatura portuguesa, o fazem tomando como baliza movimentos literários. É o caso de *Modernismo brasileiro e modernismo português* (1986), de Arnaldo Saraiva. Buscando uma trajetória distinta dessa, mais sensível aos movimentos históricos do que às obras propriamente ditas, apostaremos em estabelecer um intercâmbio entre o *corpus* selecionado, investigando as maneiras pelas quais elas convergem ou divergem, aproximam-se ou distanciam-se, reconhecem-se ou estranham-se, consolidando um diálogo fecundo, não só no campo da literatura como também no espaço das letras expandidas. Investimento semelhante foi proposto Ermelinda Ferreira em seu artigo “Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor”, que coloca em diálogo a obra do poeta [Rio de Janeiro, 18 de julho de 2015](#).

Saldo provisório: tinha até agora duas obras selecionadas, *O inventário das coisas ausentes*, da Carola Saavedra, e a exposição *In situ: carta de intenções*, do Rui Macedo. Ainda era pouco.

A orientadora alertou: “prepare-se para ouvir logo de cara a pergunta da banca: ‘por que você escolheu esses, e não outros?’, ‘o que há de singular no *corpus* escolhido?’”. A resposta imediata que me vinha à cabeça era que a escolha dos objetos de pesquisa, na nossa área de trabalho, é permeada pela dimensão afetiva e pela intuição. Também achava que eram obras muito singulares, mas não sabia ao certo justificar o porquê. Teria até a defesa para descobrir essas respostas. Decidi abandonar de vez a ideia de seguir em frente com a escrita da Teolinda Gersão. Queria, sim, um autor contemporâneo e original, e a cadência da literatura portuguesa me arrebatava há anos, mas por uma intuição qualquer julgava que não conseguiria desenvolver uma análise mais profunda em torno da Teolinda. *Os guarda-chuvas cintilantes* causavam um efeito simultaneamente de espanto e paralisia – o primeiro essencial para o trabalho acadêmico, o segundo um flagelo para quem precisa ver, aos poucos, as páginas sendo preenchidas de caracteres. Enquanto o romance da Carola e a exposição do Rui faziam as perguntas se desdobrarem em cada nova versão das anotações, as interrogações acerca da Teolinda se estagnavam. *O inventário das coisas ausentes* e *In situ* eram solo fértil para as minhas indagações, já os romances de Teolinda faziam mover a engrenagem do encantamento, mas não a engrenagem da dúvida. Como é a dúvida que majoritariamente move a escrita da tese (ou ao menos da minha tese), decidi seguir com as buscas.

Rio de Janeiro, 28 de julho de 2015.

Novamente às voltas com a questão da forma e indecisa sobre como deveria conduzir o formato do texto, resolvi escrever para a Paloma Vidal:

Oi, Paloma!

Então, queria saber um pouco mais sobre a escolha do formato da sua tese de doutorado, sobre a margem direita. Pergunto isso porque estou querendo investir

português Mário de Sá-Carneiro com a produção visual do pintor também português Santa-Rita Durão.

Investigar a metaficção por meio de uma incursão pelo campo das letras expandidas, representada na tese de doutorado pela análise da exposição de Rui Macedo, é somar a essa discussão, tão disseminada no espaço da literatura, uma ampla bibliografia teórica proveniente do campo das artes visuais, o que pode favorecer uma análise produtiva e original. Sobre a perspectiva expandida, esta pesquisa se beneficia especialmente das contribuições de Garramuño (2014), Basbaum (2013), Rezende; Santos (2011).

Florencia Garramuño propôs um gesto comparativo similar ao direcionar a sua reflexão presente no livro *Fruto estranho* (2014) para o campo das letras expandidas, colocando, lado a lado, uma instalação de Nuno Ramos, e obras literárias de Laura Erber, Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, João Gilberto Noll, Ricardo Domeneck, Marcos Siscar e Carlito Azevedo. Garramuño observa que há nessa vertente da produção contemporânea uma “fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento”, são obras que mostram-se “frágeis ou vulneráveis em algum sentido”, por vezes “precárias, informes, brandas” (Garramuño, 2014: 13-14). A reflexão tecida por Garramuño acerca das produções contemporâneas mencionadas pode ser estendida para caracterizar as construções literárias de Saavedra e Lobo Antunes e a exposição de Macedo. Nelas comparece um mesmo desejo de

apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que será a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (Garramuño, 2014: 21)

Inspirados pelo exercício de Garramuño, pretendemos investir em uma leitura que procure aproximar as obras, que possibilite encontros e, através do contágio, transpareça similaridades, disparates, singularidades meta-artísticas. No livro *Paisagem com dromedário*¹⁸, por exemplo, romance predecessor de *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, um dos protagonistas é um artista plástico e levanta uma discussão teórica que pode ser proveitosa quando entrarmos na

¹⁸ Referências a passagens desta obra serão doravante feitas com a abreviação PD, seguida do(s) número(s) de página(s).

em uma tese parecida, também com comentários correndo em paralelo, mas seriam intervenções mais extensas, uma espécie de diário da tese. Estudo metaficção e acho que seria interessante deixar a mostra o processo de pesquisa da tese.

Perguntas: como a banca recebeu a sua tese em relação ao formato? Houve algum comentário em especial? Como e por que você chegou à conclusão que queria esse formato na tese? Você sabe se alguém além de você seguiu o mesmo movimento? Há algum precursor desse tipo de estratégia?

Te agradeço o diálogo,

Um beijo,

Rebeca

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 2015.

A Paloma, que só conheço de nome, generosamente respondeu de imediato:

Oi rebeca,

Legal!

Eu chamava, e chamo até hoje, de “diários da tese”, justamente. Acho que, nesse sentido, fui um pouco tímida até, porque tinha bem mais material, e um material bem mais íntimo, num certo sentido, porque mantive um blog durante a tese, especialmente durante a bolsa sanduíche e depois. Acho que essa timidez foi porque não confiei muito na potência dessa “marginália”, foi assim que a banca a chamou, e a verdade é que o efeito foi muito estranho, porque no final das contas ela se interessou muito mais nela, do que no resto... O Ítalo Moriconi inclusive criticou a timidez, Acho que ele, e os outros também, queria mais! Nesse sentido, a banca foi realmente favorável, a PUC foi construindo uma tradição nesse tipo de experimento, várias pessoas que se formaram comigo experimentaram formatos diferentes, como a Tatiana Salem Levy, você certamente a conhece. Pra mim, esse momento foi realmente determinante, eu tive uma relação difícil com a tese, e a decisão de incluir os Diários teve a ver com isso, depois acabei não publicando o

análise de *In situ: Carta de Intenções*. Em diálogo com a namorada, o personagem-artista de Saavedra defende a posição de que a arte é considerada como arte desde que o observador esteja disposto a encará-la como tal. Transcrevemos a seguir a conversa do par:

Você me dizia que tudo era arte, qualquer coisa que você quisesse, arte, que a arte dependia não do objeto, mas do nosso olhar. Lembro que caminhávamos pelo parque, você me mostrava um galho de árvore e dizia, está vendo isso? O que é isso, você perguntava. Eu respondia, é um galho de árvore. E você respondia, sim e não, é um galho, mas, se estivesse num museu e eu lhe desse o título de *Braço estendido com garras*, poderia ser qualquer outra coisa. Lembro que comentei, então basta estar no museu para que seja arte, e você me disse, basta, se você quiser depender do museu, mas, se você for além dele, basta que você olhe para o objeto ou acontecimento e o insira num contexto artístico. Arte não é o objeto, é o contexto, e o contexto quem decide é você. (PD, p.13)

O narrador de *Paisagem com dromedário* questiona o que é arte, a partir de que materiais é possível construir uma obra que possa ganhar o rótulo de produção artística. A exposição de Rui Macedo questiona igualmente as fronteiras entre o universo real e a criação artística; os elementos que constam em suas pinturas são elementos cotidianos – fita cola, *post it*, régua, anotações feitas a lápis. Nesse sentido pretendemos usar, tanto quanto possível, as próprias obras artísticas como ferramenta para leitura das outras obras artísticas em questão. Cremos que será profundamente proveitoso utilizar a produção de Saavedra para, em alguma medida, ler Lobo Antunes ou questionar Macedo, sendo aqui múltiplas as outras possibilidades e direções de contaminação entre os artistas.

Ainda a respeito da metodologia, além das obras artísticas mencionadas como bibliografia central, pretendemos investigar cada uma das produções justapondo-as – especialmente nas páginas pares – com referências de obras semelhantes que puderam, direta ou indiretamente, influenciá-las. Investimento correlato foi proposto, por exemplo, por Giorgio Agamben, que em *Bartleby, escrita da potência* (2007), criou uma série de *copistas*, entre eles *O capote*, de Gogol (que traz Akáki Akákievitch) e *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert e situou a novela *Bartleby*, de Melville, numa série de copistas e filósofos de alguma forma ligados à tensão entre potência e ato, mundos atuais e mundos possíveis. As séries em questão são naturalmente construções, e podem multiplicar-se segundo diferentes critérios: Enrique Vila-Matas justapõe *Bartleby* em *Bartleby e companhia* (2004) a outras obras que dão protagonismo a escritores que se

texto, que esquartejei e publiquei em revistas, mas minha tese mesmo, no sentido do divisor de águas que ela pode ser, acho que foi um romance que publiquei em 2009, e que te envio em anexo, acho que pode te interessar em vários sentidos.

Bom, espero ter ajudado,

Nos falamos por aqui,

Boa sorte! Beijos,

Paloma

Rio de Janeiro, 13 de agosto de 2015.

Li o livro encaminhado em um par de dias. Era uma espécie de romance autoficcional e se passava durante o período de estágio do doutorado sanduíche em uma universidade americana. Generosamente a Paloma me estimulou ainda mais no sentido daquilo que eu já queria: tentar esgarçar a forma, encontrar uma nova maneira de escrever, propor uma tese de doutorado estranha, nova, apesar de todo medo, de toda vergonha, de toda timidez. Nesse momento já não tinha mais dúvidas sobre o que queria fazer. A única dúvida que permanecia era: seria eu capaz de fazer aquilo que me propunha?

Rio de Janeiro, 1 de setembro de 2015.

A essa altura a vida não estava nada fácil no Brasil. Crise econômica, crise política, amigos próximos ficando desempregados, bolsas de estudo sendo cortadas ou suspensas. O tão sonhado doutorado sanduíche se tornava uma realidade cada vez mais distante. Se no âmbito coletivo o clima não era dos melhores, no âmbito privado as coisas também não corriam muito bem. A tese havia estagnado – meses sem conseguir redigir alguns parágrafos. Lia a bibliografia sugerida pela orientadora e fichava, esse era o único exercício cotidiano que me mantinha conectada com a produção da tese. O programa de pós-graduação tinha exigências mínimas: a conclusão das disciplinas, a entrega dos projetos, a apresentação em seminários, e isso eu cumpria como um operário

interrompem, deixam de escrever, tais como Hoffman, Walser, Rimbaud, Juan Rulfo, Musil, Chamford, Salinger e Valéry; já Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, localiza *Bartleby* numa “prestigiosa linhagem subterrânea”, ao lado de obras de autores como Kleist, Kafka e Beckett, caracterizadas por serem “violentamente cômicas” (1997, p.80).

No caso de *In situ: Carta de Intenções*, aspiramos localizar a exposição numa linhagem de produções pictóricas que deixam o processo de feitura aparente, permitindo que o público assista o percurso criativo do artista, seja através das cartas de intenção, seja através de croquis, planejamentos, plantas, esboços. Em relação a *O inventário das coisas ausentes*, o intuito é situá-lo dentro da própria produção artística de Carola Saavedra fazendo referências a outras produções metaficcionalis da autora, tais como os contos *Convivência* e *Fragmento de um romance*. A respeito da produção antuniana, por sua vez, as crônicas deverão ser compreendidas ao lado dos romances, procurando perceber como em ambos os casos se conflui e se confunde a figura do narrador-autor com a do escritor. De modo geral pode-se afirmar que essas aproximações serão elaboradas a partir de *referências externas*, fazendo comparecer produções de outros artistas – na constelação a que pertence, por exemplo, *In situ: Carta de Intenções*, seguramente serão retomadas referências como Escher e Magritte – ou *referências internas*, do próprio artista – caso mais evidente em Carola Saavedra e António Lobo Antunes.

Sobre a estrutura da presente tese de doutorado

A tese de doutorado encontra-se repartida em três grandes capítulos: um dedicado à cada obra ficcional do *corpus* selecionado. Cada capítulo, por sua vez, está desdobrado em três novos eixos. Estes subcapítulos são comuns a todas as obras selecionadas, isto é, há um fio condutor que percorre a tese do princípio ao final. Procuraremos analisar nas produções em questão os três aspectos que nos parecem comuns a elas.

No primeiro eixo desejamos sublinhar o caráter de espontaneidade fabricada nas obras. No capítulo um esse aspecto genuíno da escrita do texto literário – mas que no fundo é forjado – será observado no romance *O inventário das coisas ausentes*, da escritora brasileira Carola Saavedra. No capítulo dois este mesmo traço será constatado na exposição *In situ: carta de intenções*, do artista plástico portu-

que acolhe as normas da firma. No entanto, sem grandes entusiasmos. A tese precisava andar e eu queria ir embora, pensava, a faísca que acenderia o meu impulso de escrita estava algures, o que eu precisava era ir de encontro a ela. Onde? De que forma?

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 2015.

Era uma sexta-feira à tarde e eu quase perdi a hora para a aula de seminários obrigatórios lecionada pelo professor Karl Erik. E se tivesse perdido? Tudo teria transcorrido de maneira tão diferente.

[Gosto sempre de lembrar uma história dos meus antepassados, que vieram de navio da Polônia, fugindo da crise, e desembarcariam em Buenos Aires. O navio atracou na Praça XV, no Rio de Janeiro, para ser abastecido com mantimentos e o meu avô, incomodado com a espera, desembarcou na praça para caminhar um pouco. O que aconteceu foi que ele acabou cruzando com um conhecido em um café. O sujeito ofereceu casa e comida e ajuda nos primeiros tempos. Meu avô, por fim, ficou, por mero acaso, no Rio de Janeiro, e permaneceu na sua cidade inicialmente provisória até o final da vida. No Rio nasceu um filho e anos mais tarde, quatro netos.]

Prosseguindo a narração, cheguei atrasada na aula, no exato momento em que o professor Karl Erik apresentava um programa chamado Lisbon Consortium.

Tratava-se de um convênio de dupla diplomação que a PUC-Rio assinaria com a Universidade Católica Portuguesa. A diretora do convênio – a professora Isabel Capelo Gil – iria fazer uma visita ao departamento de Letras na semana seguinte e eu perguntei, após a aula, se seria possível encontrá-la.

Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2015.

Segunda-feira, oito horas da manhã, sala LF42, edifício Leonel Franca, campus da Gávea, PUC-Rio. A reunião estava concorrida, era a apresentação do consórcio e alguns professores estavam presentes: Karl Erik, Alexandre Montauray, Izabel Margato, Ana Kiffer. Eu, com a nítida sensação de que não deveria estar ali, a

guês Rui Macedo. Exatamente o mesmo aspecto será investigado nas crônicas selecionadas de António Lobo Antunes. Há em *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, um esforço para deixar aparente o suposto processo de escrita do livro (frisamos o uso do adjetivo “suposto” nesse tipo de produção). O narrador de *O inventário das coisas ausentes* é um escritor principiante que está tentando escrever um livro. A obra é dividida em duas partes: “Caderno de anotações” e “Ficção”. A divisão faz com que o leitor sinta como se estivesse em uma coxia, testemunhando um ensaio, o momento da feitura da obra literária (“O livro avança lentamente. Releio o que escrevi.” ICA, p.22). No “Caderno de anotações” observa-se uma narrativa em processo, que autoriza repetições, dúvidas, titubeios do narrador-autor estreante: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho.” (ICA, p.12). A primeira parte do livro é apresentada como uma espécie de rascunho, um exercício de escrita. Além da própria estrutura metaficcional – a divisão entre “Caderno de anotações” e “Ficção” –, há praticamente em cada página do romance um comentário autorreferente, são diversas passagens que enfatizam a artificialidade da construção literária, lembrando o leitor do fato de estar lendo uma ficção, história criada. Se a comparação com a arquitetura foi utilizada para ilustrar construções metaficcionais de modo geral, na obra de Carola Saavedra outra imagem pode ser bastante ilustrativa para se pensar a estrutura textual. A autora brasileira em diversas entrevistas expõe sua pretensão de criar uma literatura como um “modelo de armar” (Saavedra, 2014: s.p.). Em entrevista concedida na ocasião do lançamento do livro ao jornal Estadão, Saavedra provoca: “No fundo, o livro tem algo do olhar de uma criança que desmonta o brinquedo que tem em mãos para ver como ele funciona.” (Saavedra, 2014: s.p.). O primeiro subcapítulo irá explorar justamente esse processo de montagem e desmontagem da obra literária, percebendo a primeira parte do livro – “Caderno de anotações” – já como uma ficção do processo de escrita.

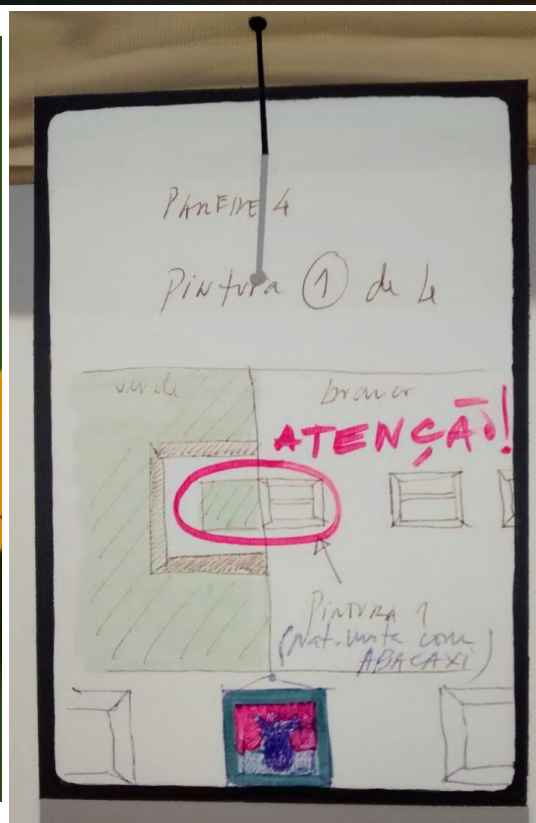
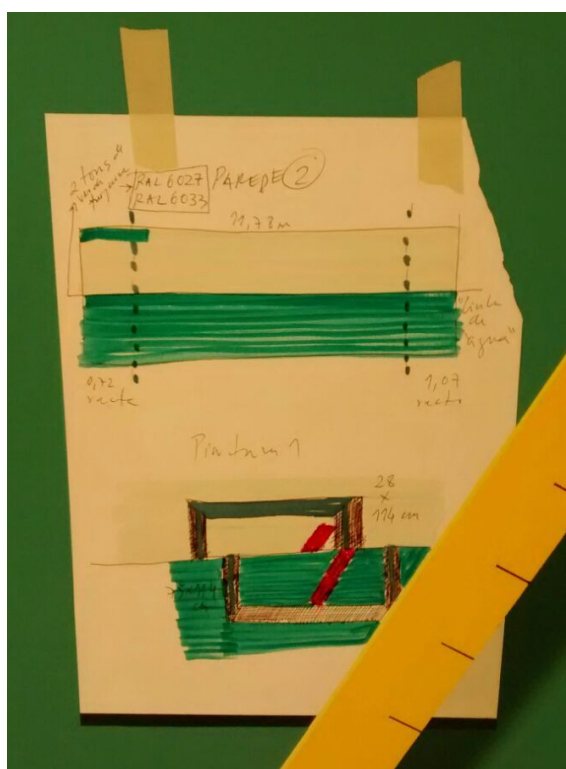
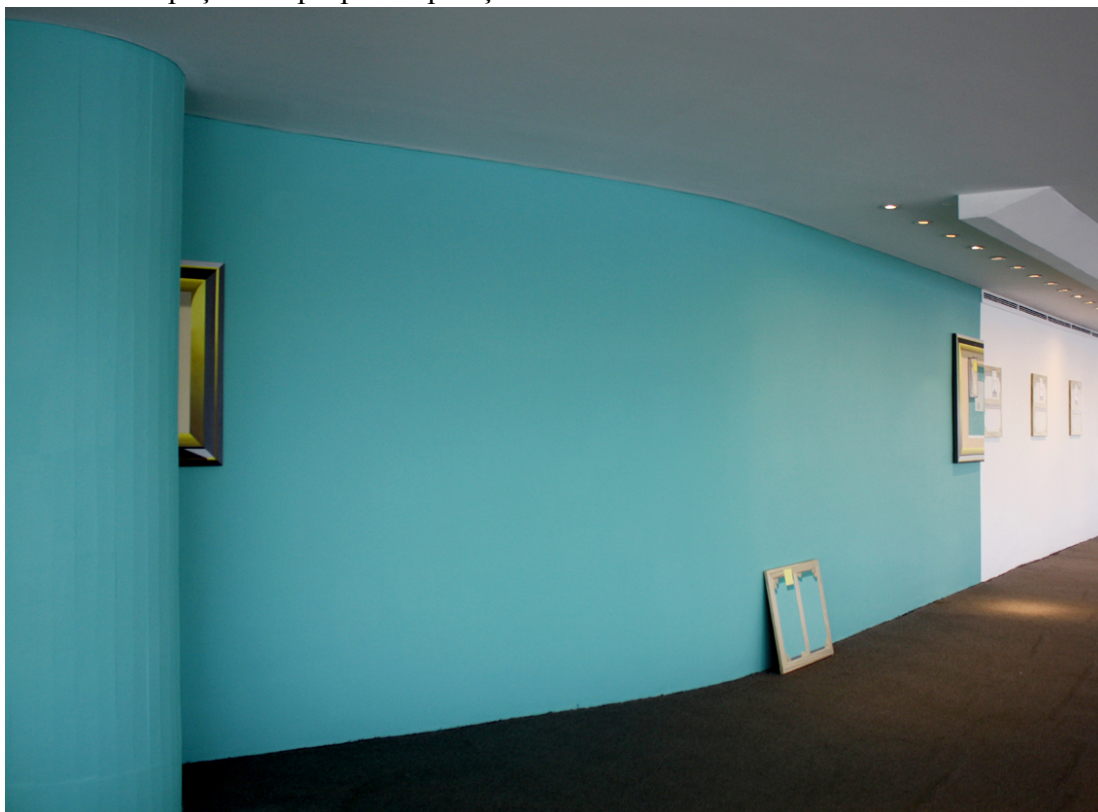
Em sintonia com o desejo expresso por Saavedra de, na literatura, criar um imaginário de algo em construção, Rui Macedo, no âmbito das artes visuais, movido por impulso semelhante, produziu a exposição *In situ: Carta de Intenções*. Na exposição que ocupou a varanda externa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói entre 13 de dezembro de 2014 e 8 de março de 2015, ao invés de pinturas acabadas, o que se apresentava eram representações de medidas do próprio museu,

vergonha corroendo por dentro, uma intrusa, uma aluna no meio de professores, o debate correndo em âmbito da esfera institucional e eu pequena, recuada, no cantinho, aguardando a chegada da coragem. Mas precisava encontrar uma saída, uma brecha, um respiro. A tese não andava. Após a reunião, me apresentei para a professora Isabel Capelo Gil e disse o que pretendia – queria ir para Lisboa, só não sabia de que forma – e recebi um cartão de visitas em troca. Cheguei em casa e logo escrevi para o endereço impresso no cartão. Redigi com ansiedade, convocando cada um dos dedos das mãos, embora não soubesse se seria possível transparecer o desassossego através das palavras frias de um e-mail. A professora respondeu prontamente: “Encaminhe o seu projeto, precisamos avaliar.” Seguindo as instruções, o projeto foi imediatamente encaminhado. No dia seguinte a resposta: “Julgamos que o professor Jorge Fazenda Lourenço seja ideal para orientá-la.” O professor escreveu logo em seguida aceitando o convite. Em dois dias um novo horizonte se abria, Lisboa ganhava contornos cada vez mais palpáveis.

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2015.

Mas se as bolsas da CAPES de doutorado sanduíche estavam suspensas, com que verba eu viajaria para o estrangeiro? Havia ouvido rumores sobre a possibilidade de pedir auxílio via FAPERJ, a instituição de pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. No entanto, o Governo do Estado do Rio de Janeiro estava deixando de honrar alguns compromissos nos últimos tempos – era um cenário bastante incerto. Mas essa era a única possibilidade que se apresentava. O pedido de inscrição para a bolsa se encerrava na semana seguinte, era impossível reunir todas as burocracias a tempo. Afinal não, não era. Em uma verdadeira força tarefa todos os que estavam ao redor ajudaram o projeto a sair do papel: a orientadora brasileira releu o cronograma a tempo, o orientador português redigiu uma carta de recomendação em algumas horas, eu sentei no escritório e escrevi uma justificativa plausível em alguns dias, o departamento produziu uma carta de anuência e, por fim, tudo se encaixou. O pedido foi submetido horas antes da

réguas, *post-its*, fitas adesivas, instruções de como as telas deveriam ser penduradas, quadros inclinados no chão. Havia também rasuras, pontos de interrogação, anotações com dúvidas, reflexões, ensaios, tentativas do próprio artista. Como uma espécie de grande croqui, a exposição mais se assemelhava a um estudo do espaço e da própria exposição.



plataforma encerrar as inscrições online. Um mês depois, o aceite: embarcaria em pouco tempo.

Rio de Janeiro, 29 de outubro de 2015.

Visto, burocracias, plano de saúde, malas. Tudo interrompendo a escrita da tese. A vida nova, o exterior. Cada movimento empurrando para fora do texto. Toda uma vida que precisava embalar e preparar para o exílio desejado dos próximos doze meses. A tese se tornava um projeto cada vez mais distante, algo que era preciso fazer, mas que ia sendo interrompido pelas demandas cotidianas de quem ia embora. Havia ainda a exigência de cumprir o exame de qualificação antes de embarcar. Tudo as pressas, texto revisto, banca convocada – um membro externo e um interno –, a escrita que voltaria a ganhar protagonismo no dia 23 de maio de 2016. Tão estranho ouvir as palavras escritas na solidão de um quarto ganharem vida na boca de quem um dia você tanto leu.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 2016.

Era uma banca repleta de afetos: a professora Rosana Kohl Bines, membro interno, me deu aulas desde os dezoito anos e foi a minha primeira orientadora, ainda na iniciação científica. Foi com ela que aprendi a fazer resumo, a escolher palavras-chave de um artigo. O professor Gustavo Bernardo era a minha bibliografia teórica central, os seus ensaios contribuíam para sustentar a minha tese em pé. Tão curioso ver todos reunidos ali, em torno das palavras que eles me ajudaram a construir.

Rio de Janeiro, 24 de maio de 2016.

A banca orienta durante o exame de qualificação: dar espessura a discussão entre a relação da metaficção com a realidade – a realidade sempre como uma verdade

A exposição foi escolhida como parte do *corpus* principal porque não só o processo do artista se torna visível ao espectador, contrariando expectativas habituais, como o próprio processo em si passa a ser o seu resultado definitivo. Quase uma encenação, um bastidor, um *making off* que se transforma em produto final, de modo, sob certos aspectos, afim ao *Inventário* de Saavedra. Através de uma espécie de jogo, Macedo desloca o espectador de lugar, dando a ver como resultado um trabalho que parece inacabado, em movimento, quase como uma brincadeira, um estar em processo. A curadora da exposição, Carolina Menezes, observa:

As telas trazem esboços de ideias para concretizar uma exposição, exibindo a dimensão, a posição da pintura e o diálogo que se pretende com o ambiente ao redor. (...) O pintor evidencia algo que parece inacabado. Porém, ao examinar com atenção, percebemos que estamos diante de uma obra de arte completa, finalizada com cuidado. Algo que se faz transitório torna-se constante na exposição de Macedo e transforma permanentemente a percepção do público do museu. Rui Macedo, artista português que vive em Lisboa, usa com primor técnicas da pintura para simular o real, pois a sua produção tende a questionar a veracidade do que se vê na representação pictórica, criando uma armadilha visual na qual o observador é surpreendido. (Menezes, 2014: s.p.)

A curadora observa a dicotomia entre o provisório e o permanente que a exposição de Macedo mobiliza. Ao expor *In situ*, o artista transformou o que haveria de provisório – o esboço do ateliê, a preparação para a mostra – em permanente – a exposição em si.

Movimento bastante semelhante é proposto por António Lobo Antunes em diversas crônicas. O escritor português contemporâneo possui crônicas publicadas sobre uma série de temas que vão desde comentários cotidianos sobre acontecimentos políticos e sociais até reflexões em torno de temas mais densos, como a incomunicabilidade contemporânea, a diluição dos afetos, a melancolia e a solidão. Um lugar recorrente na produção do escritor, nesse gênero, é a revisitação das cenas da infância, dos parentes mortos, dos ambientes que já não existem mais. Também com alguma frequência é possível encontrar crônicas que homenageiam amigos escritores e companheiros durante a guerra colonial. Diante da imensa quantidade de material disponível – um total de mais de quinhentas crônicas reunidas em cinco volumes – selecionamos um número limitado de crônicas que despertam o nosso interesse por serem autorreflexivas, isto é, por voltarem-se para dentro de si mesmas deixando o processo da escrita disponível para o leitor. Esse

parcial: ver Lacan, Flusser, Gustavo Bernardo. Pesquisar sobre o Princípio da Incerteza, de Heisenberg. Sugestões de outras leituras, para o capítulo da Carola Saavedra ler: *Diário da queda*, do Michel Laub, *Caderno de um ausente*, do Carrascoza. Repensar o título da tese – até então um título genérico, precário e provisório: “Experimentos metaficcionais em territórios brasileiro e português”. Encorpar o papel do leitor nas obras metaficcionais. A banca foi muito incisiva na questão da forma do trabalho [o que eu havia apresentado para julgamento foi exclusivamente o texto formal, acadêmico, as páginas ímpares].

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2016.

Ouvi durante a qualificação indicações de outros autores que pensaram a questão do formato do texto acadêmico: *A filosofia a venda: a douda ignorância e a filosofia de Pascoal*, do Boaventura de Souza Santos, *Breves notas sobre a ciência*, do Gonçalo Tavares, *Da arte e da ciência*, também do Gonçalo, *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, do Ginzburg. A orientadora comentou vagamente com a banca que havia um projeto de escrita de um diário de bordo, projeto que foi abandonado a meio do caminho.

[E que seria ressuscitado num futuro próximo graças ao Coetzee, à Paloma Vidal e sobretudo à banca presente no exame de qualificação.]

Embarcava para o estrangeiro uma semana depois com a bagagem repleta de ideias.

Lisboa, 31 de maio de 2016.

A escrita da tese se interrompia outra vez. Assim como as leituras, os fichamentos. Estar fora do país de origem era ser malabarista e equilibrar permanentemente duas culpas: a culpa de não estar se dedicando ao trabalho da tese o suficiente e a culpa de não estar aproveitando o lugar o suficiente. A solidão de um lugar novo convoca a escrita. Ao mesmo tempo a solidão de um lugar novo convoca o entusiasmo: sair,

comentário que se faz na crônica sobre o próprio texto pode figurar como assunto principal, surgir a partir de menções secundárias ou, ainda, habitar o próprio título – algumas das crônicas já carregam no título uma ordem direta ou um comentário feito diretamente para o leitor, caso da “Crônica para ser lida com acompanhamento de kisanje”, da “Crônica muito antiga que eu julgava perdida”, de “A crônica que não consegui escrever”, de “Receita para me lerem”, da “Epístola de Santo António Lobo Antunes aos Leitoréus”. São crônicas que tratam do bastidor da escrita, do espaço físico, da circunstância da elaboração do texto literário:

Estou aqui sentado, à espera que a crônica venha. Nunca tenho uma ideia: limito-me a aguardar a primeira palavra, a que traz as restantes consigo. Uma vez vem logo, outras demora séculos. É como caçar pacaças na margem do rio: a gente encostadinhos a um tronco até que elas cheguem, sem fazermos barulho, sem falar. E então um ruído que se aproxima: a crônica, desconfiada, olhando para todos os lados, avança um tudo-nada a pata de uma frase, pronta a escapar-se à menor desatenção, ao menor ruído. (TLC, p.181)

Construções metaficcionais trazem para a cena uma realidade que ora parece inventada e ora se transveste de realidade. Nelas, instâncias tradicionais e já habitualmente problematizadas como o autor, o narrador, o personagem e o leitor, nos casos literários, são esboroadas. Nas artes plásticas o mesmo se dá com o encontro entre pintor, obra e público. O segundo item a ser pesquisado – comum aos três itens do *corpus* central – procurará descortinar de que modo produções autorreferentes mobilizam o pacto de confiança. Em *O inventário das coisas ausentes* o leitor depara-se com uma escrita tecida em primeira pessoa, composta por um narrador que se identifica como um escritor – o suposto autor da obra que o leitor está lendo. Esse sujeito, que em momento algum recebe nome próprio, partilha com o leitor uma relação de cumplicidade ao confessar suas dúvidas na hora da escrita, suas hesitações diante do texto, suas angústias pessoais. Cria-se, portanto, uma zona de intimidade com aquele que lê. Essa peripécia estrutural é comparável com a metáfora do mágico que, antes do show, convida seu público a conhecer os instrumentos que irá utilizar. Deliberadamente o mágico apresenta os materiais de que fará uso: a cartola, a caixa, as luvas, até as mangas do paletó. Seduz o espectador até fazê-lo sentir que é parte integrante do espetáculo. Ao apresentar os materiais, o mágico mostra-se confiável. Mas, ao supostamente descortinar o truque, o ilusionista já realiza a magia, a mágica instaura-se justamente a partir dessa relação de confiança que se estabelece previamente. Eis que, ciente de tudo o

conhecer gente, explorar novos lugares. Ainda, e não por fim, a solidão de um lugar novo convoca a melancolia. Há também – e a parte mundana não pode deixar de figurar na tese – os expedientes do dia a dia: dar entrada no serviço social, solicitar o número do contribuinte (NIF, o Número de Identificação Fiscal, uma espécie de CPF lusitano), encontrar apartamento, assinar o contrato do plano de saúde, abrir uma conta bancária, pedir extensão do visto de residência, dar entrada na matrícula da universidade.

Todo o processo fazia a tese se tornar um oásis cada vez mais distante.

Lisboa, 7 de junho de 2016.

A recepção em Lisboa foi calorosa: dias solares e de céu azul, um amigo escritor com quem trabalhei no Brasil me apanhou no aeroporto e me levou para a sua casa onde além do abrigo me apresentou a toda a gente. Editores, autores contemporâneos. O João Tordo, o Tiago Santos, a Patrícia Müller, a Maria do Rosário Pedreira, o Francisco José Viegas. Gente que para mim até então só existia enquanto texto na capa dos livros. Lisboa era, afinal, uma cidade pequena, parecia que todos os apaixonados por livros orbitavam um mesmo grupo. E eu também queria poder fazer parte dele.

Lisboa, 13 de junho de 2016.

Primeiras impressões de Lisboa (porque a cidade que serviu de abrigo para a escrita também precisa se inscrever na tese):

Depois de anos e anos lendo literatura portuguesa aqui estou, vivendo nessa cidade com uma luz indescritível, cruzando avenidas por onde passaram os personagens dos meus romances favoritos. Atravesso as ruas do Rossio e sinto ao meu lado esbarrar a Blimunda, do Saramago, a Ana, do Lobo Antunes, a Maria, do Abelaira. Por sorte cheguei em uma altura do ano que fazia calor, os dias eram quentes e bonitos, só anoitecia às dez da noite e o melhor: havia uma feira do livro na cidade. Os meus autores prediletos vivos estavam lá, a cores, autografando livros que eu havia comprado do outro lado do oceano. Os autores mortos também estavam

que está sendo utilizado, o público, perplexo, fica ainda mais incrédulo diante da mágica feita. A cena do mágico serve para ilustrar o que se passa em *O inventário das coisas ausentes*, mas também serve para ilustrar de modo geral as obras autorreferentes selecionadas, de certo modo, o que o artista – seja ele autor literário ou pintor – faz é construir com o espectador uma relação de cumplicidade, apresentando a casa de máquinas por trás da sua criação. Tal qual o mágico sabe-se que esse processo já faz parte do encantamento. É a partir dele, e do pacto, da confiança gerada pelo encontro, que surge o ambiente propício para florescer uma metaficção.

Em *In situ* essa relação de proximidade traduziu-se na resposta à convocação do público que assistiu a mostra. A disposição não canônica das peças promoveu uma desestabilização do observador do lugar de mero receptor a participante ativo no momento da realização da exposição (conferir Prieto, 2015). O público foi seduzido e intimado a participar ativamente no momento da exposição, a mostra só funcionou a partir do momento que o destinatário aceitou movimentar-se em torno das obras: esticando-se para espreitar a parte de cima do quadro, abaixando-se para observar as anotações junto ao chão, caminhando junto à parede para ler a citação disposta. Na segunda subseção do capítulo dedicado à *In situ* observaremos de que modo uma exposição metaartística diferencia-se das exposições convencionais tendo como ponto de vista o engajamento da plateia.

Nas crônicas de António Lobo Antunes a relação com o público também merece ser observada. Por ser um dos ingredientes centrais que mobiliza a cronística este subcapítulo será o primeiro a inaugurar a análise. Apesar da presente tese estabelecer três eixos de investigação, sentimo-nos a vontade para inverter a ordem de apresentação quando o objeto de estudo assim demandou. No capítulo dedicado à produção de Saavedra e no capítulo dedicado ao trabalho de Rui Macedo permanece uma mesma ordem dos eixos centrais, na obra de Lobo Antunes, por sua vez, foi necessário alterar a sequência em virtude de uma melhor adaptação para a reflexão sobre as crônicas. No primeiro subcapítulo, dedicado ao pacto de leitura metaficcional, se percebe como a meio do texto surgem informações que coincidem com a vida pessoal do autor (menção a romances já publicados, alusão ao nome próprio – “Houve ocasiões em que até o meu nome me parecia estranho aplicado a mim. A semana passada, ao ir tirar sangue para análises, a empregada chamou –

comigo porque cada canto de Lisboa parecia orgulhosamente querer lembrar seus Camões e seus Pessoa.

No café da esquina, notei que havia um pedaço do poema do Caeiro transcrito, era um trecho do guardador de rebanhos. Os versos que li tantas e tantas vezes na horizontal erguiam-se, ganhavam forma e peso, tinta, dessa vez de parede, e viravam escritos no balcão do café. Os lisboetas, desavisados, tomavam chá com pastel de nata, acostumados com aquela coexistência pacífica com o poeta, não percebendo que coisa mais linda é ter como cenário tanta literatura. As minhas palavras iluminadas a marca texto nos livros que deixei em casa, há quilômetros de distância, se descolaram das páginas e construíam uma cidade inteira, uma cidade que passava a ser toda minha, descoberta e encantamento. Havia também paisagens curiosas: existia em Lisboa uma estação de metrô chamada Laranjeiras e toda ela, por dentro, era decorada com pés de laranja, como um grande bordado. Na estação Marquês de Pombal havia um Marquês de Pombal gorducho e simpático, sempre de costas, em forma de estátua, desejando boa viagem a cada um dos passageiros. Os lisboetas que encontrava pelo caminho sorriam para a vida – a grande maioria deles, exceto os funcionários das finanças – também, quem não sorriria vivendo com esse pano de fundo? No pedaço da cidade onde escolhi morar nos primeiros tempos, o velho e o novo conviviam em universos paralelos e constantes: havia Wi-Fi da melhor qualidade no prédio, uma construção de meros 200 anos. Atravessava a rua e havia lojas de tecidos – quem, nos dias de hoje, ainda mandava costurar vestidos? – fazendo fronteira com uma Apple Store. O metrô passava em baixo da terra e por cima caminhavam os elétricos amarelos, charmosos e cheios de turistas por trás de máquinas fotográficas poderosas.

Acima dos bondes havia uma costura infinita feita de fios entrelaçados, mesmo uma rede, cabos que se separavam e se uniam e ganhavam esquinas, avenidas, ruelas, uma grande teia de aranha a céu aberto. Conversando com amigos lisboetas disse que o céu da cidade, esse teto farpado, parecia uma rede de trapezista. Como se o mundo estivesse de ponta cabeça. E, nós, por baixo da rede, flanávamos. Talvez a rede fosse para nos segurar. Não eles, os lisboetas, habituados, mas nós, os recém-chegados, os que flutuavam de deslumbramento com noites de lua magra, linda, no cais, o Tejo ao fundo.

António Lobo Antunes” Antunes, 2011: 287). Com alguma regularidade observa-se na crônica a imagem do autor fundida com a do narrador personagem:

Sento-me à mesa e fico à espera: é assim que trabalho. A pouco e pouco uma espécie de onda ou seja o que for vai tomando conta de mim. A minha tarefa consiste em ficar quietinho, aceitando a tal onda ou o que for. E então chega a primeira palavra. Chega a segunda. Uma fúria calma toma conta da gente e a mão principia a mexer-se do tal lado invisível. Claro que por vezes a cabeça entra nisso, mas mal entra sai logo. Os capítulos vão-se construindo devagar, numa inevitabilidade cega. O material conflui, junta-se, muda de cor, de textura, de direcção, toma forma, acerta, penosamente, os seus vários elementos, à medida que a cabeça, que já não entra nele, desenvolve uma actividade paralela, seguindo-o de longe, como um cão de rebanho sem grande importância na vontade das ovelhas mas, apesar de tudo, com uma importância que as ovelhas sentem. O que fica, nas tais primeiras versões, é um magma: por baixo do magma está o livro. E agora sim, chega aqui, cabeça, e ajuda-me a limpar, a trazer o livro metido lá por baixo, a secá-lo, a sacudi-lo, a dar-lhe forma. (TLC, p.170)

A encenação de que autor e narrador sejam, no fundo, a mesma pessoa, gera consequências importantes durante o ato da leitura. A partir deste movimento de fusão e confusão a realidade também passa a ser questionada. Ao mesmo tempo que cria o texto, o autor também é criado pelo texto (“O “autor” descobre que a linguagem empregada no texto o/a produz tanto quanto ele/ela produz a linguagem do texto.” (Waugh, 1984: 133) (Tradução nossa).¹⁹ Perguntamo-nos, de modo geral, tendo em vista o *corpus* literário selecionado, se o lugar original do narrador é problematizado porque a própria representação é problematizada, que novo lugar cabe a esse narrador? Adorno, em “Posição do narrador contemporâneo”, já aponta para a situação delicada em que se encontra o narrador dos romances produzidos em sua época, as primeiras décadas do século XX. O teórico observa que, se o ideal de um narrador objetivo tinha sido superado pela ascensão do subjetivismo, era ainda assim necessário encontrar uma forma de narração, porque, para ele, “a forma do romance exige narração” (Adorno, 2003: 55). Ainda com Adorno, continuamos:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: *a distância estética*. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (Adorno, 2003: 61) (Grifo nosso.)

¹⁹“The ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text.” (Waugh, 1984: 133)

Lisboa, 31 de junho de 2016.

Morar em Portugal era como estar com um primo distante, porém querido: reconhecia os gestos, a cor dos olhos, o sobrenome, e ao mesmo tempo que tudo era tão familiar, tudo era tão desconhecido. Partilhávamos a mesma língua e praticamente os mesmos hábitos – a comida, a simpatia, a música. Saía pela Bica (Bica, a Lapa portuguesa) e tocava Roberto Carlos. Com sotaque lusitano, os tугas espalhados pelas escadarias durante as festas de Santo Antônio iam à loucura. Descia para almoçar e sempre esbarrava com um sotaque brasileiro no mercado ou na farmácia. Na televisão, havia as novelas. No metrô, a vizinha da frente lia uma revista que trazia na capa o Rodrigo Lombardi a dizer “estou pensando em me mudar para Lisboa”. Não dava para afirmar que sentia saudade de muitas coisas: o Brasil estava comigo todo o tempo. Parecia, às vezes, que o Brasil morava dentro de Portugal e os dias com o meu primo distante eram tão familiares que, por instantes, me esquecia que não estava em casa. Mas o primo distante também não sabia onde vivia, não conhecia os meus gostos, a cadência da minha gargalhada. Estar em Lisboa – e sobretudo estar sozinha em Lisboa a maior parte do tempo – era fazer permanentemente um esforço. Via um cartaz divertido e cutucava alguém ao lado para partilhar o sorriso. Ou até tinha alguém ao lado, mas os novos amigos ainda não percebiam o ritmo da gargalhada. Pedia o melhor prato de bacalhau e não havia com quem comentar que, para mim, fazia Natal na minha boca enquanto mastigava. Dormir sozinha a princípio era custoso, assim como andar sozinha, almoçar sozinha, não ter ninguém para dividir o espanto ou a simpatia.

E como faria Lisboa caber na tese? Como espremeria e processaria e integraria as ruas da cidade no meu texto? Como um registro formal, a meio da análise das obras? Conheci uma brasileira que estava cursando o doutorado pleno em Lisboa. Partilhei com ela o pensamento de que estar no estrangeiro, sozinha, fazia com que a pesquisa caminhasse para outros sítios. Era como se a mudança se desse de fora para dentro: mudava-se a pessoa, depois a mudança se refletia no texto. “Mas como transmitiria esse movimento?”, perguntei a ela.

Porto, 7 de julho de 2016.

Grifamos parte da citação que faz referência à distância estética, pois julgamos que o conceito instaurado por Adorno ainda pode ser bastante útil para refletir sobre as construções metaficcionais. Nesse tipo de obra a aproximação por vezes se dá em um nível tão radical que a impressão é mesmo a de que o público está diante da casa de máquinas. Tal relação estreita – que cada vez mais aproxima artista e público – provoca abalos no exercício da leitura. Bakhtin afirma que o “autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (Bakhtin, 1992: 205). Em obras metaficcionais a estabilidade estética é propositalmente testada, estabelece-se uma linha tênue entre a consciência da condição literária/ficcional e o desejo de criar realidades imaginárias, mundos paralelos em que o leitor possa ser absorvido. Retomando a célebre discussão barthesiana em torno da morte do autor, Waugh frisa o lugar paradoxal deste na obra literária metaficcional: “Quanto mais o autor aparece, menos ele ou ela existe. Quanto mais o autor ostenta a sua presença no romance, mais notável é sua ausência fora dela”. (Waugh, 1984: 134)²⁰ Muita tinta já correu desde Barthes e de Waugh e será especialmente importante para esta pesquisa retomar as discussões contemporâneas em torno do retorno do autor (Klinger, 2012). O tácito pacto de confiança previamente estabelecido entre autor-narrador-personagem-leitor é abalado em obras autorreferentes e, se um narrador atua na obra por vezes reivindicando para si sua participação como real autor, reunindo aparentemente as funções de autor-narrador-personagem, o leitor, por consequência, sente-se deslocado. Em quem confiar? Quem, de fato, detém a autoria daquele relato que se está lendo?

Ao quebrar as convenções que separam autores de autores implícitos de narradores de leitores de leitores, os romances nos lembram (quem somos nós?) que “autores” não só “inventam” os romances. Autores trabalham com convenções linguísticas, artísticas e culturais. Eles próprios são “inventados” pelos leitores que também são “autores” das convenções linguísticas, artísticas, culturais e assim por diante. (Waugh, 1984: 134)²¹

²⁰ “Roland Barthes has made familiar the concept of ‘the death of the author’. It is a paradoxical concept, as metafiction shows. The more the author appears, the less he or she exists. The more the author flaunts his or her *presence* in the novel, the more noticeable is his or her *absence* outside it.” (Waugh, 1984: 134)

²¹ By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are ‘we’?) that ‘authors’ do not simply ‘invent’ novels. ‘Authors’ work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves ‘invented’ by readers who are ‘authors’ working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on.” (Waugh, 1984: 134)

Dias mais tarde encontraria com uma prima de cinco anos. Ela queria saber tudo: perguntava o que eu estudava, quando eram as minhas férias, onde era o meu trabalho. Tentava responder com a seriedade de um médico que comunica uma doença ao paciente, adaptei o vocabulário do que era um doutorado ao universo de uma criança. Ela, por fim, concluiu: “e no final, o que é que acontece?”. Disse: “entrego uma tese e quatro professores me julgam”. “Como na escola? – ela queria saber – MB quando é muito bom, B quando é bom, R quando é regular e I quando é insuficiente?”. Respondi que sim, era mais ou menos isso, como na escola. Ao final ganhava-se um diploma. Mal respirava aliviada quando ela disparou: “Mas uma tese, é o que?”. Por impulso, respondi: “é um livro, uma tese é um livro”. “Grande?”, ela questionou. “De umas trezentas páginas”. Ela se satisfez com a resposta e eu, no comboio voltando para casa, pensava que talvez uma tese e um livro não fossem assim coisas tão distintas. A tese – as páginas da direita – e o texto frouxo – as páginas da esquerda – poderiam até ser, no fundo, semelhantes. Talvez eu não fosse uma fraude.

Lisboa, 18 de julho de 2016.

Diário de um ano ruim, do Coetzee, me fascinava. Fui atrás de artigos sobre o livro – não eram tantos porque a publicação era recente. Encontrei um trabalho particularmente interessante chamado “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia”, do Adriano Schwartz. Autoficção, autobiografia e metaficção são temas com fronteiras porosas que por vezes se contaminam e me confundem. O que gera certo desconforto é não conseguir separar propriamente conceitos tão centrais para a literatura. A escrita metaficcional problematiza a própria escrita e faz com que o leitor fique em dúvida de quem conta a história. Diante desse cenário é muito fácil cair na armadilha de achar que quem conta a história é o autor. Se quem conta a história é o autor chegamos a conclusão lógica de que se trata de uma obra autoficcional. Ao partilhar com o professor Gustavo Bernardo, membro da banca durante o exame de qualificação, a minha dificuldade pessoal de traçar essa fronteira, escutei: “a melhor maneira de você lidar com isso é entender que o autor é sempre um personagem. O autor não existe, ele faz parte da estrutura do texto. A ficção

Há em todas as obras autorreferenciais – sejam elas literárias ou oriundas das artes plásticas – um denominador comum, uma tentativa de, através da linguagem, deslocar o lugar do receptor de mera testemunha e incorporá-lo ao processo apostando nele como peça fundamental para a realização da obra. Veremos, ao longo do segundo subcapítulo nos casos de Saavedra e Macedo e no primeiro subcapítulo no caso de Lobo Antunes, como os exercícios metaficcionais promovidos por Carola Saavedra, Rui Macedo e Lobo Antunes mobilizam o público e o situa em um lugar de desconforto e desamparo, esperando que deste lugar floresça uma atitude não contemplativa, mas questionadora da obra artística e, em última instância, do mundo para além da obra.

O último item – também igualmente provocador dos três objetos de estudo – terá como foco o estudo da metaficção como uma produção que aponta para as suas múltiplas e possíveis origens. Há tanto em *O inventário das coisas ausentes*, quanto em *In situ*, e nas crônicas antunianas um movimento de deixar pegadas aparentes, que permitam ao espectador vasculhar as trilhas empreendendo um suposto caminho de retorno à(s) origem(ns). Lembrando que esse processo de rastreio já representa, em si, um percurso impossível. A própria Carola Saavedra observa em entrevista:

a forma como está estruturado o livro [*O inventário das coisas ausentes*] – caderno de anotações e ficção nos dá a falsa impressão de que, através das notas do autor, seria possível recuperar a “origem” das ideias, mas é claro que nessa busca o leitor se depara com um texto tão ficcional quanto o outro. (Saavedra, 2014d: s.p)

Em *In situ: carta de intenções* esse olhar voltado para as origens diz respeito tanto à concepção da exposição (que procura retomar o princípio da criação, as primeiras ideias, os esboços iniciais, os rascunhos rudimentares, os ensaios primevos, os planejamentos preliminares) quanto no que diz respeito aos próprios materiais utilizados. Ao longo da exposição encontramos registrado, por exemplo, o código das cores das tintas (RAL6027 e RAL6033), elementos que teriam sido fixados provisoriamente e acabaram ganhando o estatuto de permanência (a fita cola, os *post-its*). Ao final da mostra é enfatizada, inclusive, a materialidade das obras ao serem exibidas – como se os quadros apenas possuíssem a estrutura de madeira –, e a materialidade do museu – a representação do extintor de incêndio, por exemplo, e da planta do espaço que abrigou a exposição. Macedo também inseriu na exposição telas que faziam uso do procedimento *mise en abyme*. André Gide

revelada pela história é a realidade, não tem nada por trás. Nesse sentido autoficção é metaficção porque o autor está dentro do texto, mas isso não torna aquilo uma revelação sobre o autor. Essa sua hesitação fala do desejo interdito de tomar a realidade.”

Lisboa, 21 de julho de 2016.

O romance da Carola possui duas epígrafes, uma que inaugura a primeira parte do livro e outra que apresenta a segunda parte. Sempre que li o *Inventário* olhava para essas epígrafes associando-as ao texto que se seguiria depois, nunca me ocorreu colocar as duas em fricção. Só cogitei que essa seria uma leitura possível quando li o seguinte trecho: “Na primeira parte, tem-se a referência de Max Frisch: “Jeder Mensch erfindet sich fruher oder spater eine Geschichte, die er fur sein Leben halt. (Todo mundo, mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida.)”; e, na segunda parte, de Lucian Freud: “Everything is autobiographical, and everything is a portrait, even if it’s only a chair”. Observa-se que a primeira epígrafe é de um arquiteto e escritor suíço ligado às ideias do existencialismo e também é acompanhada com a tradução, como se indicassem o princípio de uma montagem. Já na segunda epígrafe não se tem a tradução, cabendo ao leitor a traduzir, a referência se dá a Lucian Freud, considerado um dos maiores pintores realistas do mundo, o que pode sugerir o desdobramento da ideia de espelho e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de uma representação da realidade, motiva então as discussões acerca dos limites da ficção com a autobiografia.” (Silva, 2017: 43). A respeito da tradução havia suposto que, como a primeira frase era originalmente em alemão, seria essencial a inclusão da tradução, já a segunda passagem, por sua vez, em inglês, seria de mais fácil acesso ao público leitor, dispensando a tradução. Silva, porém, encontrou uma nova leitura que justificava a presença da tradução em uma epígrafe e não em outra. Ler outros viéses de análise enriquecem tanto a reflexão que é uma pena que, ao trabalhar com autores contemporâneos, exista ainda tão pouco material crítico disponível.

cunhou o termo *mise en abyme* em *Journal 1889-1939*, a expressão é utilizada para se referir a quadros dentro de quadros, imagens em reflexo, funcionando a partir de uma espécie de eco visual, provocando a ideia de uma origem infinita, impossível de ser captada. A fim de exemplificar o conceito, Antunes retoma a reflexão proposta por Gide e acrescenta uma série de exemplos tanto oriundos do universo da literatura quanto das artes visuais:

“Gosto sobretudo quando numa obra de arte reencontramos, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e nada estabelece com mais segurança todas as proporções do conjunto.” Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se desenvolve a cena pintada. Assim, no quadro *As Meninas* de Velázquez (embora de modo um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet* a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhelm Meister* as cenas de marionetes e da festa no castelo. Na “Queda da Casa Usher” a leitura que Roderick escuta, etc. Alguns desses exemplos não são absolutamente perfeitos. O que seria muito mais, o que diria melhor aquilo que eu pretendo nos *Cahiers*, no *Narcise* e na *Tentative*, é a comparação com um procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo *en abyme* (Antunes, 1982: 60-61)

O procedimento *mise en abyme* acontece quando a obra se volta para o seu interior, como um reflexo, provocando uma espécie de eco visual. O processo pode acontecer na pintura – a tela dentro da tela –, na literatura – o romance dentro do romance, o conto dentro do conto, o poema dentro do poema –, no teatro – a peça dentro da peça –, no cinema – o filme dentro do filme. Nas crônicas selecionadas de António Lobo Antunes o *mise en abyme* aparece de modo bastante evidente e há nesse esforço também uma tentativa de dar a ver as origens da escrita literária. É como se o protagonista – um narrador-autor em primeira pessoa – permitisse que o leitor vivesse por procuração os sentimentos que ele experiencia durante o momento da criação. O que chamamos aqui de origem pode ser tanto uma origem material, e é recorrente, por exemplo, a imagem da caneta e a presença do caderno manuscrito, as duas testemunhas da gênese do processo da escrita, como também uma origem do próprio texto literário, o desejo de apresentar para o leitor de que maneira se constrói uma narrativa, desde o processo de recolha de ideias:

Julgo que não tenho feito outra coisa toda a vida, ou seja meter o nariz
(engraçada esta expressão, meter o nariz)
no que deitam fora, no que abandonam, no que não lhes interessa, e regressar daí
com toda espécie de despojos, restos, fragmentos, emoções truncadas, sombras
baças, inutilidades minúsculas, eu às voltas com isso, virando, revirando, guardando

Lisboa, 23 de julho de 2016.

Importante: as histórias breves e avulsas são histórias ensaiadas pelo narrador escritor ou são fragmentos dos diários de Nina? Ainda que sejam os diários de Nina, o narrador-autor tem influência porque os seleciona (e os edita?). Carola Saavedra em *O inventário das coisas ausentes* performatiza a escrita do diário íntimo. “A personagem Nina entrega vários diários ao personagem-escritor como presente: ‘Dentro da caixa vários cadernos, logo descobri que eram diários, os diários de Nina. Dezesete no total. Pelas datas, cobriam os últimos cinco anos’ (ICA: 26). É a partir daí que as anotações soltas apresentadas pelo narrador fazem sentido. Os recortes dos diários de Nina constituem o romance, ou seja, os diários fazem parte da composição do suposto romance. Sendo assim, a inclusão da linguagem intimista do diário, com seus conteúdos, desestabiliza o paradigma da representação do romance, no sentido de que não se trata mais tão somente da representação da trajetória de uma personagem, mas, sim, da explicitação de como esta se constrói.” (Silva, 2017: 48)

Lisboa, 24 de julho de 2016.

Há quem diga que *O inventário das coisas ausentes* pode ser considerado um romance de formação. Tendo a compreender o romance de formação como um livro que acompanha o desenvolvimento físico, psicológico e/ou moral de um protagonista. Me recordo de ter lido o romance de formação *Sinais de fogo*, do escritor português Jorge de Sena e por isso tenho certa resistência em caracterizar o livro de Saavedra como um romance de formação – não há, a meu ver, o desenvolvimento de um personagem. Pode existir, sim, o desenvolvimento de uma linguagem, que se torna mais linear e elaborada, com menos sobressaltos, e talvez o desenvolvimento de um narrador, que deixa de lado a dispersão para focar em uma narrativa mais exclusiva e intimista. Em termos de personagem não há um processo de autoconhecimento e descobrimento do mundo, de modo que ao final do romance o protagonista já esteja mais adaptado a realidade externa. Talvez a aproximação com a noção de romance de formação seja produtiva no

(um caco de gargalo entre duas pedras do passeio, por exemplo) descobrindo brilhos, cintilações, serventias. Quase sempre os meus romances são feitos de materiais assim, palavras assim, sentimentos assim, que a cabeça e a mão trabalham e trabalham numa paciência de ourives. (TLC, p.134)

até o processo de edição, a limpeza que o autor imprime no texto: “E embaixo, depois de muita terra, muitas carapaças de insectos, muitas folhas, muitas raízes, muitas pedras, o livro. Que não se escreve, limpa-se.” (TLC, p.281-282). Muitas das crônicas retratam inclusive os bastidores da produção editorial, exibindo diante do leitor os diálogos passados entre o autor, tradutores, editores, revisores, críticos literários.

O modelo escolhido para a composição da presente tese de doutorado – subcapítulos comuns aos três objetos de estudo – procura enfatizar o que há de semelhante e de diferente nas obras ficcionais e de que maneira cada artista escolheu realizar as suas operações criativas. Entendendo os três grandes eixos como as linhas norteadoras da tese pretendemos imprimir uma unidade ao trabalho acadêmico, aproximando as produções artísticas selecionadas, observando-as sob os mesmos vieses.

sentido que o livro de Saavedra ilumina a impossibilidade ou a dificuldade de se escrever um romance de formação nos dias de hoje.

(Enveredar ou não enveredar por este caminho?)

Lisboa, 26 de julho de 2016.

Não sei para o que vai servir – se é que vai servir – mas julguei interessante: Guinzburg em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* trata da pintura e de como um italiano chamado Giovanni Morelli desenvolveu um método técnico para identificação de quadros não assinados. Morelli, que era médico, se propôs a observar nos quadros detalhes que até então passavam despercebidos para os peritos (o contorno das orelhas, o formato das unhas, as auréolas, detalhes ínfimos, minúcias, pegadas, cicatrizes). Porque Morelli foi capaz de ver o que até então ninguém via, ele conseguiu identificar quadros e devolvê-los as coleções de seus artistas de origem. Dessa maneira, novas famílias de quadros foram montadas – algumas coleções perderam peças que estavam erroneamente atribuídas, outras ganharam peças novas. Guinzburg diz que Morelli só foi capaz de observar com esse olhar atento, farejador, as pistas que lá estavam, porque estava treinado. Como médico precisava pinçar da fala dos seus pacientes quais eram os sintomas relevantes para, a partir dos sintomas, delinear a doença. Freud cita Morelli como uma referência para a psicanálise, também ele, Freud, trabalhava com o que passava despercebido, os atos falhos, os detalhes ínfimos, e colhendo esses restos era capaz de ter acesso ao paciente para, consequentemente, desvendar a doença: “Nesses signos involuntários, nas “miudezas materiais – um calígrafo as chamaria de garatujas” comparáveis às “palavras e frases prediletas” que “a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo... Introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber”, Morelli reconhecia o sinal mais certo da individualidade do artista.” O leitor de metaficção seria uma espécie de Morelli, um detetive a procura de pistas?

Lisboa, 30 de julho de 2016.

1 - UMA VISITA AO ESCRITÓRIO: O INVENTÁRIO DAS COISAS AUSENTES, DE CAROLA SAAVEDRA

Ao começar a escrever, imaginei como seria se pudéssemos ter acesso aos pensamentos do autor. Saber como se deram suas dúvidas, suas escolhas. Descartei a ideia de um monólogo ou fluxo de consciência, queria algo concreto, que servisse como “prova”, improvável documento. E que essa investigação, ou melhor, esse inventário se desse da forma mais racional possível, tudo em termos ficcionais, é claro. Pensei então na minha própria rotina. (Saavedra, 2014a:1)

Lançado pela Companhia das Letras em março de 2014, *O inventário das coisas ausentes*, da escritora brasileira contemporânea Carola Saavedra, é o quinto título publicado pela autora. Antes dele vieram *Do lado de fora* (contos, 2005) e as narrativas longas *Toda Terça* (2007), *Flores azuis* (2008) e *Paisagem com dromedário* (2010). Saavedra vem obtendo importantes chancelas institucionais, tendo despontado no universo da literatura brasileira ao receber o Prêmio APCA de melhor romance com *Flores Azuis* (2009) e o Prêmio Rachel de Queiroz com *Paisagem com dromedário* (2010). Foi, além disso, finalista dos Prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti com *Paisagem com dromedário* (2010) e participou da edição da *Granta* número 9 – publicada em 2012 –, dedicada aos vinte melhores jovens escritores brasileiros. Publicado em 2014, o livro que é objeto de estudo deste capítulo da tese foi selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural e concorreu como semifinalista ao Prêmio Oceanos de Literatura em 2015.

Celebrada pelo público, sua obra suscita igualmente o interesse da crítica literária e tem fomentado uma série de análises que se traduzem em crescentes publicações de resenhas em jornais (Pereira, 2010; Costa, 2012), artigos acadêmicos (Garbero, 2012; Klinger, 2013; Brito Junior, 2014; Ferreira, 2014; Cardoso, 2015) e trabalhos de conclusão de curso, entre dissertações e monografias (Santos, 2013; Salgueiro, 2013; Linhares, 2014). De todo modo, ainda é escassa a fortuna crítica dedicada à Carola Saavedra. Em relação a *O inventário das coisas ausentes*, a bibliografia teórica é praticamente inexistente; localizamos até o momento uma única dissertação de mestrado que aborda o livro como assunto principal (Araújo, 2015). Se nosso propósito é tomar esta obra como um dos apoios para a reflexão sobre a metaficção, vale observar de princípio que o investimento empreendido por Carola Saavedra em um texto autorreferente não está presente apenas neste último romance publicado. No conto escrito para a revista *Granta*,

Eu poderia ser doutora – quiçá pós doutora – na arte de postergar. A escrita da tese pedia urgência, contudo, pela manhã, logo ao abrir os olhos, pensava: “mais tarde, agora escovo os dentes”. E a procrastinação ia se espalhando ao longo do dia: “Quando acabar de almoçar escrevo quatro parágrafos.” O almoço passava e o tempo ia sendo ocupado com a leitura: ler, um ato tão mais prazeroso do que escrever. Lobo Antunes diz em diversas crônicas: “Escrever não me dá prazer”. Escrever, para mim, especialmente no registro acadêmico, é uma luta constante, um embate com as palavras, enquanto a leitura é um exercício de pura fruição, voltado na maior parte das vezes para o simples deleite. “Em cinco minutinhos sento e escrevo a tese” e vejo um romance jogado na estante, o livro de um amigo que deveria ter lido e não li.

Abro a primeira página, escapo lá para dentro.

Lisboa, 1 de agosto de 2016.

Uma tese de doutorado, quem é que vai ler isso? A louça boiando na pia, a roupa suja no cesto, a garrafa de água na geladeira com dois dedinhos no fundo, a cama revirada, por fazer. Em cinco minutinhos levanto para fazer tudo e escrever a tese. Dez. Quinze. Meia hora. Quando o relógio fechar a próxima hora redonda. Os autoenganos, tantas pequenas mentiras cotidianas que inventamos para nós mesmos. Em cima da secretária, o Manual do Programa de Doutorado: Phd Thesis. Ao abrir na página 67 o lembração do compromisso: LENGTH 600,000 characters, without spaces and not including indexes, annexes, sources or the bibliography.

Lisboa, 3 de agosto de 2016.

Li em uma dissertação dedicada a *O inventário das coisas ausentes* uma metáfora que não sei se concordo. Como já li e reli o livro inúmeras vezes e nunca tinha pensado nela, fiquei intrigada: “Ao analisar o romance, temos que estar de acordo com o pai de Nina: ‘o pensamento lógico era uma espécie de salvo-conduto’ (Saavedra, 2014: 10). O jogo de xadrez traz a ideia de movimentação que se

intitulado *Fragmento de um romance*²², figuram apenas três personagens: Lena, sua irmã mais velha Maíke e um escritor não nomeado. A circunstância que reúne os três é o aluguel de um apartamento. O escritor está à procura de inspiração para finalizar o seu novo romance, por isso vai buscar tranquilidade hospedando-se em uma nova cidade. Seu lar temporário é o apartamento de Maíke, que o aluga para o escritor. Quem o recebe no imóvel é Lena, atendendo a um pedido da irmã. Lena e o escritor aproximam-se e vão jantar juntos, o narrador descreve os detalhes deste encontro. Assim como as outras produções de Saavedra, *Fragmento de um romance* flerta com o investimento metaficcional e se encerra de modo aberto, multiplicando perguntas: Lena seria na verdade uma personagem inventada por esse escritor que precisa finalizar seu romance? Por isso o título *Fragmento de um romance*? Narrador e escritor seriam, portanto, a mesma pessoa? Ou o título *Fragmento de um romance* deve-se, de fato, a real condição do texto? Esse seria um capítulo de um romance de Saavedra que seria publicado no futuro?

Mas o teu último romance é sobre o quê?. ele fez uma pequena pausa, como se precisasse buscar na memória uma resposta adequada, ou como se quisesse ganhar tempo, é sobre um homem, um dia sua mulher, sem dar qualquer explicação, o abandona, vai embora, e se recusa a falar com ele, a responder aos e-mails, telefonemas, e ele tenta entender o que aconteceu²³, ah, tá, eu disse, e ficamos os dois em silêncio, lá fora alguém usando um sobretudo vermelho atravessava a rua, uma menina, ia acompanhada pela mãe, ao se aproximarem a luz do restaurante dava ao sobretudo uma inesperada importância, lá dentro, o escritor aguardava que eu virasse o rosto e dissesse alguma coisa, tentei retomar a conversa, e agora você está escrevendo alguma coisa?, estou, e é sobre o quê?, ainda não sei, não sabe?, eu insisti, não, mas como você está escrevendo sobre algo que não sabe o que é?, quase sempre é assim, a gente escreve sobre o que não sabe (...) Achei que era melhor levantar e ir ao banheiro lavar o rosto, já volto, eu disse, interrompendo-o no meio da frase, e levantei e fui ao banheiro lavar o rosto, me olhei no espelho, talvez tivesse bebido demais, pensei, lavei o rosto, mas só piorou porque o rímel escorreu em volta do olho, tentei limpar com papel-toalha, mas o rímel não saía, e o meu aspecto tornara-se ainda mais desalinhado, tirei o pó compacto da bolsa de maquiagem, passei no rosto na esperança de esconder o rímel que se espalhara em volta dos olhos, não adiantou, desisti, e só então percebi que eu tinha um machucado na têmpora direita, a pele ferida como se eu houvesse arranhado o rosto contra uma parede, achei estranho, não tinha a menor ideia de como aquilo podia ter acontecido, eu simplesmente não me lembrava (FR, s.p)

Há também que mencionar a existência de um conto pouquíssimo conhecido

²² Referências a passagens desta obra serão doravante feitas com a abreviação FR, seguida do(s) número(s) de página(s).

²³ É curioso que em *O inventário das coisas ausentes* o personagem principal também esteja diante de uma mulher que vai embora sem dar qualquer explicação – Nina parte sem nenhuma justificativa e cabe ao narrador entender o que aconteceu.

determina por meio das regras predefinidas, cada peça tem uma função no tabuleiro e os pensamentos e as estratégias dos jogadores são ocultas. Todos os movimentos são feitos por um sistema de regras já internalizado pelos jogadores. Com base nisso, pode-se pensar o romance a partir da lógica e dos critérios para entendê-lo. Essa metáfora apontada se estabelece devido a um sistema de regras existentes tanto no xadrez quanto no romance, sendo que no romance cada elemento constituinte propõe um valor e um movimento de leitura à escolha do autor e do leitor. Mesmo com as diversas transformações do gênero, têm-se as regras convencionais que sempre vão estar organizadas em seu esqueleto narrativo, o qual será à base de todas as mudanças. O tabuleiro do romance em questão, é estruturado pelas possibilidades construídas pela autora que, através do seu estilo, permite várias jogadas.” (Silva, 2017: 42)

O romance como um jogo?

Ou todos os romances de Saavedra como um jogo?

Lisboa, 5 de agosto de 2016.

Em uma visita à LxFactory topei com uma bela livraria, a Ler Devagar, coberta de volumes do chão ao teto, com uma bicicleta alada suspensa a meio da loja.

Abandonado por cima de um dos balcões estava o livro infantil do José Luís Peixoto chamado *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos*. Era um lançamento, sentei em uma almofada para espreitar o conteúdo do livro. Era metaficção pura e para crianças. Nas páginas de Peixoto os personagens ganhavam vida e tentavam ajudar os seus autores, acometidos por piolhos. A ilustração acompanhava a mesma cadência da escrita e lá estava a caricatura do Peixoto escrevendo o próprio livro que íamos lendo, ao lado de outros autores acometidos por piolhos como Borges, Cervantes, Gabriel García Márques, José Saramago. Autorreferência na literatura infantil: averiguar.

intitulado *Convivência*²⁴, publicado apenas em formato digital pela editora e-Galáxia. O conto conciso, de apenas oito páginas, escrito para a coleção *Formas Breves* e lançado em 25 de junho de 2014, gira em torno de uma escritora que é surpreendida ao deparar-se com um personagem criado por ela na sala de sua casa. O personagem ganha vida e autonomia e senta-se na poltrona ao lado para discutir o seu futuro e os seus gostos pessoais. Em *Convivência* também fica evidente a presença da problemática da criação literária e da escrita metaficcional.

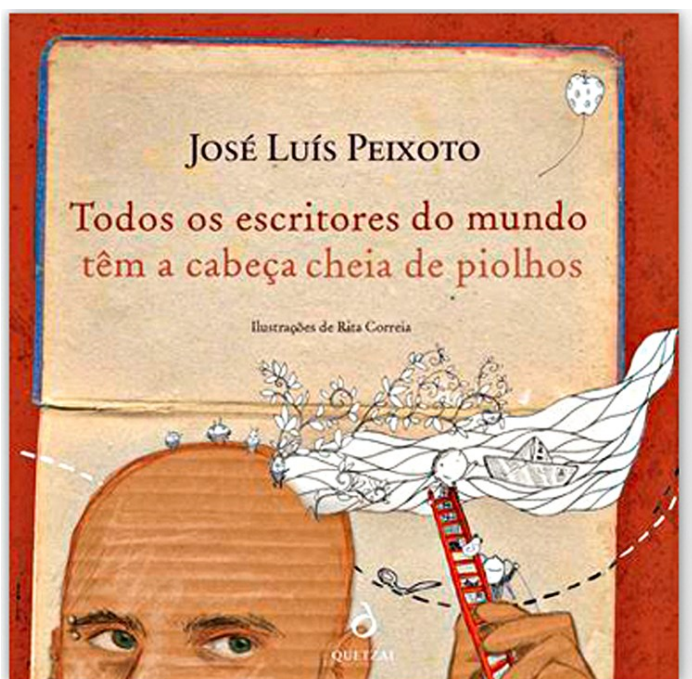
- Você não acredita, mas eu me preocupo de verdade – diz ele em tom dramático.
- Não precisa. Preocupe-se com você mesmo.
- Ele parece muito à vontade naquele lugar, como se frequentasse desde sempre. Dá mais uma baforada. Ela, ao sentir o cheiro da fumaça, vira-se pela primeira vez, e lançando-lhe um olhar de reprovação, diz:
- Desde quando você fuma charuto? Não me lembro de ter escrito isso.
- Ele sorri irônico. Fica alguns instantes em silêncio, como se tentasse criar algum tipo de suspense, e diz:
- É, realmente, você não escreveu – e após nova pausa, completa. – Ainda. (CON, s.p)

Saavedra também publicou um ensaio autorreferencial intitulado *O contorno de uma ilha*²⁵, na coleção *A primeira aula – Trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro* (2014). No ensaio a autora desnuda não só os bastidores da criação de suas obras como também expõe os impasses da escrita e, especialmente, da tradução. Tendo morado na Alemanha e com total fluência no idioma, a escritora narra a sua relação com a tradutora da sua obra, com as leituras de apresentação e com os leitores estrangeiros. Embora fale um pouco de suas publicações anteriores, *O contorno de uma ilha* enfatiza mais os bastidores de *Paisagem com dromedário* (2010). Em *Paisagem com dromedário*, a personagem principal é uma artista, Érika, que se muda para uma ilha remota e grava as suas experiências em um gravador. É bastante significativo que o último parágrafo do ensaio publicado por Saavedra quatro anos após a publicação do romance se encerre com uma passagem que mescla as imagens do autor, do narrador, da protagonista Érika e do leitor:

Um dia, ainda no início da viagem, o livro acabara de sair, lembro que entrei numa livraria, caminhei como se fosse apenas uma leitora, como tantas vezes havia feito anos atrás nessa mesma livraria em Berlim, até que, agora, ali estava meu livro, seu gravador sobre a mesa, sobre a ilha, e naquele instante, como se ali todos os tempos

²⁴ Referências a passagens desta obra serão doravante feitas com a abreviação CON, seguida do(s) número(s) de página(s).

²⁵ Referências a passagens desta obra serão doravante feitas com a abreviação CI, seguida do(s) número(s) de página(s).



Fonte: http://2.fotos.web.sapo.io/i/Bc104814d/19446604_3RLtq.jpeg

Lisboa, 9 de agosto de 2016.

O orientador português recomendou a leitura de um conto chamado “Conto brevíssimo”, do Jorge de Sena. O conto é profundamente autorreferente, começa assim: “Este é um conto breve. É mesmo brevíssimo. De resto, se não fosse breve, muitíssimo breve, correria o risco de não ser um conto. A obrigação principal dos contos, mais que dos homens, é conhecerem os seus limites. Propondo-me escrever um conto breve, tão breve como este, é-me impossível dizer qualquer coisa de mim. A brevidade não permite essas expansões, quase sempre vaidade, em que sacrificamos uma narrativa a nós próprios. Ora, se há coisa que não dose de sacrificar, ainda que a mim próprio, é uma narrativa.” (Sena, 2017: s.p). O conto sucinto faz um belo jogo com as palavras, jogo esse que talvez possa ser explicado pela vocação de poeta e intelectual do escritor. Fiquei tentada a seguir em frente com Jorge de Sena e desbravar a sua obra publicada; depois fui em busca de bibliografia teórica de apoio e topei com a tese de doutorado do meu próprio orientador (*A poesia de Jorge de Sena – Testemunho, metamorfose, peregrinação*). Após a leitura daquele pequeno tijolinho, uma tese super completa e detalhada, tive a sensação de que tudo o que poderia algum dia dizer sobre Jorge de Sena já havia sido dito e de maneira muito mais competente. E foi assim que guardei o “Conto

se encontrassem, aquela que eu fora, estrangeira, e a que eu era agora, ali, nessa junção de idiomas, eu, autora e personagem de mim mesma. (CI, s.p.)

Não é um gesto exclusivo desta obra mais recente, portanto, o investimento da autora em produzir ficções que se situam na fronteira, que perturbam o leitor colocando-o diante de instâncias narrativas porosas, móveis e fluidas. *O inventário das coisas ausentes* se pauta na experimentação da linguagem e na investigação dos aspectos composicionais do romance. Historicamente, enfocando apenas a produção literária brasileira, Carola Saavedra é herdeira de uma longa esteira de autores que produziram obras autorreferentes, sendo talvez o seu antecessor mais ilustre Machado de Assis, que em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899) estabeleceu um jogo entre autor, narrador e leitor, problematizando o pacto ficcional e chamando a atenção para o caráter fictício da escrita dentro da própria ficção. Outras obras metaficcionais brasileiras importantes, pinçadas de uma extensa lista potencial, são, por exemplo, *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, *Trapo* (1988), de Cristóvão Tezza. Em se tratando da literatura latino americana, Jorge Luis Borges é o expoente de maior destaque, conhecido que é pelo estreito trânsito promovido entre teoria e ficção. Mas vale mencionar também seu precursor, o argentino Macedonio Fernández, “marco central em relação à autorreflexão e autoconsciência narrativa, assim como à incorporação do pensamento teórico dentro da ficção e o uso de recursos ficcionais nos ensaios teóricos e críticos” (Giraldo, 2010: 101). Em termos de literatura portuguesa, convém retomar *O triunfo da morte* (1981), exercício metaficcional bastante radical publicado por Augusto Abelaira e, entre os contemporâneos citamos o trabalho autorreferente de José Luiz Peixoto – e sua obra de maior destaque no campo metaficcional: *Livro* (2010).

Embora o emprego de procedimentos metaficcionais em obras literárias brasileiras não seja uma novidade, autores contemporâneos, entre eles Carola Saavedra, tentam reelaborar esse procedimento de escrita. Junto com *O inventário das coisas ausentes*, multiplicam-se hoje obras literárias brasileiras centradas na experimentação metaficcional – títulos mais recentes incluiriam, por exemplo, *Procura do romance* (2012), de Julián Fuks, e *Só faltou o título* (2015), de Reginaldo Pujol. Escolhemos como objeto de pesquisa o romance *O inventário das*

brevíssimo” na escrivadinha e resolvi recorrer à leitura só como inspiração e não como *corpus* central da tese.

Lisboa, 11 de agosto de 2016.

Já tinha dois autores, ou melhor, duas obras definidas. A tese teria um capítulo dedicado à *O inventário das coisas ausentes*, da Carola Saavedra, e um capítulo dedicado à exposição *In situ: carta de intenções*, do Rui Macedo. Repetia para me convencer e não cair na tentação de mudar de opinião.

Necessitava ainda de mais um capítulo. Se calhar dois, era preciso ter em mente a dimensão da tese exigida: 600.000 caracteres sem espaço.

Em conversa com o orientador, chegamos à conclusão que o ideal seria ter um terceiro nome de peso. Os dois capítulos anteriores, que já tinha em mente embora ainda não estivessem escritos, eram de artistas contemporâneos ainda jovens e pouco conhecidos: a Carola Saavedra nasceu em 1973 e o Rui Macedo em 1975. Embora premiados e com relativa visibilidade no meio, ambos faziam parte de uma novíssima geração de artistas. Por se tratar de um doutoramento, talvez fosse interessante, enquanto estratégia, considerar também trabalhar com um autor mais reconhecido. Quem seria o escolhido?

Lisboa, 12 de agosto de 2016.

Por vezes parece que a literatura brasileira contemporânea conversa, há uma série de trechos que espelham uns aos outros. *Esquilos de Pavlov*, da Laura Erber, foi publicado praticamente um ano antes do romance da Carola Saavedra e, curiosamente, encontrei uma passagem que serviria para descrever com precisão *O inventário das coisas ausentes*: “não existe história individual, mas sim uma série de histórias paralelas” (Erber, 2013: 8).

coisas ausentes porque acreditamos que ele apresenta de modo singular uma margem de manobra, uma possibilidade de experimentação e de novidade em meio a uma recorrência contemporânea de ficções autorreferentes. Este capítulo será dividido em três seções; na primeira delas exploraremos de que maneira o romance procura exhibir uma espécie de espontaneidade forjada, fazendo com que o leitor acredite estar diante do momento da criação; a segunda seção volta-se para o pacto de leitura procurando explorar como se dá a relação estabelecida entre autor, narrador e leitor em uma obra metaficcional fluida e porosa como *O inventário das coisas ausentes*; a terceira e última seção tem como objetivo investigar de que modo o romance propõe um caminho de retorno às origens, tanto no que diz respeito ao formato do texto – de onde as ideias surgiram e como foram trabalhadas – como também em relação à origem da própria memória, essencial para a constituição da narrativa.

1.1 Uma espontaneidade fabricada

Sento-me ao computador, abro o arquivo no qual venho trabalhando há meses: escrevo uma, duas frases. Um homem e seu pai, vinte e três anos. Em algum momento o pai diz: Eu não tenho culpa de ter te posto no mundo. (ICA, p.59)

O que primeiro chama a atenção em *O inventário das coisas ausentes* é a própria estrutura do livro. Ele é dividido em duas partes: “Caderno de anotações” e “Ficção”. Essa repartição provoca a sensação de que se está testemunhando um bastidor, uma espécie de ensaio, um caderno de anotações que preparará o que é realmente importante e virá em seguida, uma ficção pronta e lapidada. A originalidade do projeto de Saavedra está, em grande parte, no modo singular como experimenta o recurso metaficcional. Não se trata de um comentário metaficcional típico, circunscrito a um trecho específico, em *O inventário das coisas ausentes* toda a estrutura da obra é metaficcional. Figura um jogo de espelhos entre o “Caderno de anotações” e “Ficção”, um reflete o outro embora não em correspondência idêntica – por vezes a imagem refletida pode parecer distorcida ou embaçada. As duas partes do livro são construções que se interpenetram e se contaminam. Vale lembrar que o próprio “Caderno de anotações” já é uma ficção,

Lisboa, 15 de agosto de 2016.

Durante uma visita à Leya, em conversa com a Maria do Rosário Pedreira, editora responsável pelos novos autores portugueses, e com a Sofia Madalena Escourido, ouvi, após explicar o tema da minha tese: “você deveria mesmo conhecer a Joana Bértholo, ela lançou um livro chamado *Havia*, que é profundamente autorreferente”. Já própria capa despertou a atenção, lembrei do projeto gráfico das edições brasileiras do Ítalo Calvino e das capas da trilogia do Alejandro Zambra. Consegui no mesmo dia um exemplar de *Havia*, era um livrinho curto e curioso, bastante experimental.

Joana **Havia** uma capa
Bértholo (tua) atenção no
outras capas be
Armada de uma
a preto sobre fun
sobreviver à exig
rial, no confronto
pas plenas de file
tipografias mode
vas, cores garrida
pos seminus ou
dos no Photosho
aqueles feixes de l
sobretudo, eram

CAMINHO

Fonte:

http://www.caminho.leya.com/fotos/produtos/500_9789722125697_havia.jpg

Lisboa, 17 de agosto de 2016.

Uma breve pausa para matar a curiosidade sobre o processo composicional do *Inventário*: “Para cada romance que escrevi mantive um caderno de anotações:

embora camuflada de realidade²⁶. O protagonista-narrador é um escritor que está Tateando, tentando escrever um livro. Saavedra, em entrevista, descreve a construção do romance:

Em termos de estrutura narrativa, a primeira parte é a origem da segunda, já que se trata do caderno de anotações do escritor (onde ele reúne ideias, histórias, perfil de personagens, diálogos, etc.) e da ficção em si, ou seja, o livro que o autor está escrevendo. É claro que isso é apenas aparência, já que na realidade ambas as partes são ficção. A ideia é proporcionar ao leitor um inventário do processo criativo do autor-personagem: de onde ele tirou suas ideias? No que ele pensava enquanto escrevia? O que é autobiográfico e o que é invenção? Um inventário impossível, é claro. (Saavedra, 2014: s.p.)

O primeiro momento em que o narrador se vincula a imagem do escritor é na página 12, ao afirmar que, quando conheceu Nina, “fazia as minhas próprias anotações de escritor principiante” (ICA, p.12). O narrador-protagonista, portanto, logo no princípio do “Caderno de anotações”, faz o leitor crer que está diante do verdadeiro autor do relato, alguém que rascunha, ensaia aquilo que gostaria de escrever. O tempo da escrita é a *posteriori*: “Eu pedi uma dose de uísque, na época eu achava que todo escritor bebia uísque” (ICA, p.18). O narrador escritor, que olha para o passado, critica a própria postura arrogante e confessa que, naquela altura, o que escrevia eram “algumas frases soltas que na época me pareciam extremamente inteligentes ou curiosas ou sutis, a juventude acentuava minha arrogância” (ICA, p.12). O protagonista em momento nenhum do relato ganha nome próprio.

Fernandez constata a respeito do narrador de obras metaficcionais que

[o narrador se coloca] como sendo indigno da confiança do leitor, pouco hábil no seu ofício, incompetente no exercício da escrita e que necessita de um constante trabalho de reformulação do texto. Este recurso é uma estratégia que tem séculos de utilização e faz parte do jogo de sedução que o narrador usa com os seus leitores, mas que o narrador/autor pós-modernista leva agora a extremos. (Fernandez, 2012: 30)

Em *Dom Quixote de la Mancha*, escrito no século XVI, já é possível observar o

²⁶ Apenas a título de ilustração, convém recordar outra obra literária que também pretendeu deixar a engrenagem do texto a amostra a partir de um caderno de notas. Lembremos de André Gide que, em 1925, publicou o romance *Os moedeiros falsos* (*Les Faux-monnayeurs*) e um ano após a edição lançou *Diário dos moedeiros falsos* (*Le Journal des Faux-Monnayeurs*), onde deu conta dos bastidores da escrita do livro e denunciou as influências que o levaram a escrever o romance. Se há, assim como em Saavedra, um investimento em deixar transparente para o leitor como opera a construção da escrita, existe entre os dois casos uma enorme distinção. Gide publica livros separados e independentes, inclusive com algum espaço de tempo entre uma obra e outra. Saavedra, por sua vez, crê que o diário da escrita, isto é, o “Caderno de Anotações” é parte integrante e constitutiva da própria obra ficcional, por isso a apresenta como uma unidade, ao lado da “Ficção”.

ideias que me pareciam interessantes, diálogos, notícias de jornal, perfis, história dos personagens, etc. Hoje, quando revejo esses cadernos, percebo que é possível fazer ali uma arqueologia das ideias, ali está o primeiro esboço de Javier em *Toda terça*, ou naquelas outras páginas os primeiros problemas que me levaram ao conflito principal de *Flores azuis*, ou as pesquisas sobre Schönberg que fiz para *Paisagem com dromedário*. Ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, percebo o quanto essa arqueologia é ilusória, tanta coisa que me parecia essencial e depois não aproveitei, ou ao contrário, ideias essenciais que não aparecem nos cadernos, sem falar nas várias outras que se transformaram tanto (...) E já que tudo é ficção, talvez alguém pergunte, e para este livro, você também fez um caderno de anotações? A resposta é sim. Claro. Está aqui, no meu escritório, junto aos outros, na segunda prateleira da estante. Um caderno azul de capa dura e folhas coloridas. Nele, minhas próprias fontes, mentiras e verdades. Como num jogo de espelhos, uma espécie de origem da origem: um inventário das coisas ausentes.” (Saavedra, 2014: 1)

Lisboa, 25 de agosto de 2016.

Escrever ainda é um gesto difícil, cada dia mais doloroso. Além de ser um ato profundamente solitário e às escuras – nunca é possível prever o *feedback* de um orientador – é um gesto que envolve sucessivas perdas: produzir uma tese é deixar de lado tantas outras teses que se gostaria de escrever. De todo o processo que envolve um doutoramento, redigir é, para mim, o que mais apavora. Pesquisar, ler artigos, levantar bibliografia teórica, ensaios críticos, abastecer de informações, tudo o que orbita em torno da leitura para a tese envolve prazer, instiga, motiva a curiosidade. Já abastecida, no entanto, na hora da entrega, do processamento e da devolução para o leitor do texto (seja ele o juri, ou orientador, ou o pesquisador que mais tarde investigará na biblioteca), titubeio. Escrever é sobretudo editar: cortar palavras, deitar fora, hierarquizar informações, ordenar. Pesquisar é deixar entrar, escrever é deixar ir embora. Em um jantar com amigos escritores todos foram unânimes: é preciso escrever todos os dias, especialmente quando não se quer escrever, disseram, esses são os dias mais importantes. “Veste um fato e imagina que vais ao escritório: oito horas de trabalho por dia, de segunda a sexta,

recurso que a citação acima aponta. No prólogo lê-se:

Mas não consegui contrariar a ordem da natureza, em que cada coisa gera seu semelhante. Então o que poderia criar meu árido e mal cultivado engenho a não ser a história de um filho seco, murcho, caprichoso e cheio de pensamentos desconstruídos que não passaram pela imaginação de nenhum outro, exatamente como alguém que foi concebido num cárcere onde todo incômodo tem seu assunto e onde toda triste discórdia faz sua moradia? (Cervantes, 2013: 40)

Ainda que de maneira irônica, o narrador de Cervantes declara-se indigno da confiança do leitor, incapaz de levar adiante seu projeto. O narrador de *O inventário das coisas ausentes*, por outro lado, não se enquadra exatamente na definição cunhada por Fernandez, ele não se declara incapaz, como o narrador de *Dom Quixote*, o que faz é hesitar durante o exercício da escrita, no momento em que compõe o livro. Durante o “Caderno de anotações” não surge apenas uma dúvida em torno do que se narra (“Ainda não sei nada sobre a história.” ICA, p.12), mas sobretudo um questionamento a respeito do como se narra (“Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem.” ICA, p.25). É necessário frisar também a peculiaridade de que este narrador não é alguém que comenta uma história que existe, um livro que já está escrito, o que ele faz é titubear diante de uma história que ainda está por contar, de um livro que ele está elaborando, que ainda não escreveu. Nesse sentido o romance situa o leitor na oficina, no ateliê, permitindo que ele veja a engrenagem que supostamente move o texto literário. Beatriz Resende, em resenha crítica publicada na Folha de São Paulo, observa:

Na construção do romance, Carola Saavedra opta por um modelo que vem aparecendo em outras formas de arte contemporânea, como o teatro ou artes visuais, onde o processo é mais importante do que o resultado final, que pode até não existir. É o material da carpintaria, o provisório da instalação, o texto ou a imagem que vão se reconstruindo à medida em que são apresentados ao observador, ao público, que constituem a obra. Aqui, os livros possíveis importam mais do que o livro que temos. (Resende, 2014: s.p.)

As primeiras páginas do livro não nos dão a impressão de que estamos diante de um “Caderno de anotações”, como o título da seção faz crer. A abertura é a de uma narrativa ficcional, digamos, convencional, com personagens fixos, espaço e tempo bem delimitados. O romance se inicia da seguinte forma: “Quando Nina completou cinco anos de idade, seu pai lhe ensinou a jogar xadrez” (ICA, p.9). A história prossegue linear e sem sobressaltos por cerca de três páginas, nas quais começamos

quer o trabalho funcione, quer não funcione.”

Lisboa, 29 de agosto de 2016.

Abri as janelas do prédio onde vivia no Rossio e vi no parapeito do prédio da frente dois pares de sapatos tomando vento. Eram sapatos sociais, masculinos, e interrompiam o meu ritual de leitura e de fechar a cortina antes de dormir.

Pousados com cuidado encostados na parede – como se estivessem em uma vitrine de um *shopping* qualquer – eu fazia exercícios especulativos em torno de quem seriam os donos dos calçados. O que me impressionava não eram bem os sapatos – nem sequer os seus donos – mas o fato deles estarem pousados no parapeito do quinto andar de um edifício, especialmente em uma cidade profundamente ventosa, como é Lisboa. Os donos não tinham medo de perdê-los? Com o sono já interrompido retomava a leitura de artigos, artigos que me aguardavam a não sei quanto tempo dispostos em cima da minha mesa de trabalho. Mas era novamente tragada pelos sapatos e pelas histórias que estariam por trás deles. Por vezes me sentia uma fraude, talvez quisesse escrever livros e não uma tese de doutorado. Ou talvez essa sensação fosse mero escapismo para fugir da escrita da tese.

Lisboa, 1 de setembro de 2016.

Imagens pertinentes para ilustrar o processo metaficcional (seria possível aproveitar alguma delas para construir um título?):

- Apresentar o avesso do bordado;
- Convidar a visitar a oficina;
- Espiar pelo buraco da fechadura;
- Mostrar o esboço, a prancheta, o rascunho;
- Encaixar e desencaixar as *matrioshkas*.

a conhecer a personagem Nina e a sua genealogia, a relação que a então menina mantém com o pai, os pequenos hábitos cotidianos, o empenho do pai em ensinar a filha a nadar no oceano, a transmitir raciocínio lógico para a garota, ensinando-a a jogar xadrez e a ler os volumes da enciclopédia *Mirador*:

E o currículo incluía não apenas o xadrez, mas também aulas de lógica, evolução, cosmologia, história antiga e noções de filosofia. Sem falar no vigoroso treinamento físico (*mens sana in corpo sano*), que consistia em longas caminhadas na areia da praia e exercícios de natação em alto mar. (...) Com o primeiro volume da enciclopédia aberto em cima da mesa, ele explicava: o universo não é criação de um ser superior ou divino, como gostariam os religiosos, mas apenas uma massa que surgiu do nada. O universo é uma massa, ele repete, e faz uma pausa diante da cara de espanto de Nina, talvez para realçar a importância do que dizia. Originalmente muito densa, com temperaturas inimagináveis, que com o passar do tempo foi perdendo calor, e, por isso, se expandindo. Não um universo estático criado em seis ou sete dias, mas um universo em constante expansão, aliás, o universo continua se expandindo, e em algum momento se extinguirá. Nessa altura do discurso, Nina lançava-lhe um olhar apreensivo, o que seria deles, da casa, do cachorro, e até mesmo das enciclopédias *Mirador* quando o universo se extinguisse. (ICA, p.10-11)

A história de Nina já nas primeiras páginas do romance é apresentada marcada pelo mar; tanto a história de família (os avós espanhóis que embarcam no oceano Atlântico rumo ao Chile), quanto a história pessoal uma vez que o pai da menina tem como preocupação central ensinar a filha a nadar no oceano. É interessante observar como a narrativa de Nina ao longo do “Caderno de anotações” parece seguir a cadência das ondas, avançando e retrocedendo, sendo interrompida por uma passagem autorreferencial e retornando depois, de onde parou, um movimento de vai e vem, como o das marés. A história que vinha sendo narrada nas primeiras páginas do livro prossegue por mais algumas linhas até que a narração é suspensa e interrompida com uma certa marcação gráfica, que será utilizada como expediente de quebra ao longo de toda essa primeira parte do livro: três traços interrompendo o bloco de texto, dando-nos agora um indício estrutural mais compatível com a ideia que fazemos de um caderno de anotações. No caso das primeiras páginas do romance, a marca abre espaço para um sucinto comentário metaficcional, a interromper o relato, que a essa altura dava ainda voz ao pai de Nina:

... não há nada depois, nem corpo, nem pensamento, nem céu, nem inferno, nem Jesus Cristo, nem madre Teresa de Calcutá. Não há nada. Absolutamente nada. A gente morre e fim.

Lisboa, 3 de setembro de 2016.

O tema da tese – metaficção – já era bastante amplo e, para não me perder, havia resolvido que trabalharia apenas com três capítulos. Era preciso ainda descobrir uma maneira de entrecruzar esses discursos, de fazer essas obras dialogarem entre elas, de provocar fricção e fazer da tese uma unidade e não blocos autônomos dispostos em sequência. Mas havia tantos outros livros e tantos outros filmes e tantas outras exposições e tantas outras peças de teatro que eu gostaria que coubessem entre a capa e a contracapa da tese. *Inception*, o filme, por exemplo. A série *House of cards*. A exposição mais recente do Rui Macedo, *Averso da norma*. A lista de possíveis intercessores só se multiplicava...

Lisboa, 5 de setembro de 2016.

Uma tentação: escrever sobre a questão *meta* na poesia. Mas se a linguagem que se volta sobre ela própria na ficção já representava um universo extenso de referências, na poesia esse espectro de possíveis objetos de pesquisa se multiplicava. Desde sempre a poesia fala sobre a própria poesia, lembro logo do Ferreira Gullar: “O que o poeta quer dizer / no discurso não cabe / e se o diz é pra saber / o que ainda não sabe” (Gullar, 1998: 77). Penso no João Cabral de Melo Neto: “Catar feijão se limita com escrever: / jogam-se os grãos na água do alguidar / e as palavras na folha de papel; / e depois, joga-se o que boiar.” (Melo Neto, 1975: 21). As vezes o poema se dirige diretamente ao leitor, como é o caso de *Desencanto*, do Manoel Bandeira: “Eu faço versos como quem chora / De desalento... de desencanto... / Fecha o meu livro, se por agora / Não tens motivo nenhum de pranto.” (Bandeira, 2008: 26). Ainda se restringisse a pesquisa ao território brasileiro estaria condenada a uma lista imensa de grandes poetas de diferentes gerações que escreveram sobre o próprio fazer literário: Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Arnaldo Antunes, Mário de Andrade, Cecília Meireles. O estudo da metapoética me parecia uma empreitada extensa, de vida, que transcendia os muros de qualquer doutorado.

Lisboa, 7 de setembro de 2016.

Ainda não sei nada sobre a história. Apenas umas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho. (ICA, p.12-13) (Grifo nosso.)

Observa-se aqui um traço da singularidade dos processos de autorreferência na escrita de Saavedra: o comentário metaficcional a um só tempo aproxima-se e desvia-se sugestivamente daquilo que logo antes se oferecia como ficção. Ao mesmo tempo que a intervenção autorreflexiva refere-se à história que vinha sendo narrada – a história de Nina, dos diários de Nina, da genealogia de Nina – ela também pode referir-se a vivência do próprio narrador, dos diários que herdará do pai, da sua genealogia. O comentário metaficcional encenado no “Caderno de anotações” simultaneamente abre um espaço de hesitação onde é possível associá-lo ao mesmo tempo ao que já foi narrado e ao que ainda será narrado. Não se configura, portanto, uma interrupção metaficcional típica, na qual o comentário dobra-se mais diretamente sobre a narrativa em curso – o que seria o caso, por exemplo, se lêssemos algo que fizesse referência exclusivamente a narrativa de Nina. Em vez disso, como entrada num caderno de anotações, remetendo a uma outra história *ainda por escrever*, o comentário metaficcional se justapõe à narrativa que vinha se desdobrando antes de um modo que nos faz hesitar quanto ao estatuto desta última.

Depois dessa primeira quebra metaficcional, a narrativa retorna ao universo de Nina, mas há um salto em termos de espaço e tempo – a escrita passa a registrar a história pessoal do encontro do narrador com Nina:

Ainda não sei nada sobre a história. Apenas umas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho.

Nina tinha vinte e três anos quando a vi pela primeira vez. Descia as escadas da faculdade carregando uma pilha de livros nos braços, pendurada no ombro direito, uma imensa bolsa amarela. (...) Nina falava bem português, mas percebia-se que era estrangeira, depois soube que era do Chile, Nina tirou da bolsa um pacote de balas, depois soube que eram de gengibre, me ofereceu uma, quer?, eu aceitei e veio aquele gosto estranho, forte, adocicado, cuspi a bala de volta no papel. Nina achou graça, continuou, como se falasse para si mesma enquanto acendia um cigarro, sempre gostei de pessoas sentadas num banco, sozinhas, escrevendo ou desenhando, dão a impressão de que se bastam, apenas elas e o caderno. São pessoas que não precisam de ninguém, ninguém que as entretenha, ninguém que lhes faça um agrado, ou lhes diga algo triste ou surpreendente. Eu achei bonito aquele sotaque. (ICA, p.12)

Essa alternância entre a história de Nina e de seus familiares e a história de Nina com o narrador recorrerá ao longo de toda a primeira parte, complexificando ainda mais o estatuto dos comentários metaficcionais. A narrativa torna-se ainda mais

Embora tivesse claro o formato da tese que gostaria de escrever – e já possuísse alguma escrita avançada –, ainda precisava consultar de que maneira esse texto seria recebido na universidade em Portugal. No Brasil, a escrita de uma tese pouco tradicional, digamos, não oferecia grandes resistências, especialmente no departamento de letras da PUC-Rio, que estimulava os discentes a percorrerem caminhos originais. O Manual para Elaboração de Dissertações e Teses do Lisbon Consortium, no entanto, era bastante categórico nos moldes que a tese deveria seguir e, por se tratar de um convênio de duplo grau, tinha ciência que era preciso respeitar as regras da instituição que me abrigou fora do país. Para o orientador português sabia que o formato da tese não representaria grande impasse, para a instituição é que ainda hesitava. Marquei uma reunião com a professora Isabel Capelo Gil, responsável pelo Lisbon Consortium, e munida do exemplo da tese da Paloma Vidal e do romance do Coetzee procurei defender a importância de produzir uma metatese. Por fim, o respiro de alívio: a instituição não se oporia a escrita da tese desde que a justificativa pelo formato estivesse presente logo na introdução.

Lisboa, 8 de setembro de 2016.

Pesquisar sobre *mise en abyme*, texto fundador: Lucien Dallenbach - *Le Recit speculaire* (Paris: Seuil, 1977). Utilizar Dallenbach como bibliografia teórica para ler *O inventário das coisas ausentes? In situ? Ambos?*

Lisboa, 11 de setembro de 2016.

Os textos das páginas pares não obedecem necessariamente uma linearidade. Por vezes corto, edito, desloco quando acho – quase pelo faro – que a narrativa que se conta combina mais com as páginas ímpares. Em alguns momentos o texto das páginas da esquerda corre rápido, muito rápido, e deixa as páginas da direita a espera: uma coleção de notas aleatórias aguardando uma escrita séria que as dê sentido. Mas em outros instantes é a parte da direita que se apressa deixando vazios na esquerda, lacunas que vão se esgarçando mais e mais até que eu

intrincada porque os personagens tomam a palavra a meio da narração sem nenhum tipo de marcação gráfica que indique a mudança – nem aspas, nem travessões. No primeiro encontro do narrador com Nina, por exemplo, ela toma a palavra a meio da descrição da cena: “Depois falamos sobre o calor, sobre a faculdade, depois Nina contou da sua família, o pai engenheiro, o avô, *meu avô era cineasta quando jovem, dava aulas na universidade e fazia documentários para o partido socialista.*” (ICA, p.18) (Grifo nosso.) No momento em que o narrador conta a história da mudança da família de Nina para o Chile é a avó da moça que toma a palavra a meio do discurso:

Segundo Nina, a avó diz que sua primeira lembrança era justamente ali, a bordo de um navio. Lembra que se sentia péssima, vomitava. Lembra também da cabine, mínima, e da comida que mal conseguia engolir. Ela dizia, *é como se a minha vida tivesse começado ali, num navio, atravessando o Atlântico.* A primeira recordação em terra firme é de Valparaíso. *Nunca vou me esquecer. Chegamos de madrugada, ainda estava escuro e via-se um mar de pequenas luzes subindo as montanhas.* (ICA, p.19) (Grifo nosso.)

Se não há nenhuma sinalização de falas em meio a alternância de vozes ao longo do relato, há, sim, uma repartição dos fragmentos mais significativos com a indicação de três traços (---), o que permite uma certa organização da história entre os múltiplos tempos – o tempo do encontro de Nina com o narrador, o tempo da escrita, o tempo da narração da genealogia da família de Nina:

(...) Eu achei bonito aquele sotaque.

A história começa a se delinear. Será uma história de família.

O avô de Nina era um jovem cineasta. Dava aulas na universidade e fazia documentários para o partido socialista. (...) (ICA p.13) (Grifo nosso.)

A história que será contada é a história da família de Nina? A história da família que ela constituirá com o narrador? No que se refere a essas interrupções metaficcioneis, é possível reconhecer um padrão: em um bloco de texto a história é narrada e no bloco seguinte o narrador se questiona não apenas sobre a própria história (a que está contando? a que vai contar?). As interrupções são de início pontuais, e se alternam ao longo das cenas sobre a vida de Nina com as cenas do relacionamento dela com o narrador. As interrupções autorreferentes fazem com que o leitor estabeleça um certo grau de confiança com aquele que narra, quando o narrador diz que “será uma história de família”, a história de fato torna-se uma

encontre alguma maneira de preencher o vazio que se instaura. Raramente as escritas seguem a mesma cadência, o mesmo compasso.

Lisboa, 15 de setembro de 2016.

Sobre o terceiro autor:

Reli Saramago, *O Manual de Pintura e Caligrafia*, sugestão do orientador português. Poderia ser o elemento que faltava, o terceiro capítulo. Era um autor de renome, vencedor do prêmio Nobel. Era uma obra sólida, que permitia uma série de reflexões proveitosas – poderia articular bem com o capítulo sobre a exposição do Rui Macedo. Sentei para esboçar algumas ideias, faltou entusiasmo.

Tecnicamente era uma excelente escolha, na prática não conseguia transpor o desânimo e esboçar algumas possíveis linhas. Ainda não era com Saramago que eu embarcaria.

Lisboa, 29 de setembro de 2016.

Os volumes de crônicas do Lobo Antunes foram alguns dos poucos livros que cruzaram o oceano comigo e me acompanharam durante a viagem. O autor era uma paixão antiga, há dez anos, numa terça-feira qualquer, às nove da manhã, um professor entrou em sala de aula, na 545K da PUC-Rio, e disse: “hoje vou ler para vocês uma bela crônica e depois de tanta beleza acho que não é preciso mais nada”. O que o professor leu, em voz alta, foi “Uma carta para Campo de Ourique”, crônica assinada por António Lobo Antunes. Baixei o corpo e apoiei o rosto na mesa para ouvir atentamente aquela dança com as palavras. Não sei se o professor – agora parte integrante da banca avaliadora – se recorda desse acontecimento, creio que não, há alguns dias assim, que marcam a gente e passam despercebidos no calendário das outras pessoas. Quando ergui a cabeça já era tarde: estava arrebatada. O que posso dizer é que depois da leitura a literatura portuguesa me captou de vez e o que se seguiu foi um mestrado, não por acaso sobre Lobo Antunes – sobre o romance *Sóbolos rios que vão* –, e uma obsessão que me acompanha desde então. Sempre que posso vou até Campo de Ourique ler

história de família. De todo modo, esses brevíssimos comentários metaficcionais provocam um abalo na estrutura da narrativa. Há uma quebra de expectativa. O leitor, antes seguro por estar lendo uma história com personagens (pai e filha), temporalidade (a infância da menina) e espaço (a casa da infância), agora hesita diante de um narrador que conta também a sua história com a personagem – um protagonista que é o suposto autor do livro –, que expõe suas dúvidas acerca de que caminho literário deverá percorrer. Se o narrador não sabe propriamente que história contar, é legítimo que o leitor se questione: o livro estaria de fato pronto?

Diana Klinger observa que há na produção de Saavedra um investimento em uma “comunicação contemporânea como propiciadora de um imaginário fetichista em relação com o acesso à intimidade do outro” (Klinger, 2013: 78). No caso de *O inventário das coisas ausentes* esse movimento seria em busca do escritor, como se o leitor se transformasse em uma espécie de *voyeur* do processo criativo, questão que será abordada com a devida atenção na seção a seguir.

Nesse “Caderno de anotações”, primeira parte do romance, figura de fato um tom de exercício, rascunho, como se o narrador-personagem, o escritor, estivesse sondando, investigando. Aos comentários metaficcionais que não se dobram propriamente sobre o fluxo narrativo, interpõem-se, via de regra sob a rubrica “História paralela”, relatos diversos se intrometem no decorrer da escrita e atravessam o texto, sem aparente conexão com o que estava sendo narrado. São histórias de outros personagens que nada tinham a ver com o fluxo narrativo até então em curso. A escrita constrói-se como uma espécie de colcha de retalhos, *patchwork*.

Entre as histórias paralelas, incluem-se relatos com personagens mulheres de diferentes épocas e gerações que se encerram da mesma maneira: “então é isso o amor” (ICA, p.30, p.34, p.51, p.52, p.62). Em todas essas histórias tão diferentes no que diz respeito ao tempo – gerações distintas – e ao espaço – Chile, Brasil, Espanha, Itália – o amor aparece como uma espécie de motor da investigação. Através das histórias de amor narradas inventa-se – ou reinventa-se, porque a memória é sempre uma construção – o passado das personagens. *O inventário das coisas ausentes* é um livro fundado não só no desejo da investigação das origens da narrativa como também no desejo de investigação da construção da própria memória, basta retomar a epígrafe que inaugura o livro: “Jeder Mensch erfindet

novamente a crônica em silêncio e não há uma só vez que não encerre a leitura com os olhos marejados. Embora não haja nada de metaficcional nesse texto específico, queria tanto que “Uma carta para Campo de Ourique” pudesse figurar de algum modo na tese. Mas porque é a gênese da minha relação com a literatura portuguesa e porque foi a porta de entrada para o universo construído por Lobo Antunes farei a crônica caber aqui, na página gauche, da esquerda, lugar de manobra, espaço de respiro, divagação, recanto de maior liberdade:

“Ontem fui ver a casa, Ana. Quer dizer, eu sabia que já não havia a casa mas insisti a ir a Campo de Ourique mesmo assim. Você sabe: a casa dos meus pais por trás da igreja, a vivendinha de dois andares em cujo jardim costumávamos brincar ajoelhados no trevo dos coelhos, perto da gaiola da rede ao fundo do quintal onde os olhos, as orelhas e os focinhos deles tremiam. Aliás quando me lembro da casa é sobretudo isso que me recordo: uma silenciosa agitação de sombras na gaiola encostada ao muro sob a nespereira sáfara, pupilazinhas vermelhas, pálpebras que me espiam, que nos espiam, secretas, da infância.

Onde era a casa e a casa ao lado

(a do coronel de artilharia, aquele senhor muito alto amparado a uma bengala como um pedaço de vento que se esqueceu de soprar)

é um minimercado agora no qual as viúvas de Campo de Ourique compram sabão, detergentes, caramelos, dúzias de viúvas empurrando os seus carrinhos por veredas de fraldas e compotas, mas eu continuo a supor que a nossa casa existe de forma que entro no minimercado coloco a moeda de cinquenta escudos na ranhura, separo por meu turno um carrinho dos carrinhos encaixados uns nos outros numa longa fila expectante e como se fosse também eu uma viúva

(os homens podem ser viúvas não é verdade Ana?

principalmente os homens de minha idade assim grisalhos, assim calados, assim tão sem esperança como a chuva num pátio)

caminho por uma ruazinha de flocos de aveia, caramelos, iogurtes, do mesmo modo que caminhava dantes em peso pelos compartimentos da casa, através das ilhas de luz que a hora da sesta semeava nos tapetes.

Tão estranho não ter casa, Ana. Não nos vemos há tanto tempo, deixamos há tanto tempo de falar que você não sabe, não pode saber, onde moro: basta que lhe diga que para chegar a Campo de Ourique necessito de tomar três autocarros diferentes, deixando-me o último bastante longe da vivenda junto do cemitério e

sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält. [Todo mundo, mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida.]” (ICA, p.5). O narrador procura incessantemente a história que vai contar – o formato da escrita –, mas é preciso perceber que a própria noção da história é problematizada em si: a história não existe como algo concreto, sólido, imutável, um todo que cabe ao autor captar e traduzir em palavras. Em *O inventário das coisas ausentes* o conceito de história já é tido como uma criação: cabe ao protagonista escritor encadear a memória, ordená-la, hierarquizá-la, suprimir alguns eventos em detrimento de outros.

Os personagens que figuram no “Caderno de anotações” escapam, sobrepõem-se, dão lugar a outros. O leitor é testemunha do suposto jorro imaginativo que se dá no momento da criação. O narrador – um escritor – apresenta-se, portanto, como um colecionador de relatos²⁷. Ao leitor cabe assistir o crescimento dessa coleção, testemunhando não só o surgimento das histórias como também a ordenação da narração e o peso que se impõe sob cada uma delas. As páginas do romance são *flashes*, fotografias tiradas da consciência do escritor. Ao exibir o conteúdo da engrenagem que move o livro o leitor torna-se ciente das múltiplas possibilidades de relato que poderiam tomar corpo: algumas narrativas vão a frente, outras são abortadas a meio, outras se esgotam ao longo de poucas linhas ou ainda resistem e ocupam alguns parágrafos. Importa aqui sublinhar o grau de partilha e o nível de proximidade com o público estabelecido a partir desse tipo de construção literária. Sobre essa relação de intimidade compactuada entre autor, narrador e leitor versará a nossa investigação na próxima seção.

²⁷ O narrador não é o único personagem colecionar do livro. Nina coleciona tamanduás (“Um tamanduá?, é, eu coleciono, de barro, pedra-sabão, mas os de madeira são os meus preferidos, por causa da textura.” ICA, p.18) e também coleciona as histórias de família imortalizadas em seus diários. O pai do narrador, que conheceremos na segunda parte do livro, também é um colecionador das memórias que transcreve nos diários.

dos seus gladiolos tão brancos. Mas todos os domingos venho aqui. Preciso de voltar a casa mesmo que não exista a casa, mesmo que tenha de empurrar um carrinho pelos ladrilhos do minimercado e de comprar o orégão, a salva e os rebuçados de menta de que não preciso para que os empregados não entendam quem sou, para que não percebam o que venho fazer, para que não escutem o leve, teimoso, persistente, suave rumor do passado que me persegue e acompanha, para que não dêem fé dos coelhos na gaiola de rede a devorarem o trevo debaixo de um ramo de nespereira. Detestaria que dessem fé dos coelhos. Como detestaria que notassem o retrato dos meus pais acolá, no sítio de sempre, sobre um tampo de cômoda que se transformou numa pilha de garrafas, etiquetas de cerveja e concentrado de laranja.

Às vezes dá-me a sensação de que é isso e não o fiambre ou o leite ou os chocolates que as viúvas de Campo de Ourique transportam nos carrinhos metálicos, dá-me a sensação de serem fotografias, objectozinhos, casaquitos de lã, o relógio de ouro do meu avô na sua redoma de vidro, dá-me a sensação que pagam na caixa o meu passado, que o arrumam na despensa, que o gastam no inverno, que de certa maneira se alimentam do que fui, do que fomos: passeios de bicicleta até à Ajuda, noites de sexta-feira no cinema, sabor de bombons de tangerina, um morto enorme, de sapatos de verniz, no quarto lá de cima.

Que estranhas estas viúvas, Ana: todas de negro, com um chapelito de véu na cabeça, caminhando em fila num trote miúdo, carregando em sacos de plástico o que me pertence, o que durante anos sem fim me pertenceu. Daqui, de onde lhe escrevo

(uma leitariazinha modesta perto da nossa casa com um televisor apagado em cima de latas de biscoitos)

olho o minimercado que a última delas abandona e sei que se entrar, se introduzir uma moeda de cinquenta escudos na ranhura, separar um carrinho e me dirigir com ele para as avenidas de latas de molho de tomate e pão de forma, encontrarei dúzias e dúzias de coelhos mastigando, à falta de trevo, os desenhos do carpete, numa casa em que a ausência se multiplica nos compartimentos sem ninguém. A empregada da caixa, sem os ver, lê uma fotonovela encostada ao balcão.

E passarei por entre as prateleiras em busca de um odor que não há, apanharei o autocarro na paragem junto ao cemitério e regressarei ao apartamento

1.2 A confissão do narrador-autor e o impacto no leitor

Alguém se confessa. Em todos os romances de Carola, alguém se confessa. Laura, nas sessões de psicanálise; A., nas cartas para o ex; Erika, nas gravações para Alex. E, no entanto, todas essas confissões sempre aparecem de algum modo como falsas: Laura mente nas sessões de psicanálise, se apossando de uma história alheia; as gravações de Erika são transformadas numa instalação (se é que elas não foram desde o início feitas para isso); a remetente – e até o destinatário – é um completo mistério em *Flores azuis*. A confissão não funciona como normalmente, como forma de expor uma intimidade, mas apenas como estratégia para atingir – afetar – o outro. (Klinger, 2013: 72-73)

A epígrafe desta seção foi retirada do ensaio produzido por Diana Klinger a respeito dos três romances publicados por Carola Saavedra antes de *O inventário das coisas ausentes* – *Toda terça*, *Flores azuis* e *Paisagem com dromedário*. Em consonância com a observação tecida pela pesquisadora, colocamos *O inventário das coisas ausentes* na mesma esteira das demais obras publicadas, apontando para esse traço de continuidade no que diz respeito à estratégia narrativa. Parece persistir neste último romance uma ideia de confissão: o narrador-autor confessa suas dúvidas, suas limitações, seus impasses. Uma confissão que, forjada ou não, espontânea ou proposital, afeta o leitor.

Uma confissão só é feita em um espaço de intimidade e o romance aposta justamente nessa aproximação com os leitores. Praticamente a cada página do livro há uma referência metaficcional, como se o objetivo da obra fosse desnudar a construção do próprio livro.

É igualmente interessante observar o status que o personagem leitor adquire dentro do romance. O narrador é, no fundo, um leitor, tanto dos diários de Nina quanto dos diários do pai. Além de ser um leitor, por vezes, o narrador atua como um crítico literário, ainda que informal, ao avaliar a obra de Nina. Sobre os diários da então namorada ele julga:

Digressões sem sentido, filosofias baratas, histórias de família. Não que houvesse ali alguma pretensão literária, para ela a literatura parecia tão distante quanto o tabuleiro de xadrez. De qualquer forma, Nina tinha dezessete cadernos completos. Prolixa. (ICA, p.26)

Tanto o pai quanto Nina transferem para o narrador-autor a responsabilidade do entendimento, da formulação de uma narrativa, da presentificação das ausências a fim de legitimar histórias. A responsabilidade do entendimento é deslocada, portanto, de quem escreve para quem lê. É o que se percebe, por exemplo, no

em que moro a fim de terminar esta carta, a colocar no envelope, e permanecer a olhar a parede fronteira séculos a fio, como sem que você se desse conta olhava o seu perfil ao meu lado na tarde em que fomos ao teatro e eu quis dizer que gostava de si e nunca fui capaz.” (LC, p.91-93)

Lisboa, 30 de setembro de 2016.

Se “Uma carta para Campo de Ourique” não tinha nenhum traço exatamente autorreferencial, o mesmo não poderia ser dito de outras tantas crônicas inseridas no mesmo livro. Puxando pela memória conseguia lembrar de pelo menos cinco: “O coração do coração”, “Manual de instruções”, “Onde o artista se despede do respeitável público”, “Sou mais novo que o seu pai seis meses”, “Última crônica”. Essa breve lista se referia apenas ao primeiro volume de crônicas, isso sem contar os outros quatro volumes que o sucediam. Resolvi reler todos os exemplares da coletânea para ver se a minha suspeita procedia e as crônicas metaficcionalis permaneciam (ou, com sorte, se multiplicavam) nas publicações posteriores.

Lisboa, 1 de outubro de 2016.

O projeto para ingresso no doutorado havia sido justamente sobre a metaficção nas crônicas do António Lobo Antunes, mas, por algum motivo, o projeto havia sido deixado de lado – julgava, de modo leviano, que era demasiado óbvio estudar o mesmo autor no mestrado e no doutorado. Ou se calhar já tinha tido uma overdose da escrita antuniana nos anos anteriores e precisava desintoxicar procurando novos ares. Seja qual for a justificativa, a verdade é que quando pensava em um autor que me entusiasmava só conseguia recordar do Lobo. Tanto tempo a procura de um objeto de estudo para o terceiro capítulo e, afinal, o objeto poderia ter estado a todo tempo bem embaixo dos meus olhos, na cabeceira ao lado.

momento em que o pai entrega a mala com os cadernos preenchidos ao filho:

E quando eu morrer, finalmente morrer, quero que você os leia, um por um, linha a linha, palavra a palavra, estão numerados, leia na ordem da numeração, é importante, leia atentamente, preste atenção aos detalhes, às minúcias, tudo tem significado, tudo é essencial, cada vírgula, cada palavra, e, eu tenho certeza, quando terminar a leitura você vai entender, finalmente você vai entender, e talvez me despreze um pouco menos, você vai entender, meus motivos, minhas preocupações, minhas batalhas, minhas lembranças, minhas impossibilidades, tudo o que eu fiz, desde o início, desde sempre. Porque estes diários foram escritos para você. (ICA, p.117)

O pai, em “Ficção”, jamais entra em contato afetivo com o filho, e as palavras ocupam esse lugar da ausência, tanto física quanto emocional; os diários são uma espécie de preenchimento do vazio após vinte e três anos de afastamento (“os cadernos, aquela herança de conversas perdidas, desperdiçadas, o esforço dos mínimos detalhes” ICA, p.119). Na primeira parte do livro, por sua vez, durante o “Caderno de anotações”, Nina parte e deixa a caixa vermelha com os dezessete cadernos de capa dura preenchidos, ela não emite nenhuma explicação, não justifica a sua ausência. As palavras nesse caso também ocupam o lugar afetivo de alguém que não está. São personagens leitores e leitores reais que se encontram diante de obras que deslocam o lugar confortável da leitura, superando a ideia do leitor como mero receptor da obra artística. A própria Carola Saavedra frisa a necessidade da participação ativa do leitor em *O inventário das coisas ausentes* através de entrevista registrada em seu *booktrailer*:

eu acho que o que tem também, que têm todos os meus livros, mas nesse seja de uma forma ainda mais forte, é a ideia de uma participação do leitor, que exige dele um trabalho de reconstrução, ou mais do que de reconstrução, de recriação, daquela história. Eu acho que em termos de estrutura narrativa esse é o meu livro mais radical. (SAAVEDRA, 2014, s.p.)

Se quisermos no ater única e exclusivamente a obra literária em questão, no próprio *O inventário das coisas ausentes*, o papel daquele que habita o outro lado da página, é ressaltado:

A história acaba quando o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota, a história acaba quando somos obrigados a nos livrar dela, para que outro a compreenda, e coloque em seu texto uma vírgula ou um ponto final. (ICA, p.120)

O deslocamento do leitor faz com que se crie um espaço de indiscernibilidade, de beirada. O jogo constrói-se de tal maneira que o leitor é convidado a habitar uma zona de vizinhança onde os conceitos tradicionais e seguros, estáveis, transformam-

Lisboa, 2 de outubro de 2016.

Problema metodológico gerado pelo excesso de material. Eram cinco volumes de crônicas. No primeiro volume, 107 crônicas. No segundo, 78 crônicas. No terceiro, 69 crônicas. No quarto, 79 crônicas. E no quinto, 86 crônicas. Um total de 419 crônicas. Fora todas as outras crônicas publicadas embora não reunidas em livro. Um *corpus* gigantesco que precisava ser reduzido.

Mãos a obra, ou melhor, ao levantamento. Reduzir. Sublinhar. Selecionar.

Lisboa, 4 de outubro de 2016.

Certos eventos interrompem a escrita e deslocam a pesquisa para outro lugar. Alinhavo o texto, suspendo, volto para o capítulo anterior, deixo descansar a escrita como quem deixa descansar uma massa de pão. Volto a ela mais a frente. As crônicas do Lobo Antunes foram deixadas de lado momentaneamente porque precisava regressar outra vez para o trabalho do artista plástico Rui Macedo. Em cartaz estava a exposição *Avesso da norma*, no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra. Embora tivesse acesso aos catálogos de outras exposições anteriores do artista, era importante estar presente nas mostras autorreferentes que fossem entrando em cartaz. Também queria ter o privilégio de visitar a exposição com o artista, pensei que era um modo de ter acesso aos bastidores da criação e compreender melhor um pouco da lógica que move o raciocínio do criador. Macedo felizmente conseguiu uma brecha na agenda e fomos juntos para Coimbra, foi um trajeto repleto de perguntas. Aproveitei o fato de que estaríamos duas horas fechados em um carro e levei uma lista de questões que foram surgindo durante a escrita da tese. O artista foi gentilmente respondendo a cada uma delas enquanto guiava.

Coimbra, 5 de outubro de 2016.

se em conceitos periclitantes e fugidios. Perguntamo-nos, então, como se estabelece, em *O inventário das coisas ausentes* o pacto de leitura? Em quem confiar? Em Nina? No narrador-autor não nomeado? No pai do narrador? Se a escrita autorreferencial produzida por Saavedra faz ruir esse pacto de confiança (ou pelo menos o problematiza ou o questiona), quais serão as implicações dessa nova relação instaurada entre autor, narrador e leitor? Linda Hutcheon afirma a respeito dos leitores de obras metaficcionalis:

Leitores de metaficção estão cientes do seu papel ativo na leitura, participando, dando um significado para o texto. Eles estão distantes, mas envolvidos, atuando como co-produtores do romance. Esta não passividade é verdadeira em todas as leituras, como psicolinguistas, teóricos dos atos de fala e fenomenologistas argumentaram durante anos. O que é interessante aqui é que é a ficção em si que está buscando trazer a atenção do leitor para o seu papel central (Hutcheon, 1984: xii)²⁸

Metaficções problematizam não apenas o estatuto do leitor como também o estatuto do narrador e, em última instância, do próprio autor. Se habitualmente o leitor costuma associar a figura do autor a uma entidade externa ao texto, nas metaficções o autor é incorporado à obra e passa a ser considerado um elemento interno ao livro. É o que também enfatiza Verônica Kobs no artigo “A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias”:

Além da relativização da realidade, outro conceito “tradicional” que é abalado pela ficção metaliterária é o autor. No momento em que o autor estabelece um narrador que é também autor da obra, sua identidade praticamente desaparece. Logo, se a existência do narrador já é, de acordo com a teoria literária, um disfarce para o autor, o narrador-autor acentua esse disfarce. Tal subterfúgio cria, em alguns leitores, considerados por Umberto Eco “leitores ingênuos”, a sensação de que o narrador-autor existe de fato. Sendo assim, por associação, esses leitores encaram também a ficção como realidade. Percebe-se, então, que, para participar do jogo da metalinguagem, é necessária uma competência distinta, no ato da leitura, que atenda às expectativas do texto, completando suas “lacunas” de forma adequada. (...) Criando um narrador-autor e atribuindo essas duas funções ao protagonista, o autor, que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. (Kobs, 2006: 3-4)

É nesse interessante limiar que incidem as metaficções como *O inventário das coisas ausentes*, operando um curioso paradoxo literário. Junkes observa que

²⁸ “Readers of metafiction are at the same time mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel. This non-passivity is true of all reading, as psycholinguists, speech-act theorists, and phenomenologists have argued for years. What is interesting here is that it is the fiction itself that is attempting to bring to readers’ attention their central and enabling role” (Hutcheon, 1984: xii)

Avesso da norma era, sob um determinado aspecto, completamente distinta de *In situ*. Enquanto *In situ* proporcionava uma espécie de folha em branco ao artista, isto é, o espaço expositivo estava completamente livre, dedicado única e exclusivamente a exposição, em *Avesso da norma* as obras precisavam compartilhar o espaço com as peças da exposição permanente do museu. O Museu de Arte Contemporânea de Niterói era um cubo branco, uma construção moderna que abrigava exposições temporárias, o Museu Castro Alves, por sua vez, era um edifício centenário, cravado no centro de Coimbra, uma cidade profundamente histórica. Na exposição permanente estavam objetos incontornáveis como figuras religiosas posicionadas sobre plintos. Uma das soluções que o artista encontrou foi apoiar nestes mesmos plintos, ao lado santas, as suas telas.



Fonte: acervo pessoal

Macedo repetiu algumas estratégias artísticas que já eram conhecidas pelo seu público, como por exemplo, as indicações com *post-it* (embora em *In situ* as anotações servissem para indicar em geral dimensões da parede e em *Avesso da norma* ficcionalizassem peças ausentes, caso da imagem a seguir, onde era possível ler no *post-it* “Anjo 1 – para restauro”).

“diante da obra literária, experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se necessidade da presença do autor [...] e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da ficção” (Junkes, 1997: 225).

Se toda obra possui um heterocosmos, isto é, um universo interno que faz com que o leitor mergulhe e viva a ficção, a verdade da história que se conta, nas narrativas metaficcionais há um narrador misto de autor e protagonista que irrompe, um processo de ida e volta, uma contaminação ilusória do universo ficcional com o real. No entanto, em obras metaficcionais, e *O inventário das coisas ausentes* é um exemplo concreto desse caso, a estabilidade estética é propositalmente testada. E talvez do gesto de levar até as últimas consequências o investimento metaficcional surja a força e a vitalidade de uma obra literária tão singular como a produzida por Saavedra. Instalando-se na tensão e no limiar entre realidade e ficção, a obra aposta na contaminação do universo real com o ficcional a fim de gerar consequências para dentro e fora da escrita. A epígrafe da segunda parte do livro – “Ficção” – já fornece ao leitor uma pista de que o romance aposta nessa fronteira porosa entre o universo real e o universo criado. O breve trecho de Lucian Freud citado – “Everything is autobiographical, and everything is a portrait, even if it’s only a chair” (ICA, p.69) – ilumina a velha discussão de que não existe uma ficção pura e autônoma, inteiramente descolada da vida mundana.

Na jornada empreendida por Carola Saavedra a história nos moldes tradicionais se dilui e o que se encena é, acima de tudo, a possibilidade de experimentação com a linguagem. Evitando a todo custo molduras (ver Garramuno, 2014) – histórias bem encerradas, protagonistas definidos e até mesmo um gênero literário seguro (porque inclusive o próprio gênero literário – romance – utilizado para caracterizar o livro poderia ser facilmente problematizado uma vez que dentro da obra é possível identificar passagens que pertencem aos mais variados registros, desde o diário²⁹ até a sinopse de roteiro³⁰, a transcrição de voz³¹ e a manchete de

²⁹ “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho.” (ICA, p.12)

³⁰ “Considerado marido e pai exemplar, homem sai para trabalhar e não volta mais. Deixa para a mulher um bilhete com o número e a senha de uma conta de banco no exterior e a palavra desculpe. Anos depois ela o reconheceu na televisão, numa reportagem de rua, ele passava distraído por trás da apresentadora. Estava mais magro.” (ICA, p.39)

³¹ “Pedro: o livro é sobre o que? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai e um filho.” (ICA, p.18)



Fonte: acervo pessoal

A técnica utilizada em ambas as exposições igualmente visava alcançar um preciosismo. O apuro de detalhes chamava a atenção do espectador, havia um esforço significativo para que a pintura representasse de maneira verossímil sombras, texturas, luzes. O imaginário em construção se dava pela presença dos *post-its*, das fitas cola, dos carimbos dos correios, das instruções para o transporte, dos plásticos bolha. Pinceladas cuidadosamente feitas para apagar qualquer

jornal³²) – *O inventário das coisas ausentes* testa a todo o momento suas fronteiras enquanto ficção provocando uma permanente instabilidade estética entre o dentro e o fora da obra literária. Embora o escritor narrador-protagonista se esforce para estabelecer uma forma e uma linearidade aos relatos que vai dispondo muitas vezes de modo caótico e inexplicável, a escrita se torna uma experiência vulnerável e frágil e é a partir dessa fragilidade que se apresenta a sua potência (ver Cardoso, 2015).

1.3 Em torno do embrião da narrativa

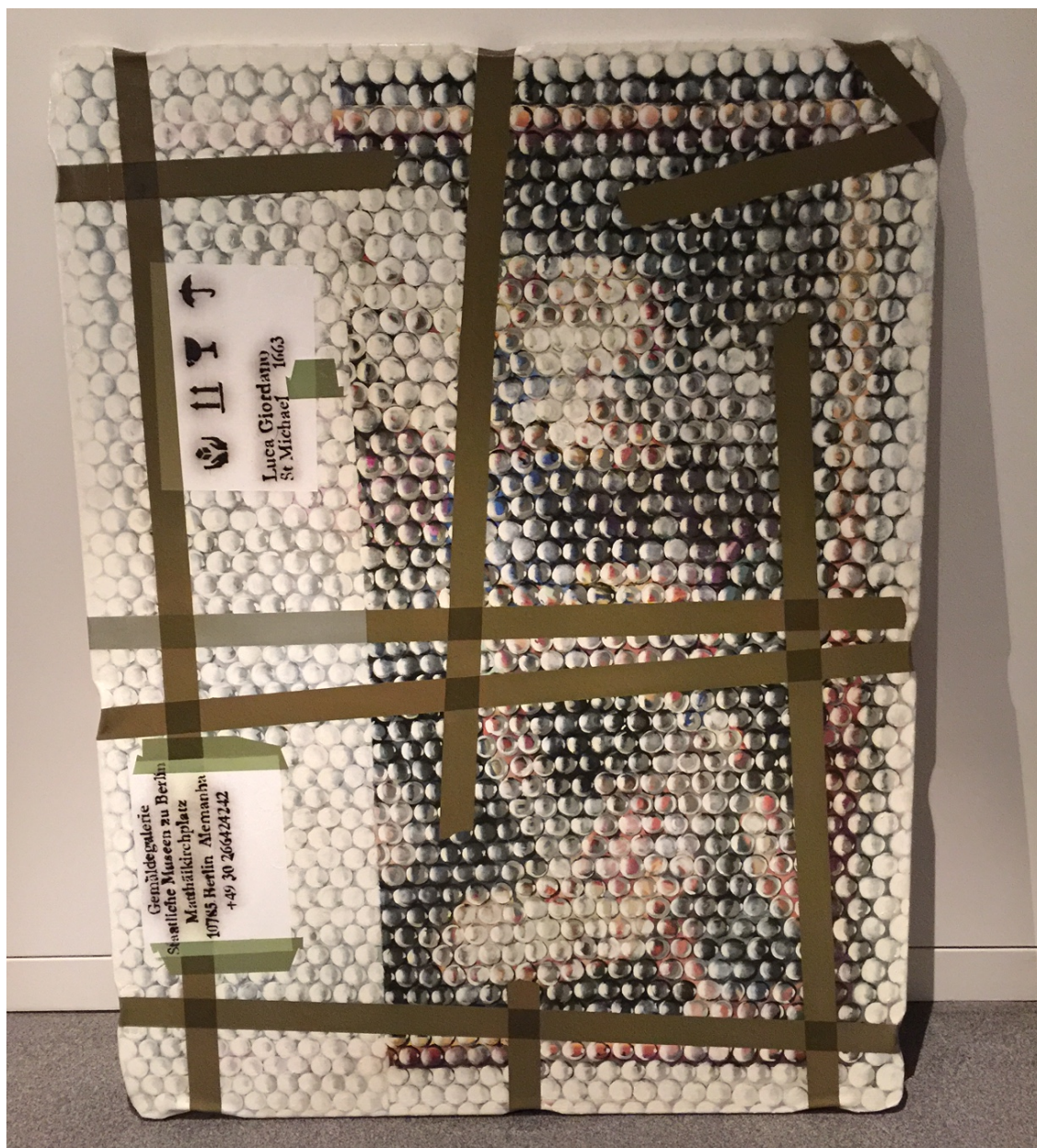
É um livro sobre a origem. É tanto um livro sobre a origem da ficção, quer dizer, como se me perguntasse de onde vem as histórias ou perguntassem para um escritor: “De onde você tirou os seus personagens?”, “O que te inspirou para escrever esses personagens?”. Você tem a primeira parte que é o “Caderno de Anotações”, então é um escritor que tá ali fazendo anotações para o romance dele, e a segunda parte que chama “Ficção”, que é, seria o romance em si que ele está escrevendo. Então eu criei duas ficções que estão interligadas ao mesmo tempo. Então como em qualquer processo de criação tem anotações, histórias que você achou ótimas quando estava planejando o livro só que na hora que você vai escrever essas histórias desaparecem ou elas se transformam em outra coisa ou o que resta delas é quase irreconhecível e, por outro lado, tem coisas que aparecem no livro, e talvez as mais importantes, elas não estão no “Caderno de anotações”, porque talvez, porque ele só foi lidar com isso na hora de escrever. (Saavedra, 2015a: s.p.)

A epígrafe desta seção foi retirada da entrevista concedida ao *booktrailer* produzido pela editora Companhia das Letras na ocasião do lançamento do romance *O inventário das coisas ausentes*. Saavedra, nas diversas aparições que fez em torno do livro, frisou o desejo de que *O inventário das coisas ausentes* fosse uma obra sobre a arqueologia do impossível que é recuperar a gênese da escrita. Essa aspiração de alcançar a(s) origem(ns) – seja da história, seja da linguagem, seja da narrativa – é uma procura impossível, retomamos a entrevista concedida ao jornal *O Globo*: “De certa forma, *O inventário das coisas ausentes* é também um livro sobre a origem – inalcançável – da própria literatura.” (Saavedra, 2014d: s.p)

O investimento empreendido pela autora contemporânea brasileira em busca de um texto que pretende retomar as origens – ainda que imprecisas e em última instância improváveis de se inventariar – está em consonância com o movimento estrutural das narrativas metaficcionais. Gustavo Bernardo aponta a respeito desse

³² “Homem descobre que o pai fora um torturador e o entrega à polícia. Depois chora, pensa, a prisão é um lugar tão solitário para um homem velho.” (ICA, p.63)

vestígio de pincel, como um criminoso que retorna à cena do crime para apagar os rastros deixados. Os chassis dos quadros supostamente amarrados pela fita cola foram propositalmente “amassados” para proporcionar impressão de que as telas estavam de fato embaladas.



Fonte: acervo pessoal

Apesar das diferenças circunstanciais, era possível encontrar uma série de denominadores comuns: a questão das molduras *trompe l'oeil*, por exemplo, se repetia, assim como muitas sucessivas imagens de molduras vazias.

tipo de construção literária: “Porque se volta para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo, a origem de toda a sua narrativa” (Bernardo, 2010: 244). No “Caderno de anotações” o que Saavedra faz é encenar a própria intimidade do escritor que escreve enquanto escreve. Em outra entrevista, dessa vez disponibilizada ao jornal *Estadão*, a autora sublinhou novamente o seu intuito de elaborar um romance que olhasse para dentro de si e vasculhasse o seu próprio nascimento:

O narrador parte da ficção para tentar definir sua origem. Ou seja, como se fosse possível, tendo em mãos o texto literário, rastrear ali a própria vida, as experiências, obsessões, pessoas que o originaram. Gosto desse movimento, não porque ele leve a alguma conclusão, mas porque ao reconstituir esse processo, mesmo que de maneira ficcional, nos obrigamos a pensar nas engrenagens dessa máquina misteriosa que é a literatura, algo que sempre me fascinou. (Saavedra, 2016a: s.p.)

Reconstruir o embrião da narrativa parece ser uma missão impossível porque, em última instância, não há sujeito capaz de rastrear todos os estímulos conscientes e inconscientes que levam a produção de uma obra artística. Porém, Saavedra ao inventariar alguns dos possíveis rastros e ficcionalizar a gênese da escrita, constrói um romance que promete dar a ver o que é inacessível tanto para o próprio autor quanto para o público: o nascimento da criação literária.

Ao longo do “Caderno de anotações”, há, como dito anteriormente, constantes interrupções a meio da narrativa. Elas chamam a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo uma ficção, história criada, inventada. E mais do que isso, uma história de que sequer o narrador tem total domínio ao narrar. Ao diferenciar as narrativas do século XIX e do século XX, Linda Hutcheon distingue a *mimese do produto* da *mimese do processo*. Na *mimese do produto* – vigente durante o realismo naturalista – o leitor era induzido a identificar os produtos imitados, isto é, as vestimentas, as localizações (o drapeado de uma roupa ou a textura de um sofá, a luz entrando por uma cortina). Elementos externos eram espelhados para dentro da narrativa, e um bom autor era aquele capaz de transpor a realidade externa a obra para dentro da obra. A *mimese do processo*, por sua vez, opera de forma distinta. Obras de natureza autorreflexiva procuram desnudar o processo de escrita, o leitor se vê diante da construção da própria obra literária e os elementos internos à obra é que ganham protagonismo. Nas palavras de Linda Hutcheon:



Fonte: acervo pessoal

Lisboa, 10 de outubro de 2016.

Regressando à escrita do Lobo Antunes, por conta da crônica lida pelo professor Alexandre passei os últimos anos desejando arduamente viver em Campo de

Uma vez que a mimese do produto sozinha não dá conta das novas funções do leitor tal como são tematizadas nos próprios textos, a mimese do processo deva talvez ser postulada. O romance não procura mais apenas fornecer uma ordem e um significado a ser reconhecido pelo leitor. É agora exigido que ele esteja consciente da obra, de sua real construção, a que ele também está sujeito, por ser o leitor quem, segundo Ingarden, “concretiza” a obra de arte e dá a ela vida. O ato da leitura, então, é, ele próprio, como o ato da escrita, a criativa função para a qual o texto direciona a atenção. Que este processo seja agora o objeto da imitação não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. Metaficção é ainda ficção, apesar da substituição do foco da narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Auto-representação é ainda representação. (Hutcheon, 1984: 39)³³

O que se encontra em *O inventário das coisas ausentes* é uma mimese do processo, uma escrita que aparentemente dá a ver o avesso do bordado, apresentando despidoradamente rasuras, hesitações, desvios, prolongamentos, repetições, bifurcações. O narrador hesita na escrita do livro “Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café.” (ICA, p.25). A história é fugidia, escapa: “Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem.” (ICA, p.25).

A inscrição “O livro é sobre...” é repetida à exaustão, como se o narrador precisasse dar uma explicação sobre o próprio livro que está escrevendo; como se a narração não bastasse em si mesma:

Pedro: o livro é sobre o que? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai e um filho. (ICA, p.18)

O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória. (ICA, p.24)

O livro é sobre uma mulher chamada Nina. (ICA, p.26)

O romance parece não narrar mais uma história, o que ele narra é a história da própria história que pretende narrar. As justificativas que rondam as origens do livro ocupam mais espaço, ou tanto espaço quanto, a história que se deseja narrar em si.

³³ “Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader, who in Ingarden's terms, “concretizes” the work of art and gives it life. The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Auto-representation is still representation.” (Hutcheon, 1984: 39)

Ourique. Quando enfim mudei para Lisboa passei meses procurando casas em Campo de Ourique – algumas grandes, outras caras, outras não mobiliadas. Quando o contrato de aluguel no apartamento do Rossio venceu, comecei uma busca desenfreada por um novo lar em Campo de Ourique. Era uma verdadeira obsessão. O sonho de viver no cenário da crônica, no entanto, precisou ser guardado no baú dos afetos. Quando encontrei a casa para onde me mudei, na freguesia de Santo António, me consolava: era perto do metro, do mercado, de algumas pastelarias, de restaurantezinhos simpáticos.

[Corta.]

Lendo as crônicas já no novo endereço, achei curioso como ao fechar a porta e sair de casa o cenário coincidia exatamente com o pintado por ele, o Lobo: as pastelarias com o televisor no mudo, a loja dos chineses acumulando quinquilharias que, nos momentos de carência, levamos para casa, o ateliê das costureiras abarrotado de tecidos enquanto elas miudinhas lá dentro, o hospital com os doentes à porta, as travestis na rua flertando com possíveis futuros clientes. Pensei que era puro acaso, que Lisboa podia ser toda assim, parecida com o desenho do Lobo.

Ainda triste por não viver em Campo de Ourique, recebi a visita de um amigo editor e fui surpreendida com a notícia: não era Campo de Ourique, mas se calhar era ainda melhor. Eis o meu espanto ao descobrir que o Lobo Antunes e eu partilhávamos o mesmo quarteirão, vivíamos a 300 metros de distância. Eu em um extremo da rua, escrevendo na escrivania uma tese sobre os livros que ele, no outro extremo, dava à luz.

Lisboa, 15 de outubro de 2016.

Por vezes uma imagem vale mais do que uma explicação de muitas linhas e para provar essa tese creio que a capa do álbum *Ummagumma* do Pink Floyd, de 1969, seja dos melhores instrumentos que tenho em mãos para ilustrar o que é o *mise en abyme*:

É como se o *sobre*, o *como* é dito, ganhasse protagonismo ao invés *do que* é dito.

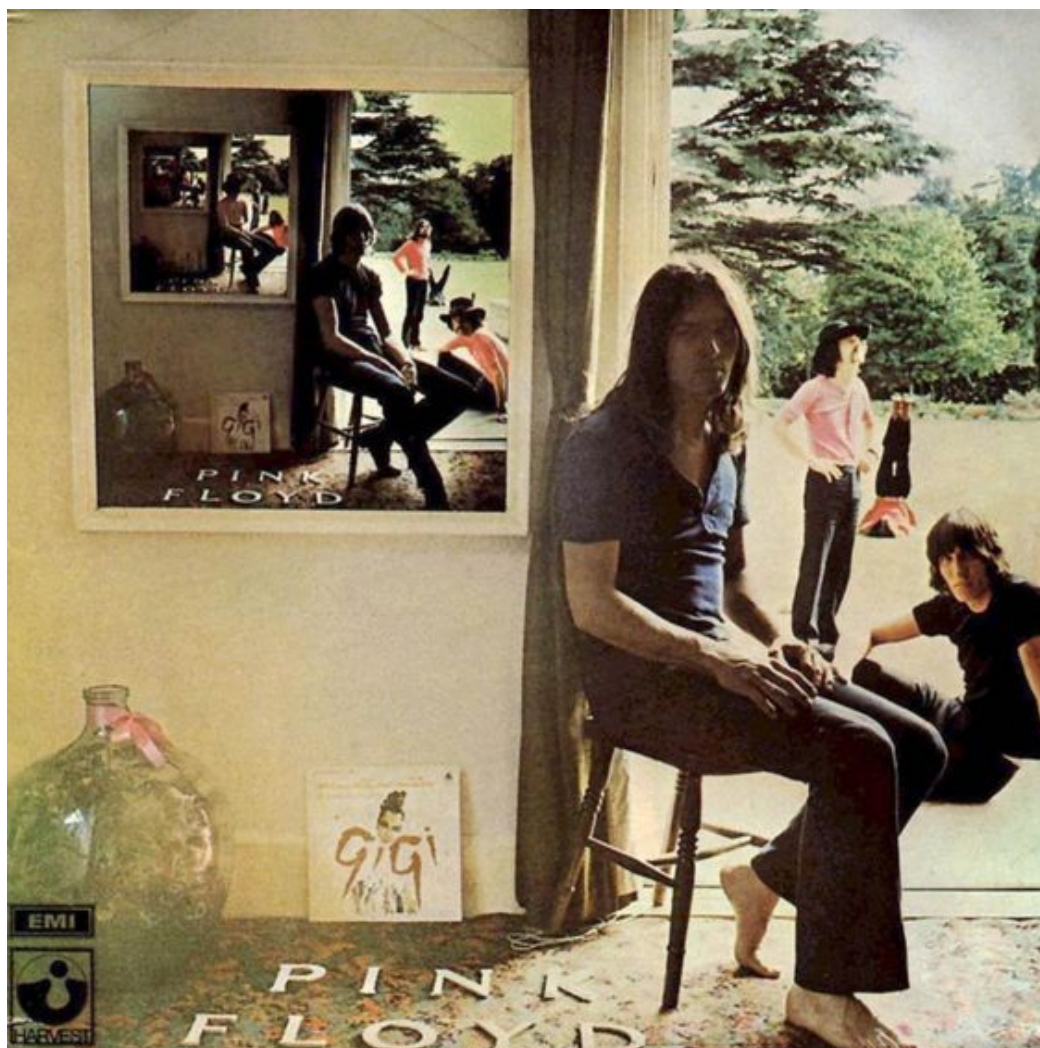
Raymond Federman teoriza a respeito de obras metaficcionais:

Enquanto escreve a história de sua vida, ou a história de qualquer vida, o escritor pode simultaneamente contar a história da história que ele está contando, a história da linguagem com a qual ele está trabalhando, a história dos métodos que ele está usando... a história da ficção que ele está inventando e mesmo a história dos seus sentimentos (prazer, repulsa ou alegria) que ele está experimentando enquanto escreve aquela história. (Federman, 1975: 12)³⁴

Além de Nina, uma das protagonistas do romance, outro personagem importante precisa ser retomado. O narrador que ensaia a escrita de um livro tem um suposto melhor amigo, Pedro, com quem dialoga a respeito dos caminhos que escolhe para o romance que está escrevendo. As aparições de Pedro revelam sempre uma espécie de bastidor, Pedro testemunha a ideia inicial da criação: “Pedro: o livro é sobre o quê? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai e um filho.” (ICA, p.17). Pedro também serve como interlocutor com quem o narrador-autor partilha suas angústias criativas: “Pedro faz pouco-caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas, antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gosto de romances que acabam antes do fim.” (ICA, p.17). E é, simultaneamente, o primeiro leitor e crítico do romance em vias de criação: “No bar entrego a Pedro os primeiros capítulos, é só um rascunho, não revisei ainda. É a história de que eu te falei.” (ICA, p.21).

Fazendo referência à última citação, não ficaremos sabendo qual era a história que o narrador contou ao seu amigo. Também não saberemos se os primeiros capítulos em questão são os capítulos que nós, leitores, estamos lendo. Pedro permanecerá uma incógnita. Figura pouco conhecida, sua aparição na trama lembrará, a todo o momento, que o que o leitor está lendo, a história que o narrador conta, é única e exclusivamente um caderno de anotações, uma espécie de rascunho, onde o jovem escritor tateia em busca de uma forma e de uma linha narrativa. Pedro lembra-nos da fragilidade do narrador, da sua condição insegura e oscilante de

³⁴ “While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can at the same time tell the story of the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using... the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling his story.” (Federman, 1975: 12) (tradução nossa)



Fonte: <https://rarerecordcollector.files.wordpress.com/2012/02/shdw-1-2-front.jpg>

Lisboa, 20 de outubro de 2016.

Levanto da escrivaninha (ou da secretária? Essa tese está se tornando praticamente bilingue). Lavo a louça. Reabro o livro metaficcional *A procura do romance* que ando lendo. Interrompo a leitura. Checo a caixa de e-mail. Abro o arquivo da tese e conto o número de caracteres novamente, sim, mais uma vez, para calcular quanto ainda falta para os 600.000 caracteres sem espaço. Falta um bocado. Uma expectativa inútil de que os caracteres se reproduzam apesar da minha estagnação. Chove do lado de fora, é outubro, mas parece que já começou

quem quer construir uma obra, mas não é ainda capaz de conduzir com firmeza uma narração.

O narrador dirige-se a Pedro para confessar suas dúvidas e hesitações, por vezes os comentários dirigidos ao amigo são ambíguos e inscrevem-se justamente entre o universo do suposto real com o espaço ficcional. Citamos um exemplo, o narrador conversa com Pedro: “Sabe a Nina?, Pedro faz um gesto afirmativo. Pois é, foi um equívoco. Ele dá uma gargalhada.” (ICA, p.27). Nina pode ter sido considerada um equívoco como par romântico, o narrador observa a *posteriori*, depois de estar em outro relacionamento amoroso, mas Nina também pode ter sido um equívoco literário, escrever sobre Nina, sobre o seu inventário, sobre o que a moça deixa para trás, transformar toda a sua história em objeto ficcional, quase como uma obsessão, pode ter sido um equívoco, reflete o narrador. A afirmação é dúbia e semeia no leitor a imprecisão.

Como uma espécie de alterego, Pedro é alguém em quem o narrador confia para expor as suas questões enquanto romancista: “Ligo para Pedro, caixa postal, deixo recado, o que você acha do nome Ilona?” (ICA, p.31). Mas a determinada altura do livro, até mesmo Pedro é questionado como sendo um personagem, nada fica de pé, toda a narrativa se dissolve: “Pedro acomoda-se em sua sala de estar com vista para a Lagoa, coloca o manuscrito sobre a mesa, abre a primeira página. Pedro é um péssimo personagem.” (ICA, p.43). Ao descortinar a composição do texto literário o narrador faz um movimento que se assemelha ao do mágico que, ao longo do número, exhibe as mangas e a cartola, abre as caixas negras e passa pela plateia as luvas que irá utilizar. O mágico quer mostrar-se uma figura de confiança e, ao exhibir a engrenagem que move a magia, o que faz é convidar o público a espreitar o bastidor. Como aponta Saavedra, ler *O inventário das coisas ausentes* é “como se assistíssemos à apresentação de um mágico que a todo instante deixasse à mostra o mecanismo que possibilita a ilusão. Como se o livro encenasse ao mesmo tempo o sortilégio e sua impossibilidade.” (Saavedra, 2014d: s.p)

O narrador estabelece com o leitor uma comunhão, o aproxima, quer trazê-lo para perto durante o suposto momento da escrita, quer que ele esteja presente e testemunhe o nascimento da palavra, a criação da história, a circunstância da enunciação, as origens da ideia. Muitas vezes os escritos presentes no “Caderno de anotações” têm um tom de diário confessional, é o caso de: “São cinco e meia da

o inverno em Lisboa.

Dentro de casa o aquecedor ligado – como é que as roupas secam no inverno?

Regresso para o romance. Lembro de uma exposição interessante do Rui Macedo que acho que não incluí na tese. Crio uma nova nota, duas ou três linhas saem com muito custo, um esforço hercúleo. Persisto. Espremo as palavras como quem espreme limão, com o copo já pronto a espera do suco. Hoje, no entanto, não sai nada.

Abandono o romance.

Fecho o arquivo da tese.

Deixo os catálogos do Rui Macedo ao lado. Volto para as crônicas do Lobo, leio:

“Às vezes, como agora, é assim: ponho-me diante do papel e não sai nada, as palavras recusam-se, as coisas que andam na minha cabeça não se fixam nem descem para a mão, e vai daí continuo sentado, à espera, neste trabalho de paciência, a ver quem é mais teimoso, se a minha cabeça, se eu.” (QILC, p.265)

Lisboa, 21 de outubro de 2016.

Momento de pausa para o café e para um quadrinho autorreferente:

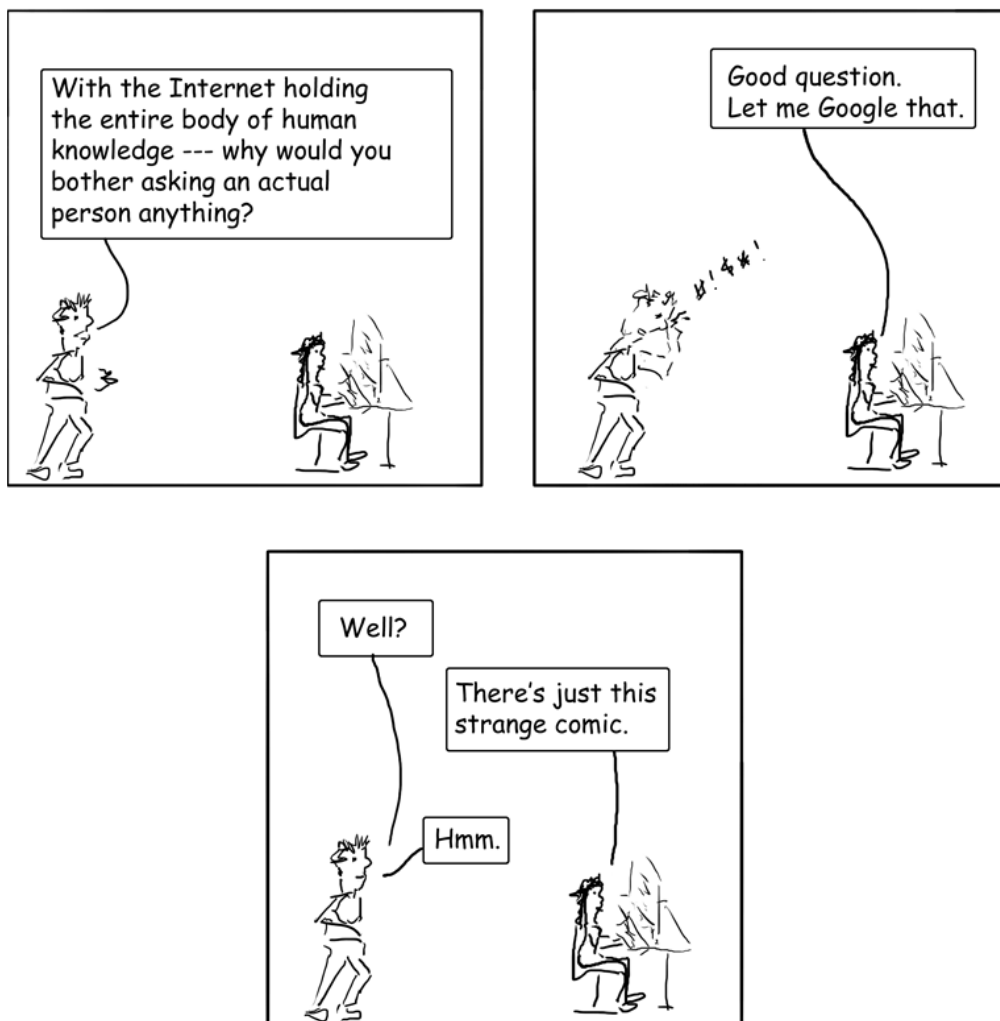
manhã. Escrevo: Gosto desse horário, quando o mundo ainda não acabou de começar. Gosto desses momentos intermediários, alvaradas, crepúsculos.” (ICA, p.35).

A escrita na primeira parte do livro simula a cadência do fluxo de consciência do autor, admitindo repetições, lapsos de memória, deslocamento de personagens de uma narrativa para outra, arrastando-os para tempos distintos, evidenciando como as histórias foram inventadas, ficcionalizadas, produzidas a partir de fragmentos de outras histórias, de outras cenas. O ritmo da escrita sugere uma livre associação de ideias, histórias que se sucedem sem aparente conexão, esboços, uma proliferação de ficções movidas pela inspiração e pelo impulso. Uma espécie de canteiro de obras do que seria a construção de uma ficção. Um espaço onde se apresenta também o resto, aquilo que sobra, a aba, a gordura do texto. O narrador tenta transmitir um ar de veracidade ao relato, como se a história que desejasse contar de fato tivesse acontecido, restando como empecilho apenas o seu poder de dispersão e a sua incapacidade de narrar: “Tento me lembrar das coisas como realmente foram.” (ICA, p.25).

Das diversas histórias paralelas que ganham espaço no “Caderno de anotações” muitas não estão relacionadas a Nina. São histórias que não avançam, não vão a diante, não continuam em outra parte do livro, são interrompidas, desencontradas ou abortadas. Elas estão registradas como uma espécie de percurso, pegadas que marcam a procura pelo caminho narrativo. Há a história de Joana, por exemplo, que casa-se com Guido, um italiano que conheceu na internet, e vai morar na Itália. Juntos os dois tem duas filhas, Giulia e Sofia. Guido é internado por depressão e, por fim, se suicida. A história de Guido e Joana tem início, meio e fim e personagens bem definidos, com nomes próprios inclusive. Há, no entanto, histórias paralelas que não passam de um esboço breve:

História paralela. Considerado marido e pai exemplar, homem sai para trabalhar e não volta mais. Deixa para a mulher um bilhete com o número e a senha de uma conta de banco no exterior e a palavra desculpe. Anos depois ela o reconheceu na televisão, numa reportagem de rua, ele passava distraído por trás da apresentadora. Estava mais magro. (ICA, p.39)

Essa brevíssima história paralela não irá retornar ao texto, o leitor não ficará sabendo quem é o tal homem que saiu para trabalhar e não voltou mais, porque ele foi embora, porque motivo tinha uma conta no exterior e qual era a razão do pedido



SELF REFERENCE

Copyright (c) 2010. Supernifty.com.au

Fonte: <http://www.supernifty.org/blog/2010/01/13/self-reference-comic-3/>

Lisboa, 22 de outubro de 2016.

Mais uma sugestão de leitura e possibilidade metaficcional: *Fiasco*, do húngaro Imre Kertész, prêmio Nobel de literatura.

de desculpas. Nenhum personagem ganhará sequer nome próprio, não saberemos o lugar onde essa história aconteceu e nem a época do relato. Nessas investidas ficcionais rapidamente abortadas, as histórias fazem proliferar mais perguntas do que propriamente respostas e instaura-se o vazio da dúvida e do questionamento. Paira uma imprecisão no texto que não será marca provisória, mas sim definitiva, e caberá ao leitor aprender a lidar com ela preenchendo – ou não – os espaços abertos que multiplicam-se.

A meio do “Caderno de anotações” Nina narra a história dos anos em que ela e o narrador estiveram separados. A moça casou com o ciumento Antônio e foi morar fora do país, passou catorze anos exilada, formou-se em história. Seis anos após a mudança deprimiu-se com o país distante, com o marido, se atirou pela janela do apartamento onde morava (tal qual Guido, o marido de Joana, de uma das histórias paralelas, que durante uma crise depressiva também se atira do próprio apartamento). Guido morre, Nina sobrevive. Como é possível observar, as histórias muitas vezes se repetem, embora deslocadas, algum traço característico é movido de um personagem para outro, ou um pequeno detalhe da narrativa persiste embora transferido para um tempo e espaço distinto em uma narrativa posterior. Cassiana Lima Cardoso observa esse traço em *O inventário das coisas ausentes* e considera o livro uma espécie de jogo: “Cada peça é apresentada ao leitor sem pressa, como *matrioskas*, reveladas no momento de sua fabricação e que, às vezes, não se encaixam bem, carecendo de alguns ajustes” (Cardoso, 2015: s.p.). A comparação de fato é pertinente, embora julguemos que há no livro uma construção que se assemelha a um jogo de montar, onde a mesma peça pode ser encaixada em contextos distintos produzindo resultados finais diferentes. A própria Saavedra afirma:

Gosto muito dessa ideia de literatura como “modelo para armar”. Algo que não vem pronto, e que o leitor tem que construir, como um enigma a resolver. Não um enigma no sentido da história que estou contando, mas no que diz respeito à própria estrutura narrativa. Como um quebra-cabeças do qual estão faltando algumas peças. É um formato que tem a ver com o meu projeto literário, que é de certa forma um projeto investigativo. Como se a cada livro eu tentasse, além de contar uma história, encontrar as perguntas certas. (Saavedra, 2014: s.p.)

É justamente por investir em torno das perguntas, deixando margem para os vãos e para as dúvidas, que *O inventário das coisas ausentes* parece flertar com o conceito de relato desenvolvido por Walter Benjamin. As micronarrativas inseridas

Lisboa, 24 de outubro de 2016.

Relendo *O livro da metaficção*, do Gustavo Bernardo, encontro novamente uma ilustração do Quino – o famoso desenhista autor da Mafalda – que não sei por qual motivo não estava inserida aqui. O quadrinho do escritor é pura autorreferência, trata-se de um autorretrato do argentino que desenha, em torno de si próprio, a moldura de um quadrinho, encarcerando-o lá dentro.



Fonte: *O livro da metaficção*, Gustavo Bernardo

Lisboa, 30 de outubro de 2016.

Ao submeter a introdução para a leitura e crítica da orientadora recebi um comentário certo: pacto de leitura é uma expressão majoritariamente ligada aos livros e eu usava com muita frequência e conforto a expressão para falar das pinturas de Macedo. Esse era um dos problemas centrais em produzir uma tese com um *corpus* tão distinto – precisava encontrar um vocabulário que não provocasse estranhamento quando quisesse caracterizar as três manifestações artísticas selecionadas. Comecei a pensar então em possíveis sinônimos para substituir o tal pacto de leitura. Primeiro veio a ideia de pacto de recepção,

no romance são imprecisas, dúbias, fazem o leitor vacilar, hesitar, depositam a suspeita, a cisma, a desconfiança naquele que lê. Longe de instituir certezas ou conclusões, o que o romance faz é proliferar dúvidas. O filósofo em *Arte de contar* observa que os relatos, isto é, histórias incompletas ou que deixam a desejar explicações, têm se extinguido no mundo contemporâneo. Segundo o autor, em famosa passagem, as histórias alcançam a plateia já repletas de legendas e conclusões, não deixando espaço para a dúvida. Retomemos o texto original do pensador alemão:

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece beneficia o relato, quase tudo beneficia a informação. Ou seja, já é metade da arte da narrativa manter livre de explicações uma história enquanto é transmitida. Nisto se destacaram os mestres antigos, com Heródoto à frente. No capítulo XIV do terceiro livro de suas “Histórias”, acha-se o relato de Psamético. Quando o rei do Egito, Psamético, foi derrotado e aprisionado pelo rei dos persas, Cambises, este pretendeu humilhar o prisioneiro. Ordenou que o colocassem na estrada por onde deveria passar o cortejo triunfal dos persas. E ainda preparou tudo de modo que o prisioneiro visse passar a filha como serva a caminho da fonte com o cântaro. Enquanto todos os egípcios protestavam e lamentavam esse espetáculo, apenas Psamético permaneceu calado e imóvel, os olhos fitando o chão. E quando, a seguir, viu o filho sendo conduzido na comitiva para a execução, continuou imóvel do mesmo jeito. Mas, quando, depois disso, reconheceu um dos seus servos, um velho homem empobrecido, na fileira dos prisioneiros, golpeou a cabeça com os punhos, dando sinais da mais profunda tristeza. Essa história permite concluir a condição da verdadeira narrativa. A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago, e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. Assim, acontece que Montaigne retoma a história do rei egípcio e pergunta a si mesmo: – Por que só se queixou ao avistar o criado e não antes? – E ele mesmo responde: Como já estava repleto de tristeza, era preciso apenas o menor acréscimo para pôr seu dique abaixo. Destarte a história pode ser compreendida. Mas oferece também espaço para outras explicações. Qualquer um que tenha lançado a questão de Montaigne no círculo de seus amigos pode travar conhecimento com essas explicações. Um dos meus amigos, por exemplo, disse: – O destino do que é régio não afeta o rei, pois é o seu próprio destino. – Outro disse: – No palco muita coisa que nos toca não o faz na vida real; para o rei, o criado não passa de um ator. – Ou um terceiro: – Uma grande dor vai se acumulando e só irrompe com a distensão. A visão do criado foi a distensão. Se esta história tivesse acontecido hoje – opinou um quarto –, então sairia em todos os jornais que Psamético amava mais ao criado que aos filhos. É certo que qualquer repórter a explicaria num piscar de olhos. Heródoto a explica sem uma palavra. Seu relato é o mais lacônico. (Benjamin, 2012: 283-284)

Em boa parte das histórias paralelas, Saavedra investe justamente na ideia de relato lacônico e não em uma explicação que dê conta da história e entregue ao leitor uma

mas achei que o termo poderia invocar a estética da recepção e transmitiria a impressão errada para o leitor. Depois cogitei empregar o termo pacto com o público, logo achei a expressão vaga e, assim como pacto de recepção, priorizava apenas um dos lados do encontro (aquele que recebia o material). Lembrei do termo técnico pacto autobiográfico, de Lejeune. Por fim cheguei a conclusão que a caracterização que melhor acomodava as três obras do *corpus* era pacto de confiança, uma expressão que não está necessariamente ligada a leitura literária e que enfatiza a parceria que se estabelece entre criador e público nas obras metaficcionais.

Lisboa, 1 de novembro de 2016.

Acrescentar na parte teórica?

“Enquanto tradicionalmente o objeto literário era concebido no espaço como um volume, pelo menos desde a imprensa e a força do modelo do livro (em suas *Divagações*, Mallarmé opõe sistematicamente volume e interioridade do livro à superfície e à exposição do jornal), a fenomenologia insistiu sobre o tempo de ler. Os estudos da recepção se proclamam filhos de Roman Ingarden, fundador da estética fenomenológica no entreguerras, que via no texto uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com normas e valores extra-literários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido à sua experiência do texto. Encontra-se neste caso a noção de pré-compreensão como condição preliminar, indispensável a toda compreensão, que é uma outra maneira de dizer, como Proust, que não há leitura inocente, ou transparente: o leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores. Mas Ingarden, como filósofo, descrevia o fenômeno da leitura bem abstratamente, sem dizer de que maneira exata a latitude que o texto deixa ao leitor para preencher suas lacunas – por exemplo, a ausência de descrição de Manon – a partir de suas próprias normas, nem o controle que o texto exerce sobre a maneira como é lido, questões que logo se tornarão cruciais. Em todo caso; as normas e valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros imprevistos que encontramos nos textos –, e os acontecimentos decorrer de nossa

narrativa pronta e encerrada. Esses fragmentos incompletos, passagens rascunhadas, sejam elas breves ou longas, deixam espaço para que o leitor preencha as lacunas. Em todas essas histórias há um denominador comum: todas pretendem instaurar a suspensão, a incógnita, a dúvida. Em maior ou menor grau – algumas histórias são mais detalhadas, outras são menos extensas, outras não carregam nomes próprios dos personagens – todas plantam a semente da desconfiança, retomamos uma passagem de *O inventário das coisas ausentes*:

Viena. Uma mulher inconformada com a separação, o marido havia se apaixonado por outra, faz de tudo para que ele volte, implora, se humilha, chora. Depois o agride, faz escândalos. Mas o homem é irredutível, o amor acabara. Até que num momento, parece que ela já tinha um histórico de perturbações mentais, tomada pela impotência e para vingar-se dele, joga os dois filhos do casal pela janela. Uma menina de sete e o garoto de cinco. As crianças morreram ali, no asfalto, no meio de uma das ruas mais movimentadas de Viena. A mulher foi julgada, e após comprovarem que tinha enlouquecido, ou talvez sempre tivesse sido louca, a enviaram para uma instituição psiquiátrica. Segundo as enfermeiras, ela praticamente não falava, mas era muito dócil, ajudava em tudo o que lhe pediam, era cuidadosa, gostava de cozinhar, se oferecia para descascar batatas, lavar a louça. Ela morreu um ano depois, exatamente um ano após o crime a encontraram caída na neve no jardim da instituição, ninguém sabe muito bem o que aconteceu, no laudo médico escreveram: morte natural. (ICA, p.16)

Tal qual a história do rei retomada por Benjamin, encerramos a leitura da história paralela da mulher de Viena repletos de perguntas. Por que a mulher de Viena passou a comportar-se de modo doce após ser internada no hospital psiquiátrico? Qual foi a causa de sua morte? Arrependimento? Culpa? Qual foi o destino do homem que perdeu os dois filhos assassinados pela própria mãe? Teria sido essa uma narrativa baseada em fatos reais? As dúvidas proliferam-se e o relato ganha força justamente por não estar impregnado de explicações.

Em outras passagens presentes no livro, o narrador tenta preencher os vazios, situações em que não estava, mas onde a imaginação é capaz de alcançar, como por exemplo, quando Nina atira-se da janela na Inglaterra. Embora não tenha assistido a cena e tudo o que saiba sobre ela seja através da própria Nina, a imaginação e as palavras preenchem o espaço que até então estava em branco: “O livro avança. Sempre muito lentamente. Penso no corpo de Nina estendido na calçada. A bolsa junto ao corpo.” (ICA, p.45) Nina conta que quando era pequena atirou uma boneca da janela do apartamento onde morava, no décimo primeiro andar. Ela estabelece um paralelo entre o seu desespero ao encarar a boneca com a cabeça partida, com

leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros. *A leitura procede, pois em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência.*” (Compagnon, 2003: 148-149) (Grifo nosso.)

Lisboa, 5 de novembro de 2016.

Para manter a atualidade da pesquisa, gosto, de tempos em tempos, de pesquisar através das palavras-chave da tese, o que se está produzindo no momento. Realizo pesquisas bastante amplas e as descobertas vão desde romances publicados recentemente até teses e artigos sobre o assunto. Por vezes também esbarro com *cartoons* divertidos:



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>

o corpo estendido no chão do pátio e a sua própria história, sua imagem deitada no chão em frente ao prédio onde morava com o marido na Inglaterra, o corpo estendido na calçada após a queda. Nina, não mais simples personagem ficcional, então toma a palavra e conduz a narração, autônoma, dona do próprio discurso:

Nina diz, não é possível falar do outro sem falar de si mesmo. A boneca sou e não sou eu. Tenho e não tenho um corpo. Às vezes ele me surpreende, noutras insiste em antigas repetições. Meu corpo se revela onde terminam as minhas frases, uma interrogação, um ponto final, até mesmo reticências, basta um pequeno silêncio e ele perde seus contornos, restando apenas essa massa moldável, o movimento. Células, tecidos, órgãos que não chegam a se formar. Não é fácil ter um corpo, não é algo necessariamente natural, para isso é preciso coragem. Faço alguns ensaios. Abro um pote de creme, passo pelas pernas, coxas, braços, o creme promete manter a pele brilhante e elástica. Uma pele que não se desfaça, que mantenha órgãos e vísceras ordenados aquele espaço vazio, ou que ao menos dê limites a esse espaço. O corpo é uma rede que nos envolve. Nina. (ICA, p.46)

Nina assina o seu próprio discurso sobre o corpo, sobre a extensão do seu corpo, feito de palavras, um ser discursivo, todo ele construído a partir de um texto tal qual qualquer personagem ficcional. Mas Nina também assume uma concretude, passa cremes pela extensão do seu corpo, um corpo real tal qual o corpo do leitor, constituído de pernas, coxas, braços. O narrador então toma a palavra e inicia um novo parágrafo:

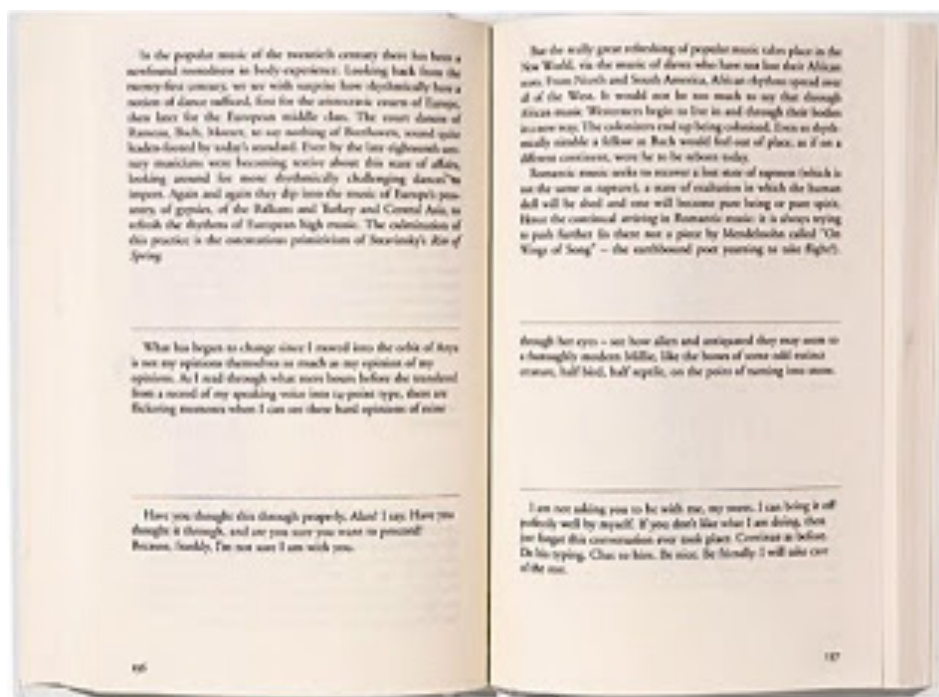
Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares. Nina não se sustenta em si mesma, precisa de ossos, uma estrutura que lhe dê concretude. Sem essa estrutura ela é apenas o espaço vazio, essa constante incerteza. Escrevo. Escrevo para Nina uma medula, escrevo também um fígado, e um estômago. Escrevo vísceras, sim, muitas vísceras. A barriga estufa. Escrevo vértebras e toda uma nova coluna. Dou também atenção aos espaços, escrevo uma vagina, escrevo um útero e um colo do útero, escrevo ovários, trompas, uma placenta, e escrevo também um filho que ainda não existe nesse útero de Nina. No início um embrião, depois um feto, escrevo um feto ínfimo e perfeito. E um cordão que o ligue ao mundo. Escrevo a falta para que nada falte, e quando termino o interior do corpo de Nina, e as possibilidades do corpo de Nina, delincho as suas extremidades, pouco a pouco mãos, pés, dedos, orelhas, os bicos dos seios. Os mínimos detalhes. Até que o corpo esteja pronto. E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. A vida dentro e fora do corpo. Um dia, o corpo nasceu de dentro de outro corpo, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias. Escrevo agora uma história para toda uma linhagem de Nina, toda uma família, a história do pai e do pai deste pai e do pai deste pai. Escrevo também os nascimentos, e as mortes. As datas, o local. Escrevo tudo. Insistente. Escrevo agora um idioma, e escrevo também um país, escrevo uma história para este país, os primeiros ruídos, seus mais remotos habitantes. E escrevo o momento anterior, quando havia apenas terra e plantas, e até mesmo antes quando apenas terra e águas, e mesmo antes quando nem terra nem

Lisboa, 6 de novembro de 2016.

“– Acho que você deveria repensar o formato da tese.”

Uma simples frase caiu como uma bomba naquele domingo à tarde. Eu imaginava uma série de críticas possíveis após a leitura da orientadora, mas confesso que jamais passou pela minha cabeça que o formato da tese escolhido fosse uma questão a ser debatida. No final das contas, era. O projeto original era repartir a página ao meio, de modo que a parte superior do texto contemplasse o texto acadêmico, formal, e a parte inferior da página acomodasse o diário de bordo. Desse modo havia sido concebida a tese até então. Na minha cabeça o texto superior não contaminava o texto inferior, eram duas escritas que corriam em paralelo e de modo independente.

Porém, a verdade é que, quando as imagens começavam a surgir, visualmente a página ficava confusa. Eu sabia que era uma questão, mas confesso que, como não encontrava solução aparente, acabei deixando o problema de lado. A orientadora criticava o fato da minha escolha “quebrar” o texto. Percebi a crítica e achei que fazia sentido. Esse formato escolhido pretendia imitar o *Diário de um ano ruim*, do Coetzee, que seguia essa mesma linha, repartindo a mancha gráfica em duas partes (e, posteriormente, três):



água, apenas matéria que se inicia. Escrevo essa matéria e a história dessa matéria. E o que havia antes dela quando não havia nada. Escrevo o nada. Cubro-o delicadamente com uma rede, as palavras incessantes à sua volta. Depois penso, com tristeza, mas também com certo alívio, o corpo de Nina é apenas o corpo de Nina. (ICA, p.46-47)

A palavra parece adquirir aqui um estatuto adâmico³⁵, de instância criadora de mundo, nesse caso, de um mundo ficcional. A personagem Nina só ganha forma graças à palavra que lhe dá vida, corporeidade, história, genealogia. Seu corpo parece ser o *big bang* que dá origem a toda a narrativa. Personagens literários estão condenados a um paradoxo inerente, como aponta Waugh: “Como signos linguísticos, a condição dos personagens fictícios é de ausência: ser e não ser. Personagens fictícios não existem, mesmo assim sabemos quem eles são. Podemos nos referir a eles e discutir sobre eles.” (Waugh, 2001: 92)³⁶. As construções metaficcionais só deixam mais evidente essa condição de qualquer personagem literário.

Há um movimento significativo de retomadas ao longo do “Caderno de anotações”. Na página 31 o narrador pergunta a Pedro: “o que você acha do nome Ilona?” (ICA, p.31). A pergunta paira no ar sem resposta até que, dezenove páginas mais tarde, surge uma nova história paralela. O nome da personagem? Ilona, tal qual a conversa com Pedro sugeria.

³⁵ Ao nos referimos a esta passagem como uma dicção adâmica, de instância criadora de mundo, retomamos Gênesis, em duas ocasiões distintas: “No princípio criou Deus o céu e a terra. / E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. / E disse Deus: Haja luz; e houve luz. / E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. / E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro. / E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. / E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão; e assim foi. / E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã, o dia segundo. / E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi. / E chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom. / E disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente está nela sobre a terra; e assim foi. / E a terra produziu erva, erva dando semente conforme a sua espécie, e a árvore frutífera, cuja semente está nela conforme a sua espécie; e viu Deus que era bom. / E foi a tarde e a manhã, o dia terceiro. / E disse Deus: Haja luminas na expansão dos céus, para haver separação entre o dia e a noite; e sejam eles para sinais e para tempos determinados e para dias e anos.” (Gênesis: 1,1-15) “E formou o Eterno Deus, da terra, todo animal do campo e toda ave dos céus, e trouxe ao homem para ver como os chamaria; e tudo o que chamaria o homem à alma viva, esse seria o seu nome.” (Gênesis: 2,19)

³⁶ “As linguistic signs, the condition of fictional characters is one of absence: being and not being. Fictional characters do not exist, yet we know who they are. We can refer to them and discuss them.” (Waugh, 2001: 92)

Fonte:

http://1.bp.blogspot.com/_dYzAMWgnuUA/Snyjr3wroKI/AAAAAAAAAAs/-Ud8OS94o74/s320/JMC.jpg

Quando coloquei as mãos no romance do Coetzee, por intuição li primeiro só a camada superior do texto, em determinado momento suspendi a leitura e investi na leitura da segunda camada, interrompi novamente e li de uma só vez a terceira camada. A presente tese, até então, tinha o seguinte aspecto, assemelhando-se ao *Diário de um ano ruim*:

por possuírem expedientes semelhantes. A parte inferior do texto é, portanto, um bastidor da produção da escrita que admite digressões, lacunas e retornos. Por ser um espaço que aspira liberdade, as notas inseridas não exigem necessariamente uma leitura linear ou contínua. Não é um espaço de complemento a parte superior do texto: distinta de uma nota de rodapé, essa escrita não pretende explicar ou analisar o que se passa no texto que o antecede. Na maior parte das vezes não há, inclusive, uma relação direta com a parte superior da escrita, são textos que correm em paralelo, independentes. Por vezes os comentários do fundo da página dialogam com o que vinha sendo dito na parte superior da tese, a maioria das vezes não. Não existiu, durante o processo da escrita, nenhuma preocupação em fazer com que esses dois registros de texto caminhassem em simultâneo rumo ao um destino comum. Havia, sim, um desejo de produzir dois registros completamente distintos: um compromissado, cerimonioso, obediente aos padrões acadêmicos, ao protocolo, e um registro de genuína autonomia, emancipado – na medida do possível – das obrigações formais que uma tese de doutorado implica. Essa redação espelhada, dobrada, que reflete sobre o tema de modo mais sem amarras, tem o objetivo de construir uma atmosfera capaz de convidar o leitor a habitar a oficina da escrita da tese. Uma tese de doutorado que é ao mesmo tempo tese e registro de seu próprio itinerário: uma metatese. Um texto

Diário de bordo (ou uma possível introdução)

Tateando no escuro. A procura por um tema, era isso, devia achar um tema. Metanarratividade. Pronto, já havia encontrado, então era mais fácil do que imaginava. Era um desdobramento da dissertação de mestrado e tinha servido como tema do pré-projeto de ingresso no doutorado. Não sabia ainda que autor ou que obra pesquisaria, se usaria um recorte teórico ou panorâmico, ou de que maneira conduziria um trabalho que julgava assim, a princípio, tão vago. Vários professores haviam alertado: "Metaficção?! Assunto batido. Melhor trocar, ainda dá tempo, todo mundo já falou sobre isso, ficou lá nos anos 80." Não sabia ao certo como puxar esse novelo até que a orientadora propôs um exercício de reflexão descompromissado, "assim, sem superego", ela dizia, "sem grandes exigências". Delinear um percurso, desenhar uma ideia, vislumbrar possíveis títulos, repartições de capítulos. Talvez algo sólido brotasse desse exercício de criatividade. Pensei imediatamente em um diário de bordo. Daqueles que os navegadores faziam ao deixar a Europa sem a certeza de que chegariam a algum destino. Embora tivessem ciência

O narrador-personagem escritor que experimenta no “Caderno de anotações” múltiplas possibilidades de escrita está explorando, examinando, buscando escrever um livro a partir de personagens ausentes. A começar por Nina, a mulher de 23 anos que conhece durante a faculdade e com quem tem um caso amoroso. Nina o abandona subitamente e deixa em suas mãos dezessete diários com histórias dela e de seus antepassados. Após entregar a caixa, Nina viaja, não atende telefonemas, não responde recados. A única coisa que deixa para trás com o narrador são os diários e é a partir desses diários que ele construirá uma história para ela. O narrador dá voz e corpo a uma mulher, portanto, que já não está presente – assim como seus parentes, mortos ou distantes. A partir do gesto de Nina, o narrador recebe a incumbência de compreender e ao mesmo tempo criar a genealogia da parceira. Diante da herança deixada para trás – o narrador em nenhum momento escolhe receber o “presente” – Nina tenta estabelecer uma comunicação e uma comunhão com o outro, além de demonstrar um desejo de permanência através das palavras.

Dentro da caixa vários cadernos, logo descobri que eram diários, os diários de Nina. Dezessete no total. Pelas datas, cobriam os últimos cinco anos. Porém, fora os cadernos não havia nada, nem uma carta, um cartão-postal, nem ao menos um bilhete. Liguei imediatamente para Nina, o que significa isso?, ninguém atendeu. Continuei ligando, mesmo sem resposta. Depois de alguns dias fui até a sua casa. Quase esmurrei a porta de entrada. Só depois de cinco semanas é que recebi uma mensagem no celular, desculpa, dizia, mas tive que fazer uma viagem, não sei quando volto. Espero que você tenha gostado do quando presente. E isso era tudo. Nina foi embora, eu nem mesmo sabia para onde e fiquei ali com aqueles diários. (ICA, p.25)

Em uma intervenção metaficcional presente ao final do “Caderno de anotações” há um *flashback* da história que será fundamental à frente, na parte intitulada “Ficção”: “Sento-me ao computador, abro o arquivo no qual venho trabalhando há meses: escrevo uma, duas frases. Um homem e seu pai, vinte e três anos. Em algum momento o pai diz: Eu não tenho culpa de ter te posto no mundo.” (ICA, p.59). Essas intervenções autorreferenciais são descompassadas, por vezes surgem após histórias que já foram escritas, por vezes adiantam histórias que virão a seguir.

Uma das narrativas merece ser destacada. É a história de Leonor, bisavó de Nina, que enlouquece após ler o romance de inspiração autobiográfica escrito pelo marido. Leonor é uma leitora, assim como o narrador é um leitor dos diários de

No romance de um Nobel essa estratégia funcionava perfeitamente; já na minha tese tinha dúvidas, não sei até que ponto essa interrupção prejudicava a leitura. A minha experiência com a tese sempre foi a de quem escreve, dificilmente conseguia me descolar do texto a ponto de ter a perspectiva apenas de leitora. E, como autora, sabia que havia um problema, só não sabia como resolvê-lo. A orientadora então sugeriu que eu experimentasse deslocar os meus diários de bordo para uma página ao lado, formando desse modo um texto corrido.

Lisboa, 7 de novembro de 2016.

Assim o fiz. Transformei a introdução inicialmente, deslocando todos os textos da parte inferior da página para as páginas da esquerda. A escrita ganhou continuidade e fluidez, gostei do resultado. Achei que deveria respeitar as pausas que tinha criado anteriormente e inseri os sinais de marcação (***) para separar uma passagem da outra. Com a liberdade de espaço que a página branca me deu pude inserir datas – algumas fiéis, outras aproximadas, outras ainda completamente ficcionais. A sugestão da orientadora permitiu que a escrita acomodasse melhor, tanto o diário de bordo quanto a escrita acadêmica. E foi assim que me animei com a descoberta e nos dias seguintes segui adaptando as páginas que tinha para o novo formato.

Lisboa, 10 de novembro de 2016.

Como se tratava de uma mudança, julguei que também deveria consultar o orientador português a respeito do assunto. O professor Jorge respondeu quase que imediatamente, sucinto e tranquilizador:

Rebeca, acho boa ideia.

Abraço, JFL

Nina e dos diários do pai; uma relação de leitores em cadeia. Por se atrever a ser leitora, a única e última leitora, por sinal, de *Paloma negra*, livro escrito pelo marido, Leonor enlouquece:

Saiu do quarto gritando como louca, o manuscrito nas mãos. No quintal, tomada pela fúria, mandou que a empregada trouxesse fogo e uma bacia, e ali mesmo foi rasgando e queimando o manuscrito página por página. Os empregados assistiam a cena da janela da cozinha, sem coragem de se aproximar, imaginavam que ela tinha enlouquecido. Além das labaredas e da fumaça que se espalhava, ouviam-se os gritos, maldito, morra! morra! morra! (ICA, p.30)

A esta altura é impossível não retomar, afim de propor uma interlocução com a história de Leonor, a narrativa de outro ávido leitor que enlouquece após adentrar no mundo da ficção e, por isso, tem seus livros queimados; estamos invocando o clássico *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes. Em um movimento intertextual retomamos o capítulo seis do clássico:

Causou riso ao licenciado a simplicidade da ama e mandou ao barbeiro que lhe fosse dando aqueles livros um a um, para ver do que tratavam, pois alguns podia haver que não merecessem castigo de fogo.

– Não – disse a sobrinha –, não há para que perdoar nenhum, pois todos foram danadores: melhor será atirá-los pelas janelas ao pátio e fazer com eles um monte e tocar-lhes fogo; ou se não levá-los ao curral e lá fazer a fogueira, para que a fumaça não ofenda. (Cervantes, 2013: 108)

Tanto em *Dom Quixote de La Mancha* quanto em *O inventário das coisas ausentes* a fronteira entre o real e o ficcional e o espaço do leitor é problematizada. Há no projeto literário de cada autor, guardadas as devidas proporções, um investimento metaficcional central para a construção da narrativa³⁷.

Na segunda parte do livro, em “Ficção”, o leitor poderia esperar encontrar um texto mais linear, uma narrativa pronta, apurada a partir do “Caderno de anotações”. De fato, a fragmentação dá lugar a uma unidade – os blocos de texto transformam-se em uma estrutura contínua, os personagens são reduzidos a poucos, constantes e interligados (são histórias basicamente protagonizadas por Nina, pelo narrador, pelo pai ou por Luzia, a empregada que torna-se mulher do pai). Os quatro personagens que figuram na segunda parte do livro (“Ficção”) aglutinam vários dos personagens que têm suas histórias narradas na primeira parte do livro (“Caderno

³⁷ Não por mera coincidência, vale lembrar, a escritora Carola Saavedra pesquisou em sua tese de doutorado a obra clássica de Miguel de Cervantes. Esse intercâmbio de áreas de atuação parece ser um exemplo de como a fronteira entre a pesquisa acadêmica e a prática artística possuem fronteiras porosas, se afetam e se contaminam.

Lisboa, 20 de novembro de 2016.

Do lado de fora faz frio, o relógio da rua registra sete graus. O celular marca quarenta e sete na minha terra natal. Quarenta graus separam os dois continentes. Penso que o frio ajuda a escrita – ou pelo menos mantém o autor dentro de casa, o que já é um começo. Me movimento o mínimo possível, penso que cada gesto desnecessário é um desperdício de energia que prefiro manter para tentar reter o calor. Uma amiga carioca que vive em Lisboa há cinco anos disse que a primeira depressão veio junto com a chegada do primeiro inverno. Ela me provou com uma argumentação bastante científica e embasada como a falta de sol gera reações químicas no corpo de quem estava habituado a receber luz solar o tempo inteiro. Através de números, demonstrou porque a Dinamarca é dos países mais deprimidos do mundo: três horas de sol por dia tem relação direta com o imenso número de suicídios. Felizmente a crise não durou todo o inverno; em um mês ela procurou um psiquiatra, começou a tomar remédios e vitamina D e no mês seguinte já estava recuperada e voltava a sair de casa. Tive tanto medo da história que desde o dia que ouvi o relato passei a caçar o sol como os galhos das plantas se retorcem em busca de luz. Até o momento tem funcionado. Pensei que sobreviver ao inverno seria muito mais difícil.

[corta, história paralela]

Em conversa com um amigo ouvi um desabafo de como era difícil estar em uma relação amorosa com uma mulher que já tinha filhos. Ele disse que estava em uma posição delicada porque via as crianças fazerem birra e não tinha a autoridade de pai para repreender. O que ele também disse foi que tinha medo do dia em que todos fossem morar juntos: como seria lidar com o desconforto de testemunhar uma cena de desrespeito estando de mãos atadas? O que eu respondi foi que, no dia que a mudança efetivamente acontecesse, ele teria ferramentas para lidar com a cena que hoje sequer seria capaz de imaginar.

[por fim, o link]

A conclusão da história do meu amigo foi a mesma que alcancei a respeito do inverno: só no inverno, com a chegada dos termômetros marcando um dígito, pude aprender a lidar com ele. Lençóis de flanela, aquecedores a gás, elétricos,

de anotações”).

De todo modo, os personagens continuam seres fragmentados, incapazes de qualquer apaziguamento, em permanente procura por uma história completa, plena, que dê sentido ou ocupe o lugar das ausências. Em “Ficção”, é o pai que entrega de presente seus diários ao filho, o narrador, cadernos que escreveu ao longo de dezessete anos para dar conta de si e de sua genealogia. A escrita em “Ficção” apresenta-se plena de recursos – são repetições, pausas estrategicamente posicionadas. Há um certo esmero com a linguagem dissonante com o tom de improvisado do “Caderno de anotações”. Se na primeira parte do livro existia uma preocupação com a história que seria contada – e há uma proliferação de ações, narrativas, personagens, histórias paralelas –, na segunda parte do livro parece haver uma preocupação mais pungente com a linguagem que é utilizada. São pausas, cadências, respiros distintos, jogos de palavras:

A professora chama ao colégio o pai do menino, a professora quer conversar sobre o menino e o desenho do menino e a resposta do menino. O pai não quer conversar, o pai sabe tudo o que a professora vai dizer, o pai sabe tudo o que ele mesmo vai dizer, o pai sabe tudo do menino. O seu filho tem problemas de atenção, diz a professora, o seu filho tem problemas de desatenção, o seu filho tem todo tipo de problemas. O seu filho sente falta da mãe. O pai não tem problemas, o pai tem um filho. O pai não sente falta de ninguém. O pai acha que o desenho do menino, apesar de estranho, é uma grande bobagem, o pai acha que a professora, apesar de bonita, é uma grande bobagem, o pai acha que o menino, apesar de seu filho, é uma grande bobagem. (ICA, p.97)

A preocupação com a linguagem também transparece em passagens construídas a partir de uma exaustiva repetição:

Do outro lado, à espreita, um *velho*. Ele me olha como se repetisse, vinte e três anos, vinte e três anos. Eu não digo nada. Eu repito, um *velho*, um *velho*. (...) Um *velho*. É só um *velho*, digo para mim mesmo. Só um *velho*, e uma casa, e um escritório atulhado de papéis. É só um *velho*, e o cheiro de mofo e de coisa guardada, e o cheiro de gente *velha*. É só o corpo magro de um *velho*. O corpo magro, e a barriga inchada, e a pele flácida, e o cabelo branco e ralo de um *velho*. É só a respiração arfante, e os lábios murchos, e as costas curvas, e os dedos tortos, e os olhos cegos ou quase cegos de um *velho*, e as varizes e as manchas e as dores e o cansaço e a insônia de um *velho*. É só um *velho*, digo para mim mesmo. É o tempo de um *velho* chegando ao fim. (ICA, p.72-73) (Grifo nosso.)

A palavra “velho” é reiterada a exaustão e repetida todas as vezes que o narrador precisa referir-se ao pai como se a cada nova menção se sublinhasse a condição decadente daquele ser que tanto provocou sofrimento. O pai, que entrega os diários

meias de *cashmere*, bolsas de água quente, termoventiladores, mantas polares: todo um arsenal disponível que parecia inexistente e agora estava aqui, ao lado, me ajudando a escrever a presente tese que você lê.

Lisboa, 21 de novembro de 2016.

Anotações da reunião com o orientador:

Orientação principal: definir quais são as três ou quatro perguntas que norteiam a tese de doutoramento. O texto precisa de mais clareza e organização para não cair na armadilha da superficialidade. Uma tese não pode ser uma reunião de comentários e descrições do objeto de pesquisa. A partir das descobertas das perguntas centrais, que devem permear todos os capítulos (um fio condutor), fazer subitens, cada um com uma bibliografia específica.

Possíveis eixos centrais:

- Interrogar de que forma há uma espontaneidade fabricada (forjada) nas obras de arte em questão. Ver bibliografia sobre a escrita automática (o papel do acaso na construção das obras de arte; capítulo da tese do Jorge Fazenda Lourenço, texto do Octavio Paz, manifesto surrealista);
- Questionar a relação entre autor/obra/receptor (seja ele um leitor ou um espectador). Ver bibliografia sobre performance, encenação, *voyeurismo* (consultar direto Freud);
- Sublinhar como todas as produções metaficcionais em questão voltam para dentro de si e procuram recuperar uma origem (ou as origens).

Lisboa, 22 de novembro de 2016.

Após costurar a tese com o novo formato percebi que tinha outro problema em mãos: não havia a mesma quantidade de texto em ambas as partes, isto é, o lado direito, a escrita formal, continha muito mais material do que o lado esquerdo. Ao decidir que dedicaria o mesmo peso a ambos os lados da tese percebi que seria necessário ter uma quantidade de escrita semelhante. A ideia, no entanto, não era

ao filho, é uma figura um tanto intimidadora. A relação problemática estabelecida entre pai e filho em “Ficção” relembra o clássico *Uma carta ao pai*, de Kafka, narrativa fundadora onde é possível encontrar reproduzida uma relação igualmente desproporcional, hierárquica e repleta de traumas. O filho, em *O inventário das coisas ausentes*, não retorna a casa há vinte e três anos, os dois mantêm uma péssima relação, ou melhor, uma relação inexistente. O sentimento de amedrontamento suscita no narrador uma espécie de viagem no tempo, enquanto conversa com o pai a imagem que surge no texto é a do menino de outrora:

Feche a porta. O menino fecha a porta lentamente, como se prolongar esse movimento pudesse adiar o que estava por vir. Sente, o homem aponta para a cadeira em frente à mesa abarrotada de livros e papéis. O menino senta, balança as pernas sem perceber, cruza os braços. Sente direito, ele diz. Descruze os braços, endireite essa coluna. Você parece um balão murcho. Um homem só controla seus pensamentos se for capaz de controlar o próprio corpo, entenda isso. O menino não diz nada. (ICA, p. 73)

Em uma das cenas que rememora a infância, o narrador relembra a insistência do pai para que ele aprenda a jogar xadrez, tal qual o pai de Nina, no princípio do “Caderno de anotações”. Trata-se, portanto, de uma escrita circular, observa-se que na segunda parte do livro a cena da primeira página é repetida, embora deslocada, com outro personagem a encenando. Nina também tinha um pai opressor, um pai que queria extrair dela o lado mais forte, persistente, a resistência física, o raciocínio lógico, da mesma maneira que sugere o comportamento do pai do narrador.

Em outra passagem de “Ficção” um trecho do “Caderno de anotações” reaparece. No “Caderno de anotações” duas frases: “Um homem e seu pai, vinte e três anos. Em algum momento o pai diz: “Eu não tenho culpa de ter te posto no mundo.” (ICA, p.59). As sentenças são uma espécie de *flashforward*, vinte e seis páginas à frente a anotação toma corpo e vira uma cena completa, com cenário, diálogo: “Vinte e três anos, o meu único filho. Eu que nunca quis ter filhos, já te disse isso? Eu que nunca quis pôr filhos neste mundo” (ICA, p.84).

Na cena seguinte opera o mesmo processo, ação similar se passa durante o “Caderno de anotações” (embora na primeira aparição figurasse uma espécie de ensaio, a situação era encenada por outro protagonista). Em “Ficção” o filho, o narrador, constata a mudança comportamental do pai após a perseguição política:

Um dia, meu pai debruçado numa janela, décimo, décimo primeiro andar, uma metralhadora nos braços, ele atirava. (...) Depois, nunca mais seria o mesmo. Algo

compatível com a realidade. Precisava, e com certa urgência, equilibrar as partes. Tinha duas hipóteses: ou emagrecia o texto acadêmico ou engordava o avesso do bordado. Imediatamente percebi que a tese seria mais rica se eu fosse capaz de dar mais detalhes sobre o seu processo de composição ao invés de jogar fora material já pronto e lapidado. Comecei a elaborar, então, um inventário de todo o bastidor que eu gostaria de incluir e que, por qualquer, motivo acabei deixando de lado – preguiça, cansaço, crença de que a ideia surgiria mais bem acabada mais tarde. Ao labutar nesse inventário imaginário pude perceber quanto material precioso havia deixado de fora.

Lisboa, 29 de novembro de 2016.

Estou usando a expressão avesso do bordado com um a vontade como se ela tivesse sido criada por mim, mas a verdade é que, como boa ladra, roubei a minha fonte e nem sequer deixei registrado o furto. A expressão entrou na minha vida em duas ocasiões muito distintas: aos sete anos resolvi aprender a costurar porque passei umas férias em Teresópolis e não havia muito o que fazer. Via uma prima costurando seu enxoval dias a fio em ponto cruz, com as iniciais dele e dela, pegando os moldes em uma revistinha comprada em banca de jornal. De tanto assistir a cena pedi que ela me ensinasse. Não era difícil e em pouquíssimo tempo já tinha um ou dois desenhos que orgulhosamente exibia para quem quisesse ver. Até que uma tia, mais cuidadosa, após desejar os parabéns pela minha árdua conquista, resolveu virar a toalha pelo avesso e encontrou um emaranhado de fios torcidos e repuxados, linhas soltas, outras emboladas, uma confusão que não condizia com a beleza da imagem costurada a frente. Não é preciso dizer aqui que sequer imaginei que a parte de trás do desenho seria uma preocupação; no auge dos meus sete anos costurava, naturalmente, sem me preocupar com o verso. E essa foi a primeira e última lição que a minha tia me deu a respeito do bordado: “o verso precisa estar tão bonito quanto a frente”.

Vinte anos mais tarde a expressão chegou a mim por outro caminho bastante distinto. A pedido da Leya, revisei o livro da professora Teresa Cristina Cerdeira. Era uma coincidência brutal, a Teresa havia sido minha professora de literatura portuguesa durante o mestrado e guardava com imenso carinho as suas aulas.

aconteceu. Depois outras coisas aconteceriam. E essa fúria, que eu não tinha como compreender, estava em mim. (ICA, p.85)

No “Caderno de anotações”, Nina joga a boneca da janela do seu apartamento, no décimo primeiro andar. A cena da boneca caindo do alto é utilizada por Nina para descrever o seu próprio atirar-se pela janela. Depois de atirar a boneca pela janela, Nina corre para o elevador, vê os números dos andares passando, aflita, chega ao térreo e observa a boneca sem cabeça, estirada. O pai também, debruçado na janela de um décimo, décimo primeiro andar, com uma metralhadora nos braços, revolucionário – tal qual o avô de Nina, vale lembrar, e tal qual Jaime, personagem de uma das histórias paralelas (ICA, p.55-59). Retomamos especificamente a história paralela de Teresa e Jaime, dois jovens apaixonados que casam-se durante a universidade no Chile. Jaime é capturado pelo regime militar e mesmo depois, no exílio, nunca mais volta a ser o mesmo – “Mas Jaime havia mudado. Não apenas a dor. Havia outra coisa, muito mais assustadora. Um dia ela olhou para ele, após uma briga, e pensou surpresa, é ódio. Um ódio agudo e entranhado.” (ICA, p.56). De certa maneira, o ódio do pai do narrador em “Ficção” é o ódio ensaiado em Jaime no “Caderno de anotações”, um ódio crescente que, uma vez instaurado, condena o sujeito e o transforma em outro. Em Jaime o ódio se alastra e, porque não é capaz de contê-lo, agride a mulher repetidas vezes, até que Teresa consegue, com a ajuda de amigos, ser resgatada pela polícia. O ódio do pai do narrador igualmente irradia e contamina o filho, que se torna uma espécie de fonte de todo o mal.

Outra história paralela retomada em “Ficção” é a história de Ilona, uma jovem rica filha de húngaros que apaixona-se e muda de cidade para ficar mais perto do amado, um rapaz casado. Na história paralela do “Caderno de anotações”, Ilona mora sozinha e mantém encontros fortuitos com o rapaz, até que ele resolve ir viver com ela. Juntos têm três filhos (ICA, p.50-51). Em “Ficção” a história ganha uma nova roupagem, Ilona continua sendo uma jovem rica filha de húngaros que passa os dias lendo, mas o amado é o pai do narrador, um jovem revolucionário (ICA, p.105-107). O casal vive junto durante um ano em um quartinho perto da pensão até que Ilona engravida e, em comum acordo com o parceiro, faz um aborto. O aborto desencadeia em Ilona o desejo de romper a relação, ela volta para a casa dos pais e pede para nunca mais ver o antigo amado. Depois de um ano, Ilona casa-se com um advogado, vai morar na Europa e tem três filhos. A história de amor do pai

Quando a impressão chegou em minha casa é que pude verificar o título do livro de ensaios: *O avesso do bordado*. Esta claro que as duas aparições do termo não estão de modo algum conectadas, mas, por vias distintas, guardo com muito carinho as gêneses da expressão.

Lisboa, 3 de dezembro de 2016.

Não aguento mais ler literatura brasileira ou portuguesa. Há um vasto mundo de boas leituras que deixei do lado de fora porque investi em uma tese com um *corpus* majoritariamente lusófono. Recentemente uma colega doutoranda me confessou que estava louca para terminar o doutorado para voltar a ler as obras de literatura que queria ler por puro prazer. Me identifiquei na hora, já não fazia ideia de quanto tempo não lia por simples deleite, escapando da literatura produzida no eixo Brasil-Portugal.

No meio de uma crise com a escrita da tese faço uma pausa e decido investigar os africanos. Uma amiga editora que conhece a minha pesquisa sobre metaficção diz que eu preciso conhecer a Djaimilia Pereira de Almeida, que nasceu em Luanda, em 1982, embora tenha crescido nos arredores de Lisboa. Ela recomenda a leitura do livro *Esse cabelo*, título curioso e gancho tão curioso quanto o título. A narradora do livro (seria a própria Djaimilia?) usa o seu cabelo como fio condutor para contar a sua história de idas e vindas entre Portugal e Angola. Apesar de profundamente bem escrito e com um ritmo que faz o leitor ficar preso a página, confesso que não entendi a princípio porque ao certo esse livro havia sido indicado, isto é, até alcançar a página 87:

“Este livro é escrito num pretérito imperfeito de cortesia. A cortesia é a virtude devida ao que não se pode dizer, como se apenas me restasse fazer cerimónia com o que me é familiar. Este é o fantasma formal que me persegue: o receio de que o melhor meio seja expor os meios. Como o espantalho da máscara de noventa e dois, expor os meios é uma forma de espantar respostas. Então o que o espantalho afugenta é a realidade e as suas personagens, os recursos da biografia e a sua poética espinhosa. «Quem é a Mila?» «Eu mesma» não coincide bem comigo. O cabelo corta-se e renova-se prolongando a sucessão dos ciclos, mas tal não é

do narrador é de um passado longínquo, e, justamente porque a história falha, ele conhece uma nova moça, que virá a tornar-se a mãe do narrador e que possibilitará que toda a história se desenrole.

No “Caderno de anotações” o discurso é completamente fragmentado e repartido e as histórias são separadas por três traços (---). Em “Ficção”, a narrativa, apesar de ganhar mais unidade, – os personagens são os mesmos, o ambiente se resume a casa do pai e a própria casa do narrador –, ainda há uma fragmentação ilustrada pelos três asteriscos (***). Persiste em “Ficção” um movimento de vai e vem, mas ao invés de ser como no “Caderno de anotações”, um ensaio de um escritor tateando, a fragmentação da segunda parte surge apenas para mostrar a diferença de tempos (passado e presente) ou distinguir cenas com diferentes personagens (o narrador e o pai ou o narrador e Nina). Em síntese, enquanto na primeira parte do livro figura uma espécie de fragmentação externa, estrutural, isto é, uma fragmentação que, como um manto, cobre toda a história, fazendo vacilar a narrativa que vinha sendo narrada, na segunda parte do livro a fragmentação poderia ser considerada interna, ou seja, a história a ser narrada já figura na íntegra, a fragmentação surge apenas no sentido de dar a ver passado e presente ou cenas do protagonista com o pai ou com a companhia.

Como apontado anteriormente, embora agora enfatizado a partir de exemplos, *O inventário das coisas ausentes* assemelha-se a um jogo de montar, onde personagens, tempos e cenários são deslocados em um movimento similar a um ensaio. A palavra “ensaio” é preciosa para uma leitura mais apurada do livro, o que figura no romance sugere mesmo um ensaio, uma experiência, uma representação, tentativas diferentes que vão sendo testadas cada vez que uma história é deslocada de um personagem para outro, ou de um espaço para outro, ou de um tempo para outro. O ensaio usualmente se dá antes que a plateia tenha acesso ao teatro, na obra produzida por Saavedra é como se o público precisasse testemunhar o ensaio, compreendendo-o como parte integrante e essencial ao processo artístico. O original no projeto da autora é que o suposto processo de escrita do livro fica transparente e visível para o leitor.

Em “Ficção” traduz-se toda uma consistência estética que simula ter sido maturada com a escrita do “Caderno de anotações”, como se o exercício da escrita no rascunho inicial, no ensaio, fosse uma espécie de teste, treino, preparo para a escrita do verdadeiro romance. Citamos Cassiana Lima Cardoso:

senão uma via de extinção. Cada ciclo do cabelo é somente um ciclo do livro do cabelo. Serei eu («eu mesma»?) que empresto à sua história importância, contando-a? Pergunto-me como escrever com distância se mexo na memória, mas a distância, apercebo-me então, é condição da memória, não uma moral. Todo o passado é um satélite conveniente.” (Almeida, 2015: 87-88)

Assim como nas crônicas do Lobo Antunes há um processo de reflexão sobre a própria escrita que desagua, por fim, numa escrita autoficcional. A narradora-autora procura a gênese da história que deseja contar e, ao mesmo tempo, acaba pairando em torno da sua história pessoal, usando o seu nome próprio, inclusive, para identificar aquela que escreve o livro (processo semelhante com o que se passa nas crônicas antunianas). Em outro trecho essa transição entre a redação do livro e a procura de si confluem:

“Percorrendo de carro a Almirante Reis em busca do número de uma loja agora emparedada, outro salão negativo, uma solução, eu procurava-me a mim sem perceber que a frustração antecipada era a condição desta história para que procurava assunto pensando não ter matéria para o meu livro. Conforto-me em perceber que antecipei uma biografia, com a mesma pressa com que confundo dores de crescimento com dores crônicas. A bem dos meus azares capilares provisórios, e por um revisionismo alegre, rendo-me ao pensamento de que encerrei um capítulo, possivelmente o da infância do meu cabelo. Vivi um livro, sem perceber que o que escrevo é o lixo desse livro.” (Almeida, 2015: 148)

Ter em conta que, em alguns casos, o processo metaficcional vem atrelado a escrita autoficcional. No capítulo dedicado ao Lobo Antunes sublinhar de que maneira isso se dá. Embora essa fusão não aconteça em todas as metaficções (em *O inventário das coisas ausentes*, por exemplo, isso não acontece), há uma série de metaficções contemporâneas que percorrem este caminho.

Lisboa, 10 de dezembro de 2016.

Se uma tese de doutorado serve também como registro do tempo em que foi escrita, gostaria de deixar inscrito que redijo o presente texto na semana que laurearam Bob Dylan como Prêmio Nobel da Literatura. A pergunta “letra de

O amor a Nina ou ao pai, além de todas as outras narrativas nas quais encontros e desencontros são enredados e desenredados, são apenas subterfúgios para a tentativa de aproximação com uma *ausência*; num jogo que encena, em seu próprio curso, a inconstância e a impossibilidade de domesticar em um conceito ou em uma forma literária, a experiência subjetiva entre os seres. (...) Cabe ao narrador, também ele, uma instância ficcional urdida na tessitura da trama, escrever uma história com os vestígios e as cifras que restam; transformando essa herança pouco convencional em uma separação amorosa (cadernos íntimos de sua parceira) em uma possibilidade de compreensão do que se passou, ao mesmo tempo em que tenta, sem êxito, alinhar os elementos constitutivos de sua ficção. É que, em *Inventário das coisas ausentes*, a tentativa de coesão, quando a narrativa tenta desenhar árvores genealógicas ou descrever caracteres, vem acompanhada de um impulso corrosivo, pois o narrador vai se dando conta de que não se trata de traçar um perfil psicológico dos personagens ou mapear sua genealogia, mas compreender o que se passa nas relações interpessoais, no entrechoque de subjetividades; fotografar, sem melindres, a explosão silenciosa dos afetos. (Cardoso, 2015: s.p.)

Ao contrário da Nina presente no “Caderno de anotações”, que parte sem declarar seu destino e sem prestar satisfações, a Nina que figura em “Ficção” é a parceira que permanece, com quem o narrador constrói uma relação estável. A primeira Nina deixa os diários e vai embora, desaparece durante anos, o narrador supera o relacionamento amoroso e casa-se com Luiza³⁸. A segunda Nina não vai embora, ela e o narrador mantém uma relação duradoura, são namorados. Porém, ainda que a condição da relação seja diferente, a descrição física da personagem Nina permanece semelhante no “Caderno de anotações” e em “Ficção”. No “Caderno de anotações” lê-se: “Pequena, cabelo curto, o rosto sem maquiagem, a pele curtida de sol. O corpo musculoso e a forma um pouco brusca de se movimentar davam-lhe um ar andrógino.” (ICA, p.12). Em “Ficção”, por sua vez, a caracterização da personagem continua bastante similar quando comparada com a descrição presente na primeira parte do livro:

O corpo de Nina é pequeno e ágil, ao mesmo tempo levemente musculoso, como o de uma bailarina. Foi a primeira coisa que me atraiu, os movimentos precisos do corpo de Nina, sua exatidão. Tiro sua camisa, uma camisa que havia sido minha e que agora ela usa para estar em casa, em vez de desabotoá-la, puxo-a pela cabeça, seus cabelos curtos e despenteados, há algo andrógino em sua fisionomia. (ICA, p.99)

A primeira herança inscrita no livro advém de Nina, que deixa seus dezessete

³⁸ É curioso que o nome Luzia, a mulher do pai, seja um anagrama de Luiza, a mulher do narrador no “Caderno de Anotações”. Além do nome parecido, ambas compartilham algumas características: são mulheres parceiras, que estão sempre cuidando, zelando pela casa e pelo homem, de modo sereno e rotineiro.

música é literatura?” parece ter sido respondida pela academia sueca com alguns anos de atraso. Enquanto isso, na conservadora Lisboa, perdi as contas das vezes que ouvi, a boca miúda, comentários indignados do gênero: “Mas como esses senhores dão um Nobel de Literatura a um letrista e não a um romancista com mais de trinta romances publicados?” (Lobo Antunes é eterno candidato ao prêmio há anos).

Lisboa, 11 de dezembro de 2016.

Inserir no subcapítulo sobre o pacto de confiança estabelecido com o leitor em *O inventário das coisas ausentes?*

A respeito da interação leitor/texto Iser afirma: “o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código mas mediante a dialética de mostrar e ocultar. O não dito estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia.” (Iser, 1996: 106)

Lisboa, 20 de dezembro de 2016.

Faço uma pausa para assistir séries, decido investir em *House of cards*, uma recomendação de amigos queridos que ficaram viciados já no primeiro episódio. Na cena inaugural do episódio um percebo porque em breve serei mais uma da lista dos adictos: *House of cards* é profundamente autorreferente e, logo na apresentação, o protagonista dirige-se diretamente ao público ao mesmo tempo que se mantém presente na cena ficcional que está representando. Pelo que pude perceber, é frequente essa interrupção no andamento da história – ainda que diante de outros personagens – para estabelecer um diálogo direto com o espectador. Em algumas cenas, inclusive, diz-se ao espectador o que o sujeito pensa a respeito do próprio personagem com quem está contracenando. Interessada no assunto fui a procura de investigações sobre o tema e localizei o artigo “O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em *House of cards*”, da Fabiana Piccin e do Gabriel Steindorff. O conceito de quarta parede não é utilizado em literatura, embora seja empregado no universo audiovisual e tenha origem no

diários para o narrador durante o “Caderno de anotações”, a segunda herança é dada pelo pai do narrador. Em ambos os casos o narrador não escolhe receber as heranças que foram oferecidas, os inventários são impostos a ele:

O homem velho senta-se novamente em sua cadeira. Ele aponta para a caixa que eu deixei em cima da mesa e diz, abra. Eu abro, o homem diz, está vendo?, são dezessete cadernos, todos do mesmo modelo, tamanho, cor, todos etiquetados, com exceção da etiqueta e do conteúdo, claro, não há diferenças entre eles, está vendo?, o homem velho tira os cadernos um a um de dentro da caixa, cento e vinte e duas páginas cada um, num total de duas mil e setenta e quatro páginas escritas. Dezessete anos, tentei manter a mesma letra durante estes dezessete anos, um caderno por ano, tudo, absolutamente tudo documentado em detalhes. Como eu continuasse sem entender, o homem velho apoia as mãos numa pilha com alguns cadernos que acabara de colocar sobre a mesa e diz, olhe bem para isto, preste muita atenção porque é a coisa mais importante que eu já te pedi, a memória de toda uma vida, todos os acontecimentos, o que eu nunca disse nem a você nem a ninguém, a infância, a casa dos meus pais, a pobreza dos meus pais, a dificuldade em sobreviver, a miséria, depois os anos na faculdade, os estudos, o dinheiro, sempre o dinheiro. (ICA, p.103)

Os diários de Nina foram escritos durante cinco anos, enquanto os diários do pai foram redigidos religiosamente durante dezessete anos, um caderno por ano. Cadernos preenchidos, portanto, em circunstâncias e em períodos históricos diferentes: Nina escreve na juventude, enquanto estuda na faculdade, o pai escreve as suas experiências já como homem feito, genitor, sujeito político (narra inclusive em seus diários a sua oposição ao regime militar e seu período na prisão). O personagem narrador herda os diários e age como um leitor usando as palavras como presença, preenchendo a lacuna de quem falta, já que Nina desaparece após entregar os diários e o pai periga à beira da morte. É como se os diários se encarregassem das falas dos ausentes, dos que foram embora, dos que não puderam ou não conseguiram estar. O título do livro, portanto, não poderia vir mais a calhar. Um inventário é uma lista, uma tentativa de descrição detalhada daquilo que se herda quando alguém não está mais. Em *O inventário das coisas ausentes* sempre se está falando da herança deixada por alguém que não está e de uma herança que é recebida, quer o herdeiro se disponha a recebê-la, quer não.

O romance de Saavedra, que se enreda e procura retomar as suas origens – um gesto de procura em última instância irrealizável –, propõe um encaixe dentro de outro encaixe figurando como uma construção típica *mise en abyme*. Ao acomodar uma narrativa dentro da outra sucessivamente torna-se impossível retomar as origens.

teatro. No universo do teatro quem muito utilizou essa técnica foi Bertolt Brecht, que desejava incutir na plateia uma visão crítica sobre a peça que estava apresentando.

A tal quarta parede se trata de uma parede imaginária e dá a ideia de que a história estaria se passando como em um aquário, separando dois universos, o dentro e o fora, o real e o ficcional. É como se os atores vivessem em um mundo paralelo, cercado por quatro paredes, deixando de lado a interferência e a interação com o público.

“No século XVII, o teatro assumiu com maior rigor a ‘quarta parede’ e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”.” (Xavier, 2003: 17)

O que se passa, porém, em *House of cards*, é a quebra da quarta parede, isto é, os personagens em cena não só têm consciência de que há um espectador como vão de encontro a ele. Frank Underwood em uma de suas primeiras aparições apresenta os outros personagens (congressistas, futuros candidatos) e logo em seguida se apresenta para o público:



Fonte: acervo pessoal

O leitor depara-se com uma narrativa que se duplica, espelha-se, cheia de tempos, espaços e personagens que se entrecruzam. A narrativa de abismo instala uma duplicidade semântica entre as partes “Caderno de anotações” e “Ficção”. Uma obra dentro de outra obra, uma babuska dentro de outra. Carola Saavedra (2014a) escreve um livro sobre Nina que escreveu dezessete diários sobre sua vida e família e os dá de presente a um homem com quem tem um envolvimento amoroso. Este, por sua vez, escreve um romance sobre um homem que escreveu dezessete diários e também sobre Nina, a mulher que o presenteou. Narrativas em abismo, micronarrativas que se superpõem em encaixes sucessivos no corpo da narrativa central. (Araújo, 2015: 45-46)

O *mise en abyme* apontado por Araújo como uma estratégia presente em *O inventário das coisas ausentes* não é um procedimento exclusivo da literatura, é possível encontrar em uma série de pinturas, fotografias e películas de cinema a adesão a esse recurso. Com bastante frequência produções metaficcionais que pretendem sublinhar a artificialidade de suas construções lançam mão dessa estratégia narrativa. Voltemo-nos, portanto, a uma das definições clássicas sobre o procedimento *mise en abyme* tecida por Lucien Dällenbach:

A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. (Dällenbach, 1989: 27)

Ao utilizar o recurso *mise en abyme* o que Saavedra faz é multiplicar dentro da obra não só a imagem do leitor como também a do próprio narrador e a do autor. O destinatário e o remetente, portanto, deixam de ser instâncias únicas e tornam-se figuras fluidas e que por vezes se contaminam e se tocam, invertendo os papéis inicialmente consolidados. O narrador é, ao mesmo tempo, destinatário e remetente: simultaneamente escreve o relato – o livro que ensaia diante dos nossos olhos – e é leitor – dos diários da Nina e do pai.

Essa proliferação de origens, tanto da escrita quanto das ideias registradas, sublinha a construção do romance e o que há de edição e labuta em toda produção

O protagonista introduz os personagens fictícios à plateia (inclusive a si próprio) sem qualquer espécie de constrangimento, é como se o espectador estivesse partilhando com os convidados a festa onde Frank se encontra.

Nota mental: pesquisar mais sobre a queda da quarta parede.

Outra produção audiovisual que quebra a quarta parede é o filme *Deadpool*, esse caso é especialmente interessante porque o super-herói protagonista tem origem nos quadrinhos e, já nos quadrinhos, possuía uma postura autorreferente, quando foi transformado em filme essa característica se manteve. No filme o super-herói chega a criticar o próprio ator principal (“Como você acha que Ryan Reynolds conseguiu papel em Hollywood, pela sua boa atuação?”), além de criticar o orçamento do filme (“mansão grande, estranho só achar vocês dois aqui... será que o estúdio não teve dinheiro para pagar outros personagens”) e mexer na posição da câmera, além, claro, de dialogar diretamente com a plateia, muitas vezes provocando ao fazer piadas com outros filmes de super-heróis. Deadpool chega a dizer: “Eu sei que sou um herói de filme de ação”. E já nos quadrinhos o protagonista se dirige diretamente ao público:



Fonte: <https://i1.wp.com/www.paperdroids.com/wp-content/uploads/2013/11/deadpool.jpg>

literária. Ao produzir um “Caderno de anotações”, no fundo um texto tão ficcional quanto a segunda parte do livro, a narrativa ilumina como toda e qualquer produção literária é construção humana, complexa, sujeita ao mesmo tempo ao domínio e ao não domínio do autor.

O romance de Carola Saavedra é um exemplo de produção metaficcional original e bem-sucedida, procuramos demonstrar neste capítulo como nas linhas de *O inventário das coisas ausentes* é presente a utilização de recursos como o *mise en abyme*, a evocação das possíveis origens da criação ficcional e a quebra do pacto de confiança previamente estabelecido com o leitor. Tendo como próximo *corpus* escolhido a exposição pictórica *In situ: carta de intenções*, de Rui Macedo, desejamos prosseguir com a reflexão a fim de perceber como essas mesmas preocupações foram trabalhadas no âmbito das artes visuais.

Lisboa, 3 de janeiro de 2017.

Escrever sobre pintura demandava uma bagagem de leitura e bibliografia teórica que eu não dominava, precisava submergir nesse mundo novo e pretendia me munir de toda a ajuda que fosse possível. Pedi o auxílio luxuoso para conversas e indicações bibliográficas do próprio Rui Macedo, da sua curadora Carolina Menezes, da também pintora Margarida Prieto – que já havia escrito sobre o trabalho do Rui –, da crítica Zalinda Cartaxo e da pesquisadora Iclea Cattani.

Lisboa, 4 de janeiro de 2017.

Em janeiro de 2017, fui assistir uma peça chamada *O homem primitivo*, no teatro Independente de Oeiras. Cheguei ao teatro quinze minutos antes do horário marcado e, para a minha surpresa, a sala de espetáculos já estava aberta. A arquitetura do teatro não possuía divisão entre o palco e a plateia e, quando entrei na sala, as cortinas já estavam abertas e as luzes acesas. Em uma cadeira, sentada, tricotando, estava a atriz, Graziela Moretto. O ator, Pedro Cardoso, também caminhava entre o palco e a plateia como se não houvesse divisão entre os dois espaços. Ambos conversavam com o público; perguntavam se o horário da peça parecia adequado, se achavam apropriada uma sessão extra no domingo. A fronteira era porosa em todos os aspectos: o espaço entre palco e plateia era facilmente percorrido, público e atores dialogavam sem qualquer relação de hierarquia, as falas pareciam construções espontâneas. Isso para dizer que a arte autorreferente, que questiona o limiar entre a ficção e a realidade, não era só uma questão contemporânea na literatura ou nas artes visuais, no teatro atual essa matéria também era visível, seja como foco central (lembro da peça *Repetition*, já mencionada), seja como uma entrada secundária (caso do princípio da peça *O homem primitivo*).

2 - UMA VISITA AO ATELIÊ: *IN SITU*, DE RUI MACEDO

A exposição *In situ: carta de intenções* ocupou a varanda externa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói entre 13 de dezembro de 2014 e 8 de março de 2015. O artista português contemporâneo Rui Macedo já havia exposto até então, no Brasil, em três ocasiões distintas: em Brasília (instalação *Replay* no Museu Honestino Guimarães, em cartaz de 28 de novembro de 2013 a 9 de janeiro de 2014), no Rio de Janeiro (instalação *Artimanhas do escondimento*, na Galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, em cartaz de 3 de setembro de 2013 a 8 de outubro de 2013) e na capital fluminense novamente (instalação *Mnemosyne*, no Palácio do Catete e Galeria do Lago, Museu da República, em cartaz de 28 de setembro de 2013 a 8 de dezembro de 2013).

A exposição apresentada em Niterói suscitou a atenção da pesquisa porque, a partir de gestos simples – as únicas ferramentas de intervenção eram as clássicas tela e tinta a óleo –, o artista construiu uma mostra que era um estar em processo, provocando o espectador, fazendo-o crer que estava diante de um trabalho aparentemente inacabado, em movimento, ainda por se realizar. Rui Macedo convidava o público a espreitar a coxia, a conhecer o plano de trabalho, procurava situar a plateia no suposto momento da criação. *In situ* foi planejada de modo a fazer o espectador imaginar que estava diante de uma exposição espontânea e descompromissada, um registo que “ficcionaliza um período temporário e provisório que confere o estatuto de “inacabado” a todas as pinturas da instalação” (Macedo, 2017: 221). A mostra desconstruía a lógica espacial da instituição museológica (com quadros em arestas, espalhados pelo chão, repartidos ao meio), simulando uma espontaneidade casual diante de obras que pareciam recém planejadas e, simultaneamente, através de uma espécie de jogo, deslocou o público do lugar confortável de mero receptor passivo de uma obra artística. A exposição era um gênero de corpo estranho que alterava a percepção do público transformando a visita em uma espécie de ficção.

Fazendo uma descrição fria e objetiva, seria possível resumir a exposição como um trabalho composto por dezenove pinturas a óleo e acrílico sobre tela, cinco paredes do museu e cinco pilares pintados com tinta verde turquesa e um excerto de Francesco Petrarca, recortado em vinil adesivo colado diretamente na

Lisboa, 5 de janeiro de 2017.

A minha maior dificuldade ao escrever um capítulo sobre uma exposição era descobrir como aproximá-la do leitor. Quando se analisa um romance ou um poema – ou qualquer obra de literatura – sabemos que, em geral, o livro está ali, de fácil acesso, pronto para ser consultado. Mas quando se escreve sobre uma exposição, e sobre uma exposição que dificilmente o leitor assistiu, há sempre um esforço imenso no sentido de descrever tudo, cada detalhe, um exercício de tentar erguer a mostra outra vez, de fazer com que o leitor caminhe pelos corredores e seja captado pelas telas tanto quanto eu, presencialmente, fui. Conversando com Macedo em um café no fim da tarde, em um miradouro imperdível de Lisboa chamado São Pedro da Alcântara, expus a dificuldade que é escrever sobre uma exposição que a audiência não assistiu – que sequer a banca assistiu. “Imagens”, ele disse. “Mina o texto todo com imagens, imagens de cada detalhe, tantas quantas tiver, essa é a única forma de trazer a exposição para perto”. Imagens, claro, tenho muitas, mas apelar para a facilidade da imagem não seria uma espécie de covardia para alguém que tem origem no universo das letras?

Lisboa, 7 de janeiro de 2017.

Partindo do pressuposto que uma tese é também o registro de um tempo histórico, deixo aqui anotado que no dia 7 de janeiro de 2017, enquanto pesquisava material para a composição do capítulo sobre Lobo Antunes, chegou pelo rádio a notícia que morreu Mário Soares. Até então eu quase nada sabia sobre esse nome conhecido, mas aos poucos descobri a sua importância pelos vestígios espalhados no dia a dia; as bandeiras das bibliotecas que frequentava estavam todas a meio mastro, o trânsito da cidade parou, havia cartazes da câmara municipal de Lisboa com uma fotografia a preto e branco e um singelo “Obrigada, Mário Soares” grafado, a televisão noticiava permanentemente os detalhes do funeral suntuoso e do percurso que o corpo faria ao longo de alguns dos sítios mais importantes da cidade. Me explicaram que ele foi um político importante e que tanto a direita quanto a esquerda cultivavam extremo respeito pela figura. Achei curiosa essa espécie de unanimidade a-crítica. Pensei que eu não sabia quase nada da política

parede do museu. Mas descrever, em poucas palavras, nesse caso, seria reduzir, por isso nosso primeiro gesto será investir em um detalhamento minucioso, uma espécie de visita guiada a exibição – quase como um passeio feito com lupa em punho – percorrendo cada pormenor, seja através de imagens ou palavras, apostando que, através de um exercício que pode soar exaustivo, seja possível aproximar a exposição do leitor. As fotografias estão dispostas ao longo do texto, ilustrando a descrição escrita, no sentido de contribuírem para demonstrarem as artimanhas conceituais, teóricas, plásticas, visuais e pictóricas que compõem na mostra. Por vezes, ao longo desta espécie de visita virtual, apostaremos em um olhar mais aprofundado, uma espécie de *zoom*, ou proporemos um afastamento, abrindo o campo visual para toda a exposição. Arriscamos nessas aproximações e afastamentos para perceber melhor as armadilhas que foram instaladas no espaço do museu. Após percorrermos, ainda que virtualmente, a exposição, exploraremos três pontos chave para o debate autorreferencial. São eles: de que forma o projeto artístico de Rui Macedo produz uma espontaneidade forjada? Qual é a relação que se estabelece em *In situ* entre o artista, a obra e o público e de que maneira os espectadores se posicionam no terreno movediço entre a ficção e a realidade? De que modo a metapintura do artista português propõe um caminho de retorno às origens?

Não basta dizer que *In situ: carta de intenções* foi composta por dezenove pinturas e uma citação literária; é preciso, a partir da instalação pictórica, caminhar em direção a reflexões mais amplas que a mostra suscita e que fomentam o debate autorreferencial. Além dos três tópicos centrais que mobilizam a investigação neste capítulo, indagamo-nos: Qual é a função da moldura nas obras expostas? De que maneira a disposição das telas influencia a experiência de fruição? Qual é a relação que a obra de arte estabelece com o espaço físico do museu, transformado para receber a pintura? E ainda, como a metapintura mobiliza e tira proveito da expectativa do espectador?

A parede um, que inaugurava a exposição, trazia um breve texto da curadora Carolina Menezes, que servia como uma espécie de legenda, manual de instruções, para o que se veria a seguir:

Para Rui Macedo seria inútil um artista disputar com a natureza. Portanto, diante da exuberância da vista panorâmica que envolve o Museu de Arte Contemporânea de

desse país que escolhi para viver (tirando as datas mais memoráveis: o 25 de abril, a entrada na União Europeia), por isso a minha visão sobre a produção literária de Lobo Antunes já era profundamente debilitada; de repente julguei que não tinha ferramentas para ler propriamente as críticas sociais presentes nos seus livros – não sabia quem era Mário Soares, não sabia se o primeiro ministro atual era de direita ou de esquerda, não sabia como funcionava o atendimento nos hospitais públicos e nas escolas. A minha experiência de mundo estreita e deslocada deixava-me sem ferramentas para desmontar uma obra profundamente política como é a de Lobo Antunes. Por outro lado, lembrei do tanto de universal que há nos textos dele – a incomunicabilidade contemporânea, o registro dos sentimentos superficiais, o trato com a linguagem, o esmero com a estrutura do texto, a poeticidade; assuntos que transcendem toda e qualquer fronteira. E cheguei a conclusão que se a narrativa antuniana permitia uma série de traduções para outras línguas (sérvio, romeno, francês, inglês, etc), o texto também autorizava uma entrada da crítica estrangeira e fiquei mais aliviada.

Lisboa, 15 de janeiro de 2016.

Ao pensar em autorreferência nas artes visuais imediatamente vinha a cabeça o conhecidíssimo quadro *Las meninas*, do Velázquez, pintado em 1656, onde o pintor figura ao centro da tela. A imagem registra, portanto, o processo de feitura do próprio quadro que estamos vendo pintado, revelando o seu bastidor:

Niterói, ele procurou um projeto colaborativo, uma interlocução entre a criação humana e o que existe no mundo, na paisagem. Por isso, “In Situ: Carta de Intenções” alinha-se ao horizonte que o museu oferece aos seus visitantes e é uma metalinguagem do conceito de museu como obra de arte. A linha que se estende até onde o olho alcança – através da transparência da varanda do MAC – é prolongada pela instalação de Macedo o diálogo que se pretende com o ambiente ao redor. Na conversa que o artista propõe ainda há uma terceira voz, a do poeta Petrarca, cujas palavras contornam a instalação sua função privada, a qual o público não tem acesso. Por isso, as telas trazem esboços para se desenhar dentro do espaço expositivo. Sendo assim, o horizonte manifestado se refere também ao campo interno de um museu, revela o que há por trás de suas paredes, de ideias para concretizar uma exposição, exibindo a dimensão, a posição da pintura e pictórica, narrando a reflexão do homem diante da natureza. O pintor evidencia algo que parece inacabado. Porém, ao examinar com atenção, percebemos que estamos diante de uma obra de arte completa, finalizada com cuidado. Algo que se faz transitório torna-se constante na exposição de Macedo e transforma permanentemente a percepção do público do museu. Rui Macedo, artista português que vive em Lisboa, usa com primor técnicas da pintura para simular o real, pois a sua produção tende a questionar a veracidade do que se vê na representação pictórica, criando uma armadilha visual na qual o observador é surpreendido. (Menezes, 2014: s.p.)

O breve relato da curadora enfatiza, entre outros aspectos, o caráter “meta” que a exposição contém. Michell, teórico norteamericano, afirma que “Toda pintura que é usada para refletir sobre a própria natureza das imagens é uma metapintura.”³⁹ (Michell, 1994: 57). Nesse sentido compreendemos que a definição utilizada por Menezes para apresentar a exposição de Macedo está em plena consonância com a acepção proposta por Michell. *In situ* foi uma exposição, de fato, que propunha um exercício de ensimesmamento ao apresentar obras que voltavam o olhar do espectador para dentro das próprias obras, para o processo composicional, refletindo a natureza da tela.

A pintura autorreferencial não é uma invenção contemporânea, o quadro que se volta para dentro do próprio quadro, tematizando a sua construção, pode ser encontrado desde o renascimento, no entanto, o que nos interessa aqui frisar é de que maneira Rui Macedo pretende, através de um olhar inovador, desnudar, ou melhor, encenar o desnudamento do processo de criação, jogando com a fronteira entre ficção e realidade. O texto inicial, escrito pela curadora, estava disposto em uma parede pintada de azul turquesa e não em uma parede com o habitual fundo branco (o *white cube* ou *white box*, característico dos museus de artes plásticas). Logo em seguida o espectador compreendia o porquê da escolha da cor. Tanto o fundo das telas quanto as primeiras paredes da exposição foram pintadas

³⁹ “Any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture.” (Michell, 1994: 57)

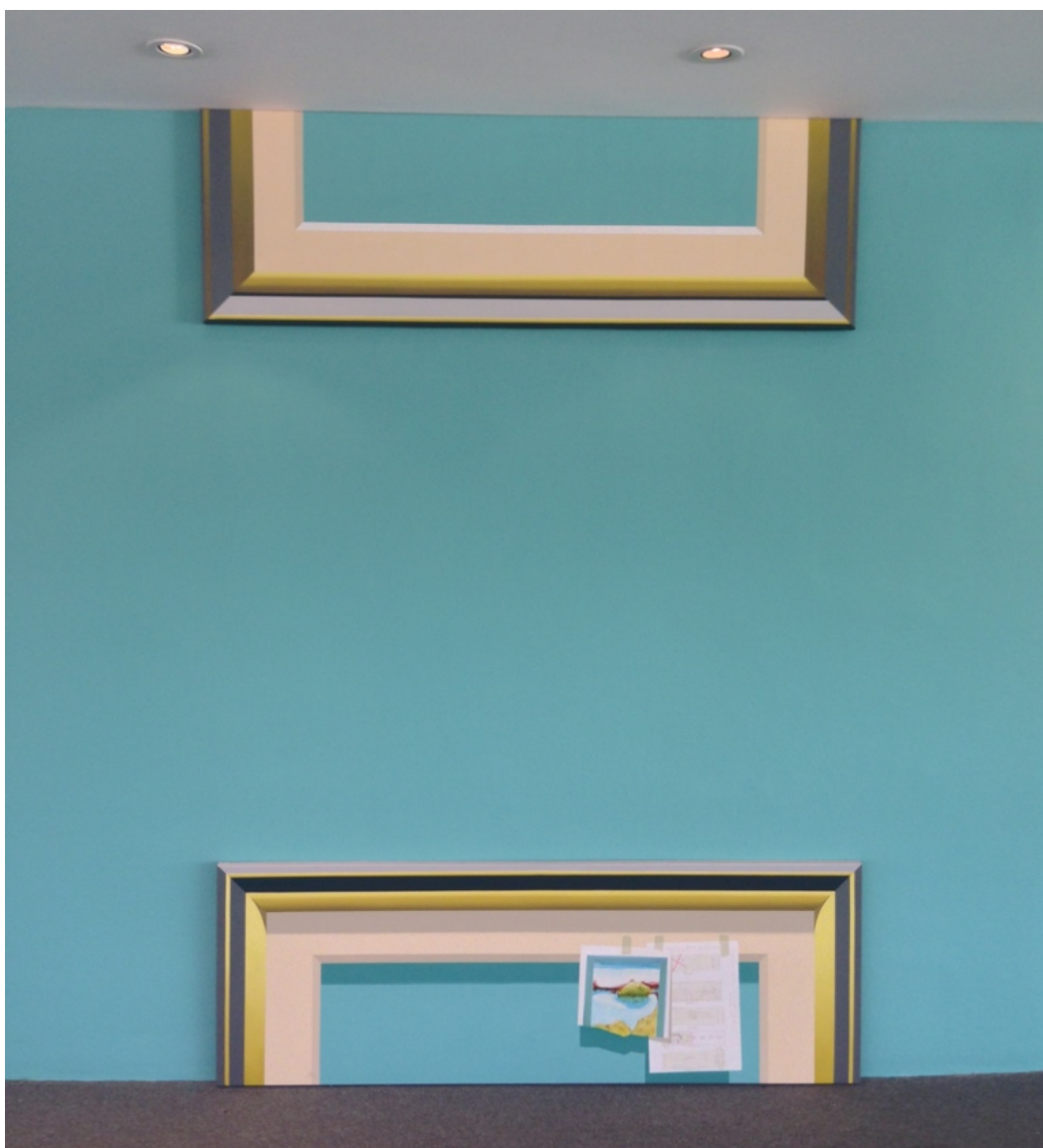


Fonte:

<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/68/6871/68718fb0-d062-4db4-bf25-7af5824eebac/d44c40de-9d5b-4280-a096-9f63b116dcec.jpg>

Não sei porque até o momento não tinha feito uma associação entre datas. *Las meninas* foi pintado por Velázquez em 1656, enquanto *Dom Quixote de la Mancha* foi publicado por Cervantes em 1605 e 1615, ou seja, ambas as obras foram contemporâneas e produzidas no mesmo espaço – na Espanha, e praticamente no mesmo tempo – durante o século de ouro. A tela e o livro podem ser aproximadas, li no catálogo de uma exposição no Museu do Prado e achei que

exatamente do mesmo tom, um exercício que permitia certa camuflagem, enganando o olhar, dando a ver obras aparentemente vazias, que confundiam o fundo das telas com as paredes do museu, oferecendo uma ilusão de pertença, como se obra e parede fossem, por vezes, uma unidade. Ao pintar as paredes do museu, Macedo alterou o espaço para receber as obras, o lugar passou a ser, assim, também transformado, exposto em pintura, e não mero veículo, instrumento neutro que sustenta a pintura exposta. A segunda parede da exposição, logo a seguir ao texto introdutório da curadora, apresentava um quadro partido ao meio horizontalmente (imagem a seguir).



A parte supostamente superior do quadro estava encostada ao chão, e a parte inferior da tela estava posicionada rente ao teto do museu. Uma disposição espacial peculiar uma vez que a tela, além de repartida, não estava à altura dos olhos do

deveria incluir esse breve trecho aqui:

“El Quijote es una “novela sobre la novela”, que en su segunda parte contiene muchas referencias a la primera, y en la que desde casi el principio su autor utiliza la ficción de que la obra fue creada por Cide Hamete Benegeli, para tomar distancia de ella y tratarla como si fuera ajena. Por su parte, *Las meninas* es una “pintura sobre la pintura”, en la que vemos el autor representándose en plena acción, y que, entre otras cosas, contiene una importante reflexión sobre los principios de la pintura, los honores que merece este arte, sus servidumbres o las leyes de la representación. Tanto la novela como el cuadro no son obras aisladas, sino que constituyen ejemplos señeros de una arraigada tendência autorreflexiva en la cultura española de la época, que dio lugar, entre otras cosas, a importantes obras de teatro de Lope de Vega o de Calderón, o a notables obras de arte, algunas de las cuales encontrará el visitante em esta exposición.” Fonte:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702>

Lisboa, 20 de janeiro de 2017.

No entanto, julgava que, apesar da genialidade de Velázquez, era bastante provável que tivesse existido algum outro pintor antes dele, um antecessor, uma influência. Gostaria de rastrear algum tipo de genealogia que tivesse inspirado a criação de *Las meninas*, um quadro precursor que deixasse escapar o processo de feitura da obra inscrevendo seu autor dentro dela. Depois de muito investigar, descobri o pintor Jan van Eyck, que nasceu em 1390, na Bélgica, e pintou uma tela onde também figurava no centro, ao fundo, através de um espelho. A pintura, datada de 1434, chamada *O Casal Arnolfini*, traz os noivos – o comerciante italiano Giovanni Arnolfini e a sua esposa Jeanne Cenami – como plano principal. Na parte de trás da imagem, através de um espelho convexo disposto na parede, é possível verificar a presença de duas pessoas que se encontram na sala, uma não identificada, enquanto a outra, de azul, seria o próprio pintor. Acima do espelho lê-se uma inscrição em latim que diz: “Jan van Eyck esteve aqui em 1434”.

observador: os espectadores interessados precisavam abaixar-se ou esticar-se para verificar os detalhes da obra, saindo do lugar seguro da observação contemplativa. A crítica reconhecia que o artista colocava o visitante perante um desafio: “a experiência desta exposição visa a desestabilização do lugar habitualmente adotado pelo público, que é desafiado a questionar a sua coordenada convencional perante a pintura” (Suzana Moura). A respeito da relação estabelecida entre público e obra aprofundaremos a análise no subcapítulo 3.2 (Um voyeur está na sala? A relação entre autor, obra e espectador).

Já nessa primeira tela percebia-se como o espaço físico do museu fora redescoberto quando a pintura havia sido transferida do lugar usual – o centro da parede – para um espaço incomum – as beiradas –, estimulando o espectador a dar atenção a sítios que antes não possuíam protagonismo. Os *spots* de iluminação utilizados em *In situ* foram direcionados para o centro da parede, local que habitualmente abriga as telas. O movimento de luz do espaço frisava a ausência no lugar onde era esperado encontrar uma obra de arte:



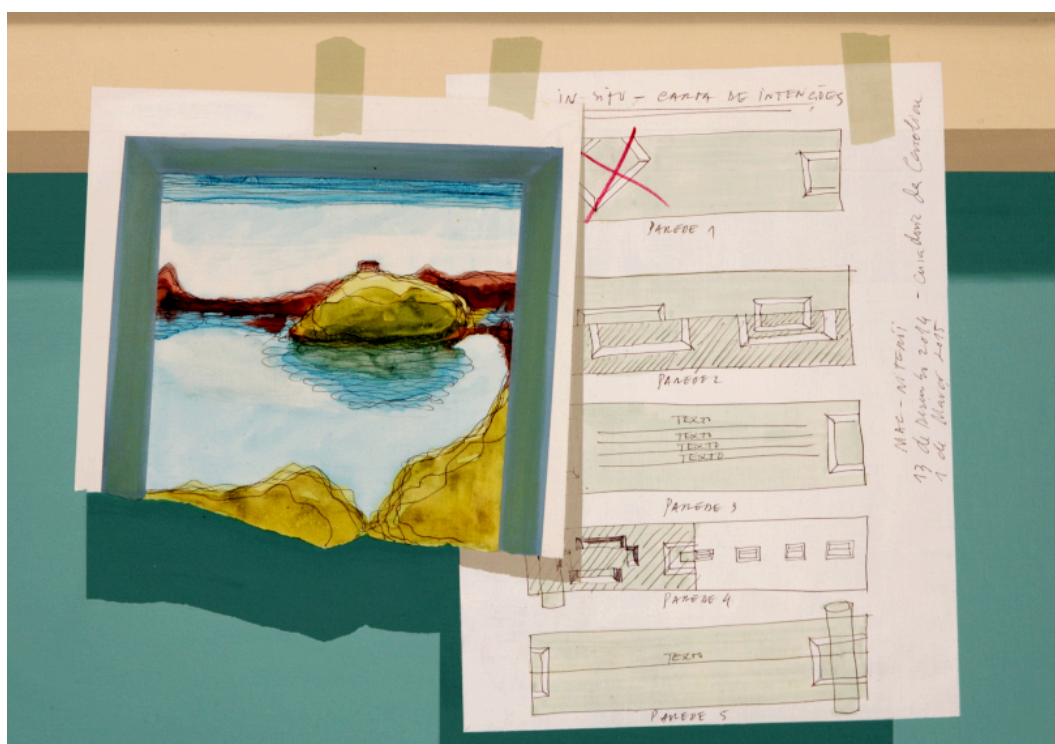


Fonte: <https://i2.wp.com/carolina.vigna.com.br/wp-content/uploads/2009/07/arnolfini1.jpg>

Lisboa, 21 de janeiro de 2017.

A parede inicial da exposição reunia uma série de transgressões. A primeira delas, a transgressão mais óbvia, era que a tela pintada representava única e exclusivamente uma tela e não um rosto, uma paisagem, uma natureza morta ou alguma outra cena figurativa. Ao pintar o próprio processo da pintura, Macedo voltava o olhar para dentro do processo criativo e registrava o percurso de feitura do trabalho, entendendo o processo como o próprio trabalho em si. Por ter como tema a própria pintura, *In situ* dobrava-se sobre si mesma e em um movimento narcísico (e não necessariamente narcisista) colocava-se frente a um espelho. Ao “esvaziar” a tela – a própria moldura, como veremos com mais detalhes adiante, era uma simulação de moldura, bastante real, é verdade, mas produzida a partir de pinceladas como todo o resto da obra–, a parede do museu e o fundo dos quadros pareciam continuidades naturais, como se obra e espaço museológico fossem elementos indistinguíveis. Outras transgressões substanciais diziam respeito ao formato das telas e à disposição nas paredes do museu.

Retornando à descrição da primeira tela apresentada na mostra e propondo um olhar mais minucioso, era possível localizar na parte de baixo da imagem, rente ao chão, uma espécie de rascunho, um papel escrito à mão com os planos da exposição (as datas, o local, o primeiro nome da curadora), um desenho rasgado de uma paisagem antiga da Baía de Guanabara, registros supostamente fixados por fita adesiva.



Falta de ânimo para a escrita, falta de entusiasmo para a pesquisa. Em dias de página em branco lembro um trecho do Lobo Antunes que sei de cor: “O bloqueio do artista? Não acredito nisso: os bloqueios, que são constantes, solucionam-se amarrando contra o papel, mesmo que não se obtenham resultados, até os resultados virem. Acabam por vir, é uma questão de teimosia e paciência.” (Antunes, 2011: 156)

Lisboa, 24 de janeiro de 2017.

Lembrar das palavras de Foucault sobre a relação da tela de Velázquez com o público, inserir no subcapítulo dedicado ao pacto de confiança?

“Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos?” (Foucault, 2000: 5)

Lisboa, 26 de janeiro de 2017.

Durante o seminário de inverno do Lisbon Consortium, no dia 26 de janeiro de 2017, assisti uma apresentação sobre a performer francesa Déborah de Robertis. Até então nunca tinha ouvido o nome da artista, mas achei curiosa a intervenção feita por ela no museu d’Orsay. Ao colocar-se diante do quadro e repetir a posição da modelo, deixando-se enquadrar exatamente por uma mesma moldura, o que Déborah fazia era um exercício de *mise en abyme*. A repetição do gesto, por sua vez, sublinhava não apenas semelhanças como também iluminava as diferenças

A parede seguinte também apresentava uma obra partida ao meio, porém verticalmente, posicionada em uma localização do museu que permitia o acesso a uma sala interior, onde se encontrava exposta a mostra *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, da artista plástica brasileira Lygia Clark.



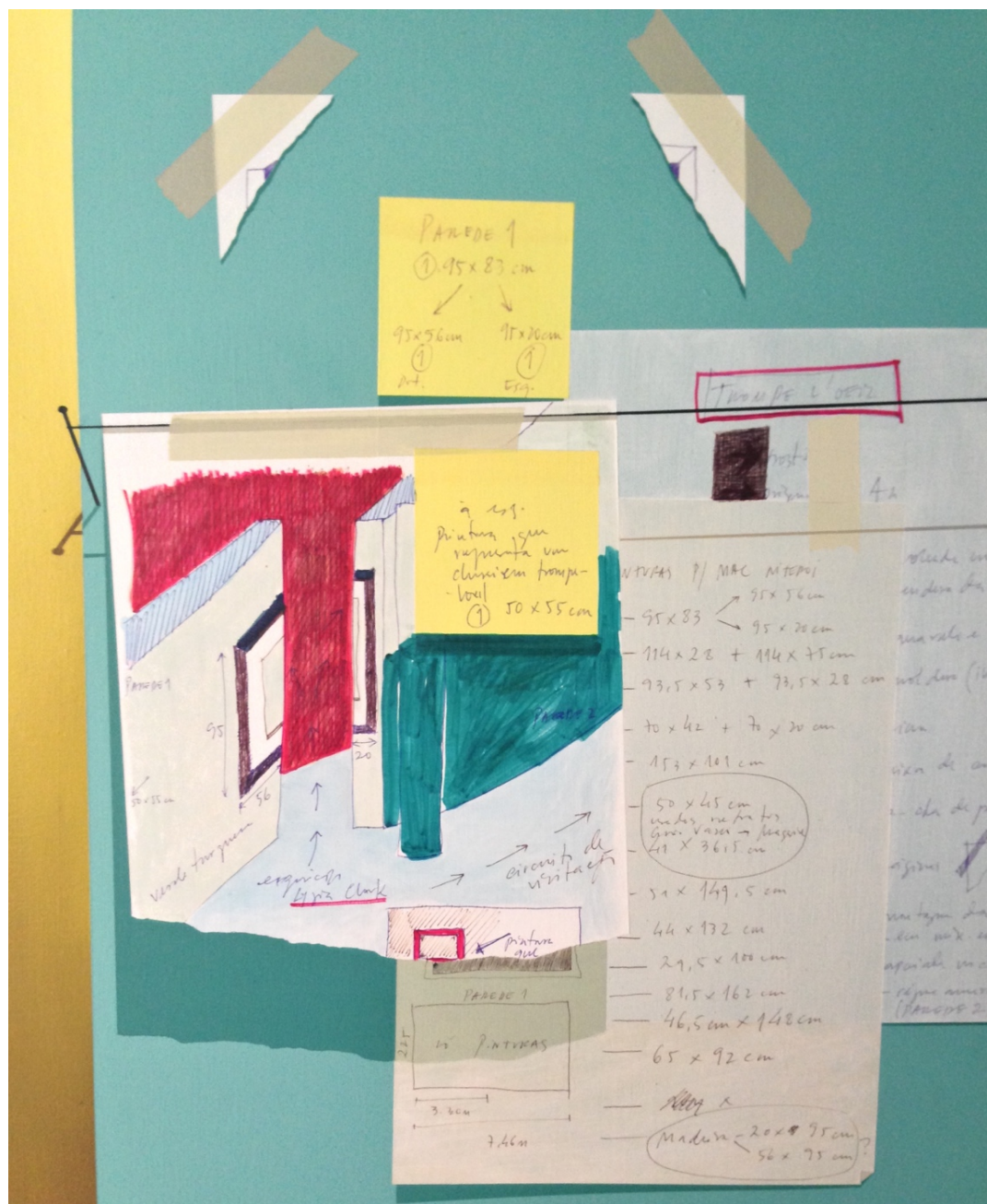
Na parte da tela posicionada ao lado direito havia apenas um *post-it* anotado à mão com as medidas reais da parede do museu. Na parte da tela localizada ao lado esquerdo era possível perceber uma série de anotações que indicavam a repartição

das duas aparições.



Fonte: <https://i.pinimg.com/474x/28/4c/df/284cdfb0ed966ee45166b3739d3206c7-gold-sequin-dress-gold-sequins.jpg>

da parede, quase como um guia: o percurso que o público faria através de setas, a exibição vizinha. Havia também dois fragmentos de papel, a presença parcial de duas esquinas indicando a ausência de uma folha rasgada por algum motivo que o espectador desconhecia e que permaneceria desconhecendo.



Até a segunda parede da exposição o museu estava pintado com um único tom turquesa – o mesmo que servia de fundo para as telas. A partir do terceiro quadro observava-se a repartição da pintura da parede do museu, que passava a ser tingida em dois tons (simulando a linha do horizonte, como se o mundo externo ao museu apresentasse uma continuidade, invadindo o lado de dentro). A pilastra, inclusive,

Ouvi um comentário breve a respeito da existência de um pintor chamado Evert Collier (1642-1708) que produziu telas que parecem dialogar de perto com as obras de Macedo. A tela intitulada *A Trompe l'Oeil of Newspapers, Letters and Writing Implements on a Wooden Board*, datada de 1699, lembra especialmente algumas telas de *In situ*: nela estão representados elementos de uso cotidiano (tais como o pente, o relógio de bolso, a chave) e também materiais ligados a escrita: cadernos, pena, livros, folhetos. Tudo suspenso e supostamente preso em um suporte de madeira, um quadro de cortiça.

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/02/54/60/0254608292c60a54ea97d7e3627f3b8f-trompe-l-oeil-newspaper.jpg>

fora pintada respeitando essa divisão, transformando-se de espaço não expositivo a prolongamento da sala do museu, sendo integrado à arquitetura da exposição, camuflando-se, pertencendo. Na própria tela disposta na parede partida havia a seguinte inscrição grafada a mão: “linha que alinha com a “linha de água” na paisagem”.



Vale lembrar que *In situ* não se encontrava dentro da sala principal de exposição do museu, mas sim na varanda, também um dentro e fora que mobiliza a ideia de pertencimento com a própria instituição. Iclea Cattani enfatiza o desafio que pode ser, para um artista, expor no museu desenhado por Niemayer – e especialmente expor no espaço situado na varanda do museu:

Fugindo ao cubo moderno, Oscar Niemeyer propôs espaços com formas orgânicas e curvas sinuosas, com grandes rasgos que integram o interior e o exterior e trazem a paisagem para dentro da arquitetura. Se essas características podem tornar suas edificações extremamente agradáveis ao uso e à percepção dos espaços construídos, favorecidos pela luz natural, elas podem ser difíceis em espaços expositivos nos quais a paisagem pode interferir ou competir com as obras. O MAC-Niterói pode ser considerado, simultaneamente, um prédio típico e extremo dentro do estilo do arquiteto, pois além de possuir as características mencionadas, mostra em toda a parede externa, curva e aberta à paisagem da cidade do Rio de Janeiro, precedida por um braço de mar e abraçada pelas montanhas. Assim, o MAC é quase um anti-museu, pois a maioria dos espectadores lá vai prioritariamente para apreciar a vista, voltando suas costas às obras. Como pode o artista contrapor-se a essa beleza? (Cattani, 2016: s.p.)

Lisboa, 31 de janeiro de 2017.

Rui Macedo me ensinou durante o trajeto Lisboa-Coimbra que em *Plínio o Velho* consta o mito do nascimento da pintura, que curiosamente surge a partir de um esboço, um contorno. A história se passou em Corinto, dizia-se que a filha de um ceramista se apaixonou por um jovem que precisou partir para uma longa viagem. Na tentativa de reter a imagem do amado ela projetou, com a ajuda de uma lâmpada, a sombra do amado sobre a parede e contornou o corpo a carvão. O pai, o ceramista Dibutades de Sicyone, preencheu a imagem com argila. E assim nasceu a arte, através de uma linha, para conter o tempo e ajudar a reter na memória a imagem do amado na ausência dele.

Lisboa, 2 de fevereiro de 2017.

Consta na bibliografia teórica da tese o livro *A preparação do romance*, do Barthes. É curioso como a compilação das aulas lecionadas em Paris, reunidas na edição brasileira com o título *A preparação do romance*, ocupa um entre-lugar. Ao mesmo tempo que teoriza sobre a escrita, o que Barthes faz é também escrever sobre o próprio processo de escrita – *A preparação do romance* já é, de certa forma, um romance, camuflado a partir do pretexto da redação de ensaios. O livro se inicia em primeira pessoa, as duas primeiras aulas contam o bastidor que levou Barthes a querer lecionar o curso entendendo o registro pessoal como uma importante informação sobre o percurso: “Nas duas primeiras aulas (sábado passado e hoje), comento a origem pessoal – e mesmo fantasmática – do Curso. Na última vez, expliquei que, em certo momento de uma vida – que chamei miticamente de ‘o meio do caminho’ – sob o efeito de certas circunstâncias, de certas devastações, o Querer-Escriver (scripturire) podia impor-se como o Recurso, a Prática cuja força fantasmática permitia uma nova partida em direção de uma Vita Nuova. Continuo.” (Barthes, 2005a: 19-20)

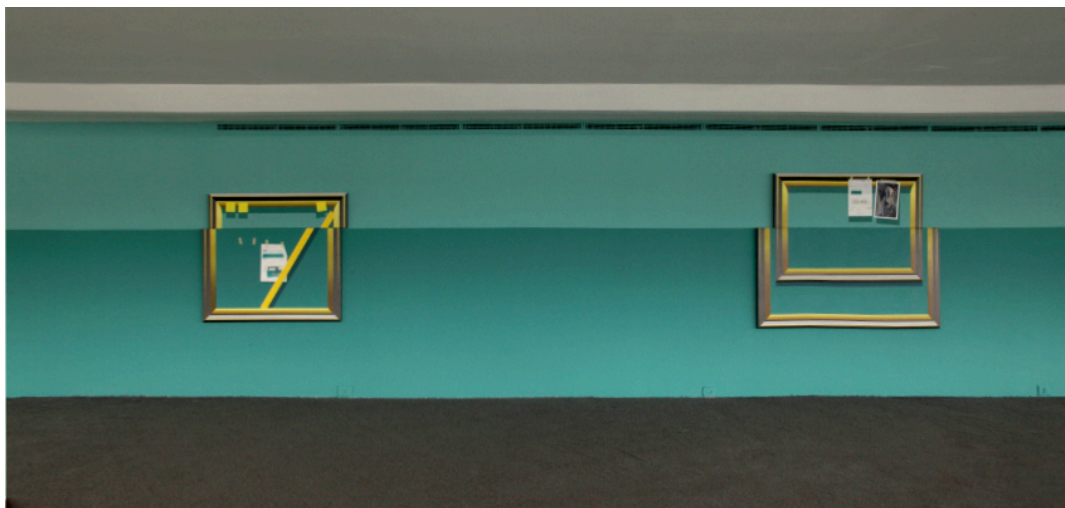
Uma bibliografia teórica meta, que se volta para a sua origem e reflete sobre o processo de escrita, descortinando para o leitor como se dá a construção de um curso.

O próprio pintor, ao comentar a sua dificuldade ao conceber a exposição, também confessou a complexidade que seria competir com a paisagem natural ao redor do museu:

O desafio que este museu coloca ao artista consiste numa luta de forças entre a apreciação turística da paisagem, principal interesse dos visitantes deste Museu: virados para as janelas a admirar a vista panorâmica, parecem alheios às obras expostas. Esta é a experiência trazida de uma visita prévia ao espaço de exposição. *In situ: Carta de Intenções* lida directamente com este comportamento: o *estar de costas voltadas*. (Macedo, 2017: 226)

Em consonância com o que comenta Iclea Cattani e Rui Macedo, o crítico e historiador da arte António Barros também observa que, ao avesso do que tradicionalmente costuma-se pensar – que as obras são feitas para serem expostas nos museus – no caso particular do MAC é o museu que parece ser exposto em arte (Barros, 2015).

Na parede número três, a primeira bicolor, as duas telas dispostas apresentavam um jogo com as supostas molduras pintadas: na primeira havia um deslocamento, na segunda era como se uma tela plena estivesse enquadrada dentro de outra tela, essa segunda incompleta, como uma *matrioshka* que não comporta o encaixe com a peça de cima.



Na primeira tela havia uma folha avulsa ilusoriamente pendurada, colada com fita adesiva, como se a tela fosse um quadro de avisos de cortiça, algo funcional, que servisse apenas para sustentar o planejamento. Também a moldura estava a serviço de um intuito prático: segurar os três *post-its*. Na mesma tela dois pedaços de fita

Lisboa, 5 de fevereiro de 2017.

Em conversa com o Rui Macedo durante um café perguntei informalmente:

“Como você chegou à conclusão que o processo é que devia ser a obra?”. O que ele disse foi que a decisão de fazer uma exposição sobre o processo não foi um ponto de partida e sim um ponto de chegada: “A exposição está de costas para o público porque o público vai ao MAC a partida para estar de costas para a obra. A opção por uma exposição meta se deu muito por conta do lugar, da circunstância do museu; eu não podia competir com aquela paisagem.”

Lisboa, 7 de fevereiro de 2017.

15:57h, Rui Macedo telefona: “estava arrumando o ateliê por esses dias, queria fazer uma limpeza entre uma exposição e outra, e encontrei os esboços de *In situ*”. Imediatamente disse que queria ver, que era essencial, não sei bem o motivo, mas deveria ser importante, algum *insight* para a escrita da tese poderia surgir a partir dali.

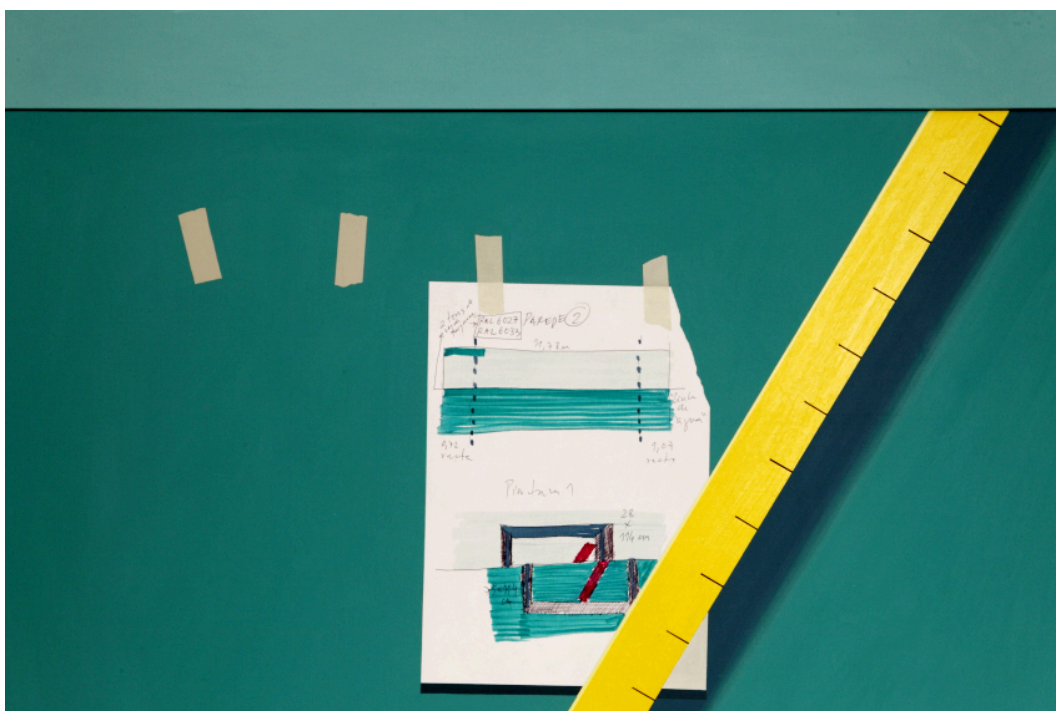
Lisboa, 10 de fevereiro de 2017.

As páginas à esquerda redijo como uma espécie de caderneta de anotação, lembro do gesto de Barthes, que andava sempre com uma caderneta: “Faço, às vezes, esta constatação: quando fico certo tempo sem anotar, sem sacar minha caderneta, tenho um sentimento de frustração, de *secura* → Voltar à Notatio: como uma droga, um refúgio, um sentimento de segurança.” (Barthes, 2005a: 187-188)

Lisboa, 11 de fevereiro de 2017.

Ainda sobre a questão do parergon despertada por *In Situ*, consultar o livro de referência sobre o assunto: *La vérité en peinture*, do Jacques Derrida.

cola estavam presentes, mas sem função aparente; não serviam para sustentar aviso algum. Em diversos momentos da pintura se fazia notar uma falta: a fita cola sem função, um papel ausente (ainda não disposto? Ou disposto e já retirado?), anotações rasgadas, textos rasurados. E, acima das imagens, sobrepondo-se a representação, havia uma régua.



Na segunda tela da parede três (imagem na página 183) estava um postal antigo, com a vista de onde atualmente está localizado o museu, e um esboço-rascunho que remontava ao que vinha sendo exibido: a parede em que o quadro estava posicionado, a disposição do espaço, as medidas da parede, setas indicando possibilidades de trabalho, por vezes anotações que serviam como legenda (sobre a pintura que estava alojada dentro da outra havia uma anotação, feita a mão, que dizia: “Pintura 2: pintura “mergulha” dentro da outra”). Alguns dos comentários eram ilegíveis devido a letra pequena, outros estavam rasurados, outros estavam iluminados em destaque, outros, ainda, contemplavam detalhes técnicos como a dimensão das telas ou o número do tom da tinta que coloria as paredes (RAL6027 e RAL6033).

Lisboa, 15 de fevereiro de 2017.

Em uma das minhas buscas rotineiras em torno da metaficção encontrei uma série de monografias e dissertações sobre a autorreferência nas histórias em quadrinhos (nacionais e internacionais). Os trabalhos traziam uma série de exemplos que poderiam estar estampados aqui, mas por uma questão de espaço trago apenas uma rápida tirinha da Mônica que é pura autorreferência:

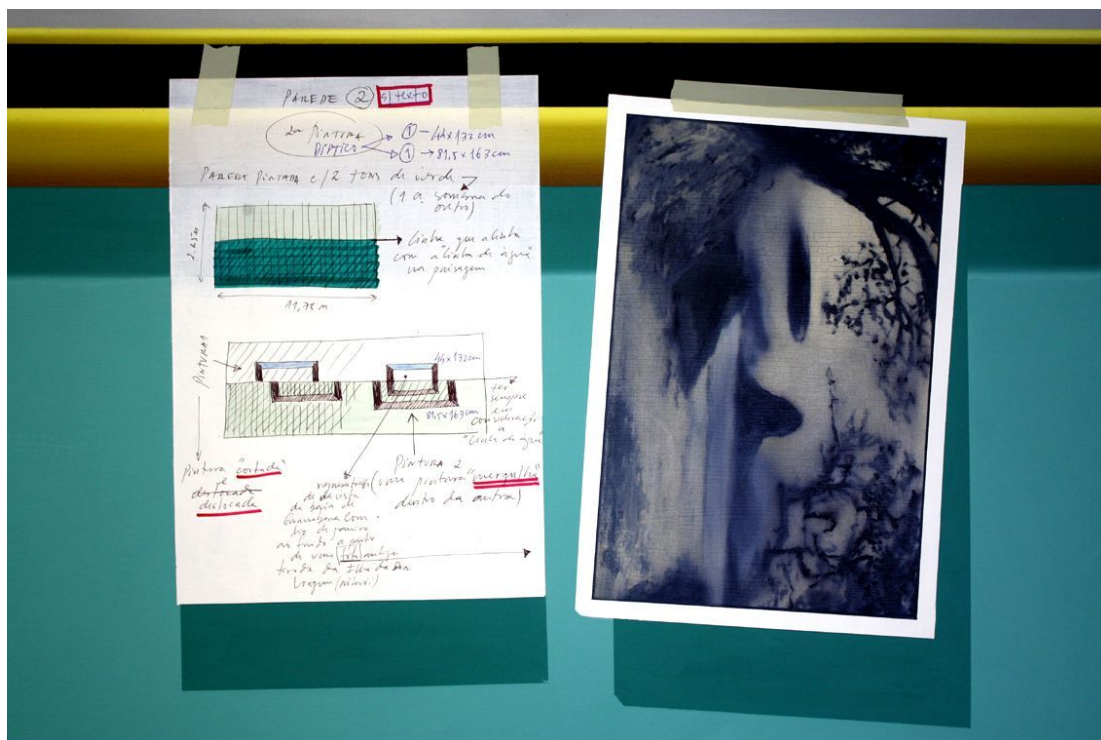


Copyright ©1999 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

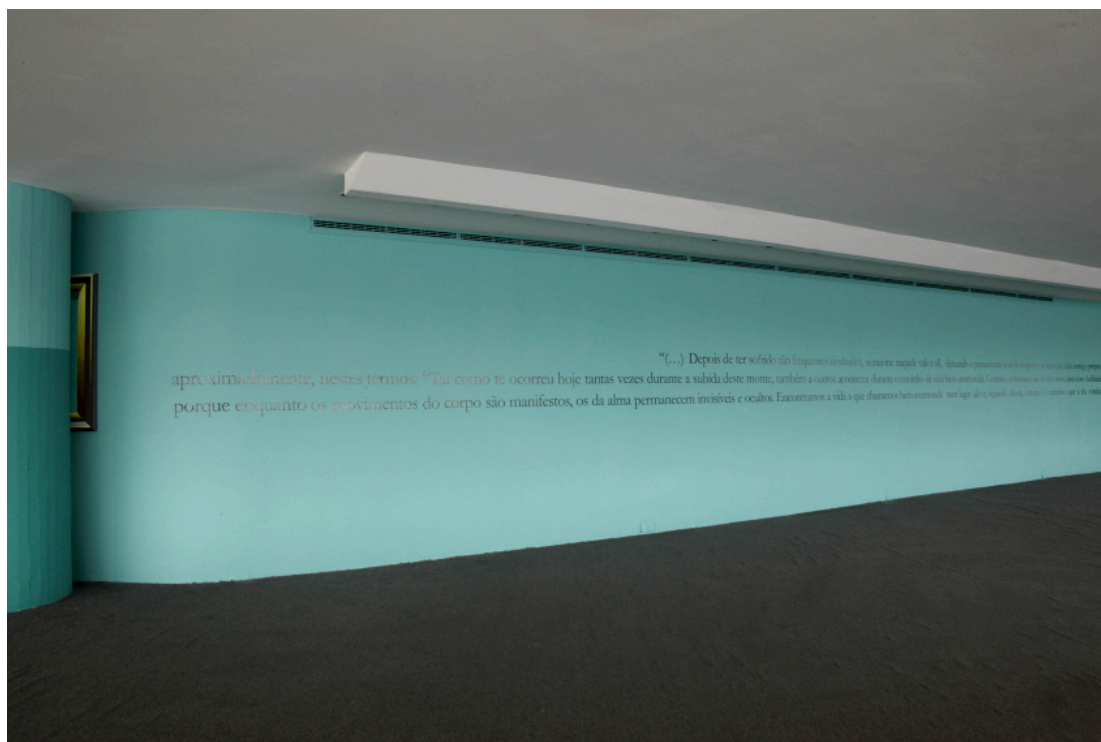
Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-Y-a8TRI-h7s/UTt94MzWxDI/AAAAAAAAACZA/aEZq9ZBAcb4/s1600/tira127+-+C%25C3%25B3pia.gif>

Lisboa, 20 de fevereiro de 2017.

Sobre o *mise en abyme* na produção de Rui Macedo, recordei uma tela exemplar que estava exposta na mostra *Avesso da Norma*, em Coimbra. Ao lado da tela havia uma estátua de Cristo sem a coroa de espinhos que pertencia à exposição permanente. O quadro de Macedo, disposto ao lado, trazia a representação da coroa que faltava na escultura. A coroa estava sob um púlpito e logo acima havia um rascunho da pintura. Hesito em colocar essa imagem, exemplo de *mise en abyme*, na página do lado direito, tento me restringir a exposição proposta, *In situ*, dando protagonismo a ela e citando apenas obras muito pontuais e de outros pintores como intercessores diretos. Tenho medo de acrescentar outras obras de diferentes exposições de Macedo e desviar a atenção do leitor.



Na parede quatro estava representada parte de uma moldura escondida pela pilastra do museu, um texto, em vinil preto, plotado, e ao lado direito uma outra tela como se estivesse também interrompida. A parede voltava a ter somente uma cor e para ler o trecho escrito era preciso que o visitante se movimentasse, escolhesse percorrer o caminho, o ir e vir, sugerido pelas letras de Petrarca.





O texto citado tratava da relação da paisagem como experiência e fora retirado do livro *Subida ao monte ventoso* (curiosamente o museu Museu de Arte Contemporânea de Niterói se localiza no topo de um monte ventoso, propondo também, através da citação, um diálogo com a paisagem). Reproduzimos o trecho disposto na íntegra:

Depois de ter sofrido tão frequentes desilusões, sentei-me naquele vale e ali, deixando o pensamento voar do corpóreo ao imaterial, falei comigo próprio, aproximadamente, nestes termos: ‘Tal como te ocorreu hoje tantas vezes durante a subida deste monte, também a outros aconteceu durante o caminho da vida bem-aventurada. Contudo, os homens não se dão conta disto com facilidade porque enquanto os movimentos do corpo são manifestos, os da alma permanecem invisíveis e ocultos. Encontramos a vida a que chamamos bem-aventurada num lugar alto e, segundo dizem, estreito é o caminho que a ela conduz. (Petrarca, 2011: 43-44)

Ao se apropriar do excerto de Petrarca e citá-lo, Macedo desloca as palavras de lugar, as recontextualiza, as retira do livro e coloca em fricção com a exposição. O texto do poeta italiano levanta-se do papel, passa de registro horizontal abrigado por entre as páginas de um livro para inscrição vertical acolhida na parede de um museu. Ao transferir a passagem de Petrarca e posicioná-la de modo peculiar, o pintor solicita ao espectador/leitor que mantenha uma atitude ativa, que caminhe em busca das palavras, indo e voltando no espaço do corredor do museu, partilhando com outros espectadores simultaneamente o exercício da leitura. A leitura nesse contexto sugere um exercício curiosamente ao mesmo tempo individual e coletivo, privado e público.

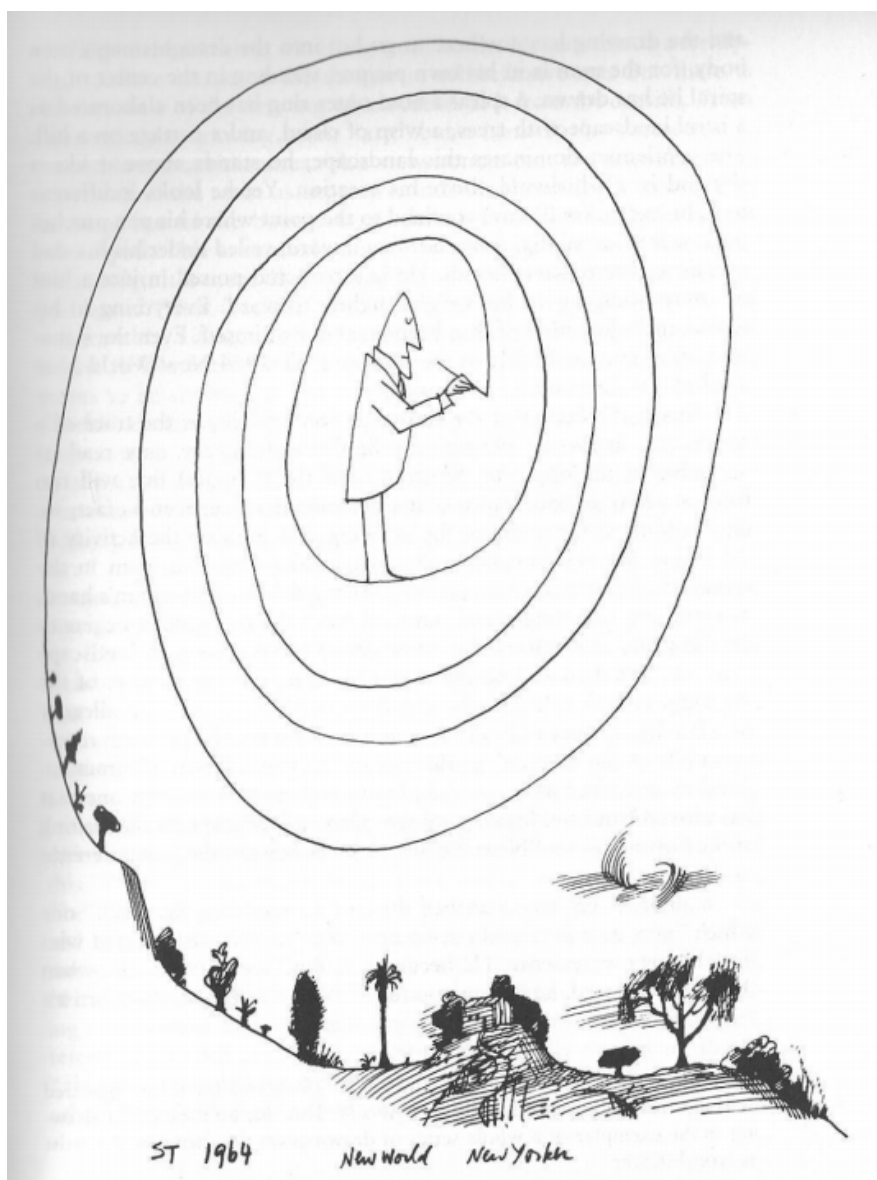
A experiência de mesclar texto e arte visual, fazendo do espectador um leitor, não é nova na arte contemporânea, como também não é inédita na produção de Rui Macedo. A respeito da exposição *Replay*, onde empregava igualmente o mesmo tipo de técnica, o artista observa:

Toda a experiência desta instalação dependeu da vontade do visitante em tornar-se simultaneamente leitor e observador. Passo a passo, pela leitura do texto avançou em direcção à exposição, literal e metaforicamente. A pintura, neste caso, constituiu-se pela soma das experiências, literária e pictórica. (Macedo, 2014: 7)

E este é o mesmo movimento ocorrido em *In situ*, onde o caminhar voluntário, em *loop*, um ato performativo por parte do visitante, era necessário não só para experimentar o espaço museológico como para sugerir habitar esse entre lugar da palavra com a imagem. Florencia Garramuño, pesquisadora que parte da literatura, mas direciona seu interesse às outras artes, observa em *Frutos estranhos* como

Lisboa, 22 de fevereiro de 2017.

Achei uma imagem do Saul Steinberg que mobilizou o meu interesse, e, antes de tentar fazer uma leitura autônoma, fui a procura de quem já havia comentado sobre ela. Encontrei uma análise do desenho descritiva, sensível, e ao mesmo tempo analítica; era exatamente esse tom que eu gostaria de ser capaz de imprimir no capítulo sobre *In situ*.



Saul Steinberg. *The Spiral* (1964), from Steinberg's New World series. Drawing by Saul Steinberg; 1963, 1991 The New Yorker Magazine, Inc.

parte da produção contemporânea compartilha um ideário de espécie como um fruto estranho, são obras que não pertencem nem se reconhecem na “própria espécie, todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (Garramuño, 2014: 11). Todas fogem das molduras, se estabelecem em fronteiras cada vez mais porosas, são “frágeis ou vulneráveis em algum sentido” (Garramuño, 2014: 13), expõem as suas intimidades, as rasuras, as fragilidades, entrecruzam discursos (música, literatura, arte, fotografia, cinema, poesia, romance). Muitas vezes trata-se de uma incorporação de meios (as artes visuais que tomam de empréstimo a literatura, por exemplo, caso de Macedo).

Há, nas obras contemporâneas apontadas por Garramuño – e por nossa conta seria possível incluir *In situ* no *hall* de mostras escolhidas – um denominador comum: são investimentos que procuram de “todas as maneiras fugir de um quadro, de um encerramento, de uma captura e logo de uma casa, de uma gaiola, uma instituição, uma fronteira, um todo. O não pertencimento” (Garramuño, 2014: 27-28). São peças, sejam elas literárias ou exposições pictóricas, que problematizam a questão das fronteiras entre o real e o ficcional, entre o espontâneo e o concluído, entre a autoria e a simulação. Na parede que abrigava a citação de Petrarca também era possível localizar uma representação de um quadro partido verticalmente, com a metade direita ausente.

Na tela partida observava-se novamente o fundo camuflado, mesclado ao tom da parede e, na moldura pintada estava supostamente pregado uma sobreposição com três camadas de papéis: uma folha partida, deixando só o fragmento a mostra (onde teria parado o resto do exercício de planejamento? O rastro remonta a uma desistência? Ao que foi deixado para trás? Ou não foi mais necessário planejar porque o exercício já estava concluído na prática?), uma folha inteira, com descrições detalhadas, e por baixo, uma imagem da Baía de Guanabara em 1920, cujo espectador só tinha acesso parcial. Ao longo da exibição múltiplas são as representações da Baía de Guanabara em diferentes épocas – sejam elas fotografias, cartões postais ou desenhos. Essa proliferação de olhares sobre um espaço físico, o local onde está situado o museu, relembra o espectador a todo momento da paisagem real, do lado de fora e das diferentes possibilidades de enquadramento de um mesmo sítio, uma variação que contempla não só ângulos

Michell dispôs a imagem e teceu a seguinte observação: “A rather ordinary gentleman in a cutaway coat is drawing a picture. He is close to the end; the available space is almost filled, and the drawing has nowhere to go but into the draughtsman’s own body, for the man is in his own picture, standing in the center of the spiral he has drawn, a spiral whose outer ring has been elaborated as a rural landscape with trees, a wisp of cloud, and a cottage on a hill. The gentleman dominates this landscape; he stands above it like a sky-god in a whirlwind above his creation. Yet he looks indifferent to it, his attention (if any) confined to the point where his pen touches the line it is inscribing, or withdrawn inward, veiled under his hooded eyelids and impassive mouth. He is serene and poised in just a hint of contrapposto with his weight slightly forward. Everything in his world, including himself, has been created by himself. Even the signature, title, and credit line at the bottom (“ST 1964 New World New Yorker”) is the product of his pen.” (Michell, 1994: 38-40)

Lisboa, 24 de fevereiro de 2017.

No exame de qualificação foi sugerida a leitura do romance *Diário da queda* (2011), do escritor brasileiro contemporâneo Michel Laub.

Meu método de trabalho costuma funcionar da seguinte maneira: gosto de avançar nos capítulos de maneira linear e assídua, até que um dia, de súbito, tenho vontade de voltar a ler algo que escrevi meses atrás, em um capítulo anterior. Um movimento de avanços e retornos e revisões. Penso que é uma maneira de fazer com que a escrita nova e a escrita antiga se contaminem, acho que a partir desse encontro/confronto é possível ver novas conexões.

Estava escrevendo já sobre Lobo Antunes, supostamente o último capítulo, quando julguei que talvez fosse produtivo revisar aquilo que tinha escrito no princípio do doutorado sobre Saavedra e esbarrei com a seguinte anotação feita por uma professora durante o exame de qualificação: “Parecença assombrosa de alguns aspectos do livro de Saavedra com o livro de Laub (presença de 17 cadernos de um personagem; parágrafos finais de ambos os textos, em que se apela a um destinatário-leitor dos diários).”

Lisboa, 26 de fevereiro de 2017.

Comecei a ler *Diário da queda*. Não senti a princípio que seria um livro encantador, como era o da Saavedra, mas a leitura tinha qualquer coisa que captava. A princípio pensei que a professora havia se confundido com a sugestão: não havia nada que aproximasse o romance de Laub a *O inventário das coisas ausentes*. *Diário da queda* era profundamente judaico, tinha um formato diferente (os capítulos eram subdivididos em números, uma espécie de lista, parágrafos supercondensados). Até que, por fim, notei mesmo muitas semelhanças: ambos os livros eram conduzidos por narradores escritores, nos dois casos os livros continham histórias de famílias (avós, pais e mães, uma genealogia), no romance de Laub o avô, personagem fechado, encerrado – um sobrevivente de Auschwitz – escreve cadernos, dezesseis cadernos, e faz da sua escrita, dos cadernos, sua forma de se conectar com o mundo. No romance de Saavedra, o pai do protagonista também é um velho solitário que redige cadernos (no caso dele diários, dezessete diários), escrita que igualmente pretende transmitir ao filho a sua visão de mundo. Ambos os personagens se suicidam nos seus respectivos escritórios, e ambos com um tiro na cabeça. Tanto nos cadernos do avô de *Diário da queda* como no pai de *O inventário das coisas ausentes* havia um desejo de, através da escrita, ordenar o mundo, e transmiti-lo para as próximas gerações da família. Personagens ensimesmados que encontram na escrita a única forma de conexão. Não que seja uma pergunta importante para a análise, mas fico curiosa, será que Laub e Saavedra se leram ou foi mera coincidência os textos terem tomado caminhos tão semelhantes?

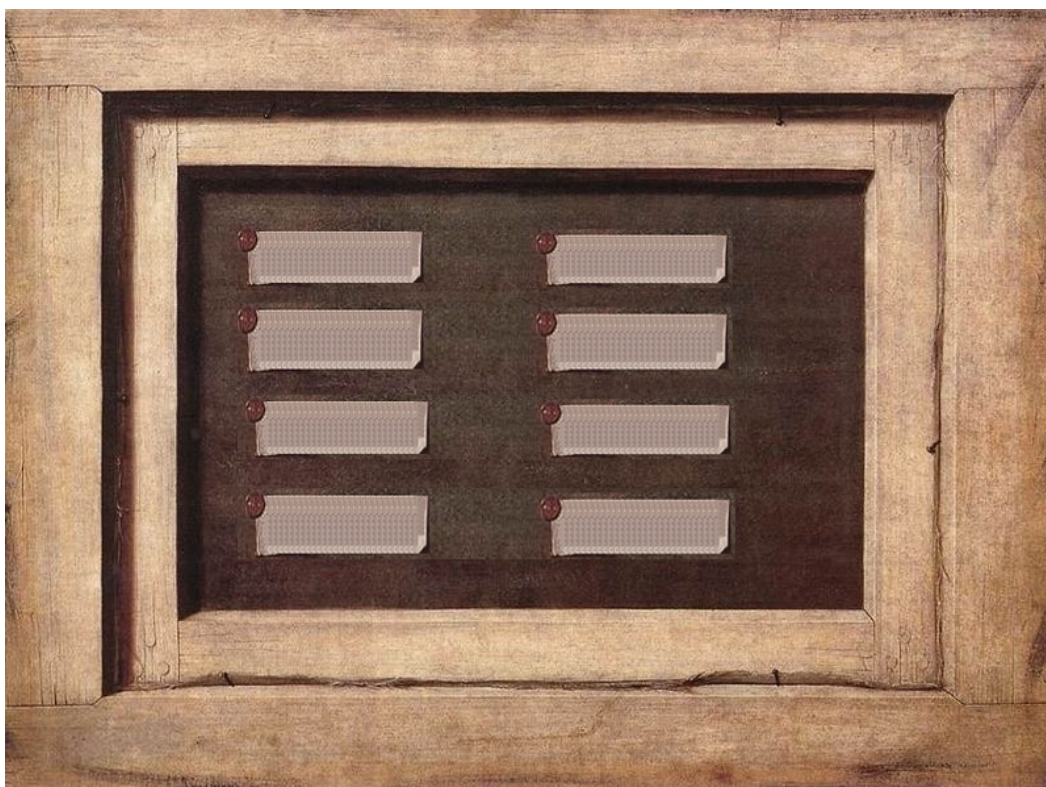
Lisboa, 28 de fevereiro de 2017.

Além da tela mencionada *The reverse of a painting*, o neerlandês tinha uma série de outras obras que chamavam atenção e faziam lembrar o trabalho do Rui Macedo. A tela *Reverse side of a painting, notes multiplied*, por exemplo, é um intercessor interessante para pensar a obra do pintor português contemporâneo:

indícios de como seria o final da mostra. Ou seja, os comentários autorreferentes apontavam em ambos os sentidos: para trás e para frente, para o princípio da exposição e para o final. Esse mesmo gesto metaartístico pode ser observado no romance *O inventário das coisas ausentes*, da escritora brasileira Carola Saavedra, que em intervenções pontuais adiantavam o que ainda não havia se passado, ou retornavam a cenários já acontecidos. Tanto em Macedo quanto em Saavedra a incisão autorreferencial era precisa e operava em dois sentidos: comunicando-se com o passado e com o futuro. No caso da exposição *In situ* havia ainda uma terceira hipótese: Macedo ficcionalizava universos paralelos, promessas que não chegavam a se concretizar, como veremos mais a frente em esboços que faziam referência a uma composição de quatro pinturas na parede 4 inexistentes.

Um olhar atento sobre as telas trazia à tona a questão do *mise en abyme*, já outras tantas vezes trabalhada por Rui Macedo em exposições anteriores. O quadro situado após o texto de Petrarca poderia especialmente ser associado às *matrioskas*. *In situ* foi uma exposição autorrefencial que se iniciava com o esboço do que seria a própria exposição. Dentro dela estava o quadro que vimos já representado na parede um, ao princípio da mostra. Dentro dessa tela encontrávamos uma fotografia da Baía de Guanabara em 1920 e ainda dentro desse mesmo quadro encontrávamos um rascunho, um desenho, uma linha que reproduzia (imitava) a própria imagem da Baía. A parede seguinte continha, escondido por trás da pilastra, na altura dos olhos, também uma tela interrompida, apenas com a representação da moldura e do paspatur, com o fundo ainda pintado com o mesmo tom da parede.





Fonte:

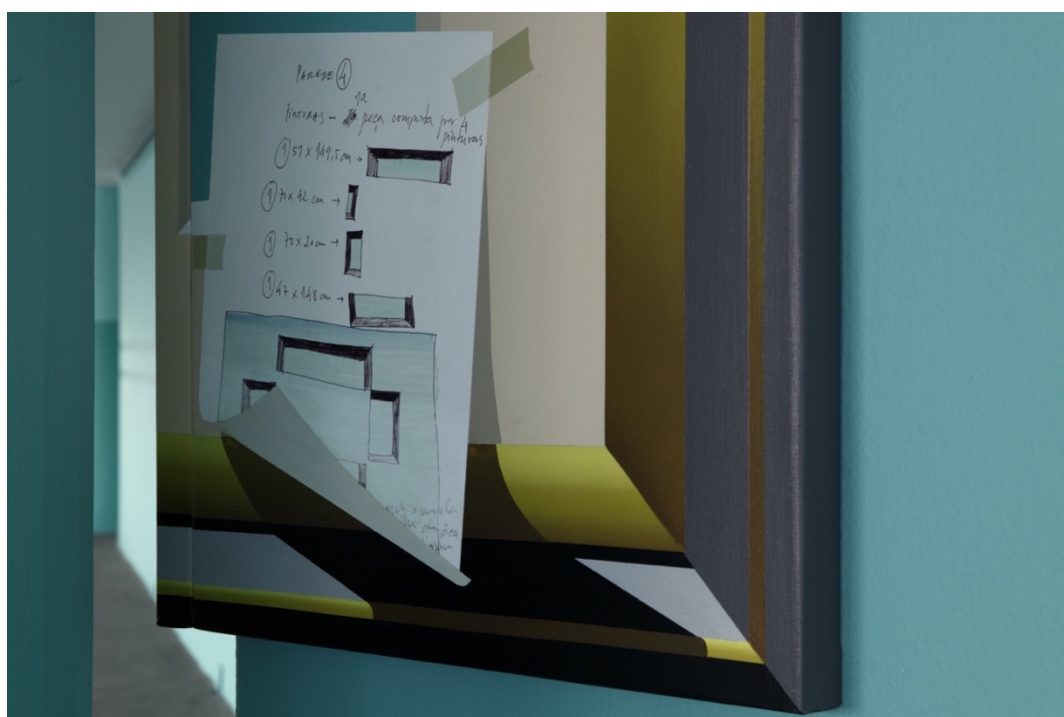
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Gybrechts%2C_Cornelis_Norbertus_-_Reverse_side_of_a_painting%2C_notes_multiplied_-_raw.jpg

Lisboa, 3 de março de 2017.

Ainda (e mais uma vez) sobre o processo de escrita da tese: a página da esquerda surge como uma espécie de tapeçaria – interrupção, corte, supressão, colagem, remate de partes, deslocamentos, alterações, mudanças. A não linearidade permite uma costura muitas vezes intuitiva.

Pequena digressão: sobre a elaboração do texto lembrei de Proust, que comparava o seu ofício de escrita, a construção, também à costura, mas de um vestido: “E, mudando a todo instante de comparação, conforme o que se me afigurava representar melhor, e mais concretamente, a tarefa a que me dedicaria, pensava que na minha grande mesa de pinho, observado por Françoise, como todas as criaturas despretensiosas que vivem conosco têm uma certa intuição do nosso labor (e eu já esquecera suficientemente Albertine para perdoar a Françoise o que havia feito contra ela), trabalharia junto dela, e quase à sua maneira (ao menos da forma como ela fazia outrora: tão velha agora, já não via quase nada); pois,

A tela escondida por trás da pilastra também carregava uma nova brincadeira com o espectador: nela as anotações davam conta de uma suposta parede quatro com pinturas (nas instruções caligrafadas lia-se inclusive os desenhos e as medidas: 51x149,5cm, 70x42cm, 70x20cm e 47x148cm) que não conferiam com nenhuma obra de arte exposta na parede de número quatro do plano real. A parede número quatro do Museu de Arte Contemporânea trazia outras obras que não as indicadas nas instruções da pintura. O espectador que confiante aceitava o pacto estabelecido acreditando tratar-se do projeto da própria exposição acabava vendo-se também diante de uma ficção de exposição, uma exposição que ao mesmo tempo existia e não existia – existia na sugestão do traço, mas não na concretude do espaço do museu. Nada na exposição era confortável ao público e foi partindo desse novo lugar contraditório, ambíguo, questionador, desordenado, interrogativo e inquieto que se construiu a aposta de Rui Macedo. Em que confiar? Na letra da instrução sobre a parede quatro ou nos olhos que enxergavam a parede quatro?



Mais a frente, disposto encostado ao chão como um quadro que temos em casa e esquecemos de pregar por falta de prego, havia uma representação como se o quadro estivesse mostrando as traseiras para o espectador, a espera, transparecendo o seu avesso, o chassi, o material que o sustenta, e um *post-it*.

pregando aqui uma folha suplementar, eu construiria meu livro, não ousou dizer, ambiciosamente, como uma catedral, mas simplesmente como um vestido.”

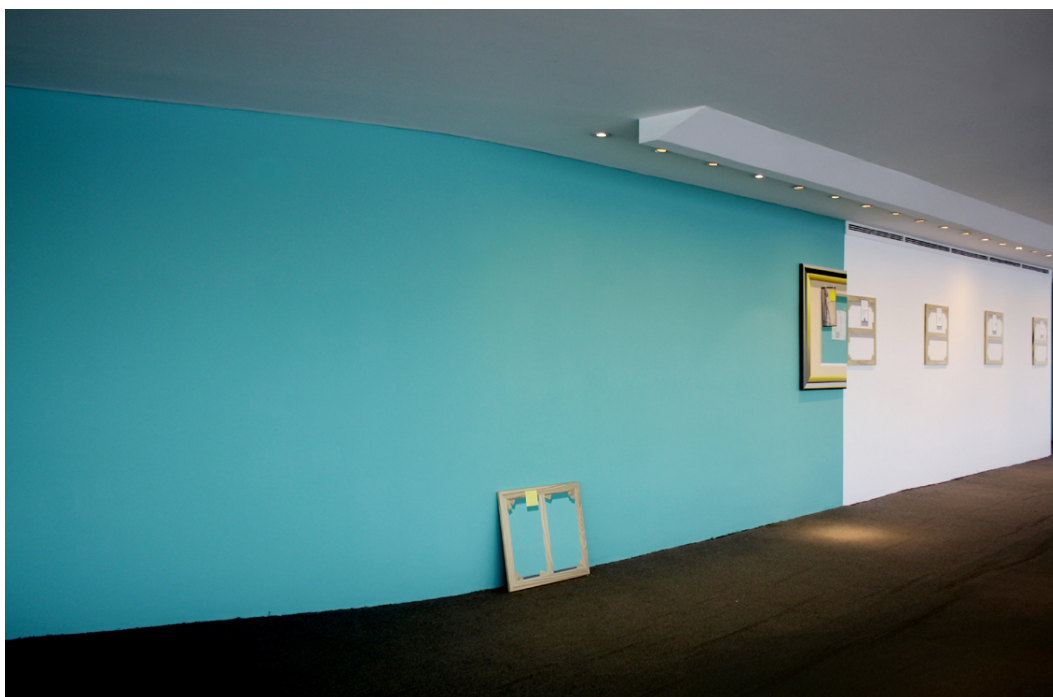
(Proust, 1995: 52)

Construir uma tese como esta é mais ou menos como bordar: teço fragmentos, desloco, arrasto. O esforço para soar espontâneo para o leitor (qual leitor? A banca?). O esforço para parecer que os fragmentos das páginas esquerda foram dispostos ao acaso, casualmente. O esforço para soar um exercício simples e descompromissado, despretencioso. Mas nada disso é o que parece, cada trecho experimentado em páginas distintas, testado em posições diferentes, um troca troca eterno e infinito (e quando é que termina?).

Lembro do parágrafo de *O inventário das coisas ausentes*: “A história acaba quando o tempo se esgota e o corpo que a escreve se esgota, a história acaba quando somos obrigados a nos livrar dela, para que outro a compreenda, e coloque em seu texto uma vírgula ou um ponto final. A história acaba, não, a história não acaba nunca.” (Saavedra, 2014: 120)

Lisboa, 7 de março de 2017.

Sobre a autorreferência e a ideia do jogo com o espectador: na exposição *Um cuerpo extraño*, realizada no Museo Nacional de Artes Decorativas, em 2013, Rui Macedo dispôs uma série de molduras vazias posicionadas em frente a cadeiras igualmente vazias. Abaixo de cada moldura estava uma identificação: o nome do pintor e o ano da pintura. As cadeiras estavam dispostas em plintos, como se também fossem obra de arte, e se encontravam viradas para as paredes, como que convidando o espectador imaginário a contemplar as pinturas.



É interessante observar que, apesar da representação supostamente mostrar o verso do quadro, o fundo da tela, a imagem representada não era o branco virgem, verossímil com o avesso dos quadros reais. Essa pintura era uma espécie de construção híbrida porque ao mesmo tempo que dava a ver o chassi, apresentando os “fundos” da tela, a representação também carregava vestígios da frente da tela, em sintonia com os outros quadros da exposição, pintados com o mesmo tom turquesa.





Ainda que estivesse utilizando uma estratégia diferente para atingir o espectador, o pintor criava, assim como em *In Situ*, a criação de uma ficção de exposição brincando com a expectativa do receptor, convidando-o a preencher espaços vazios e a conjecturar possíveis cenários sobre a gênese da criação.

Se uma representação virada de costas para o espectador provoca certo estranhamento nos dias de hoje, é de se admirar o feito do pintor holandês Cornelis Norbertus Gysbrechts que, em 1670, pintou também o avesso de uma tela e nomeou a obra *The Reverse of a Framed Painting*.



Além das telas de Macedo e de Gysbrechts partilharem o desejo de voltarem as costas para o espectador, impedindo o acesso à frente da imagem e dando protagonismo ao que antes se omitia, ambas também partilham uma preocupação com os detalhes: as texturas, os pregos aparentes, as emendas, as manchas da madeira, as falhas da alvenaria. Nas duas obras há igualmente uma pequena anotação disposta: em Gysbrechts um número fixado na tela por uma tachinha (o número serviria para identificar a tela? Orientaria uma futura exposição?), enquanto em Macedo o *post-it* encontrava-se em branco, vazio. As duas obras instauravam nos espectadores um elemento vago, gerando a dúvida. Ao pintar uma representação do quadro virado “de costas”, não só não tínhamos acesso ao que seria a frente da tela como o artista nos dava a ver o avesso do bordado.

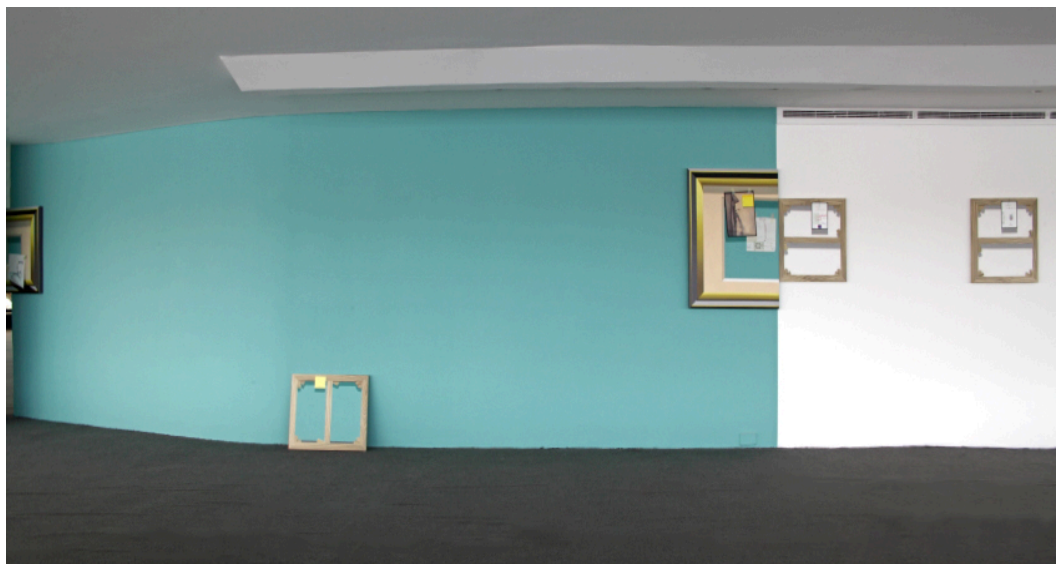
Retornando a visita guiada à exposição, na tela seguinte a cor da parede turquesa do museu era abruptamente interrompida e dava lugar ao branco. Na parede branca encontravam-se quatro telas exatamente iguais no que diz respeito a estrutura, pintadas simulando a grade de madeira de sustentação dos quadros, numeradas (pintura 1 de 4, pintura 2 de 4, pintura 3 de 4, pintura 4 de 4), com a mesma dimensão, na altura dos olhos. Era como se o encaminhamento final da exibição fosse dedicado a mostrar a engrenagem que movia a exposição: a fisicalidade da tela e do museu.

Lisboa, 10 de março de 2017.

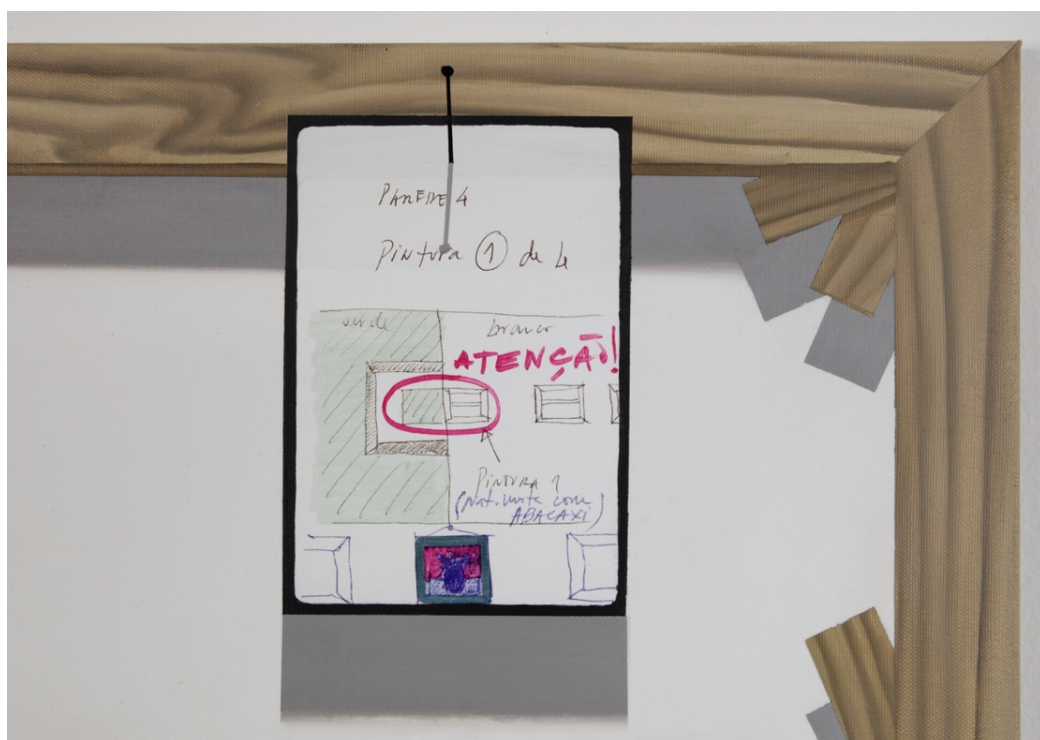
Recebi como brinde do jornal *Expresso* o livro *Vinte horas de liteira*, do Camilo Castelo Branco. O romance, publicado aos trechos inicialmente no rodapé do jornal *O comércio*, do Porto, de julho a outubro de 1864, tinha uma introdução que logo me surpreendeu. A história é narrada por um protagonista que é um viajante e se dirige diretamente ao leitor: “Esta é que é a liteira das minhas saudades, porque se embalam nela as minhas primeiras peregrinações; porque, dos postigos de uma, vi eu, fora das cidades, os primeiros prados e bosques e serras empinadas; porque o tilintar das suas campainhas me alegrava o ânimo, quando a toada festiva me interrompia as cogitações da tarde, por essas estradas do Minho e Trás-os-Montes: porque, finalmente, foi numa liteira, que eu encontrei o livro, que o leitor, com a sua paciente benevolência, vai folhear.” (Castelo Branco, 2016: 12).

A introdução do português Castelo Branco me lembrou imediatamente a introdução de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, do brasileiro Machado de Assis: “O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (Machado de Assis, 1965: 3). Os dois autores, que escreveram no século XIX, já empregavam, dos dois lados do oceano, a técnica da metaficção em suas obras.

Ambição impossível de se realizar: rastrear os primeiros investimentos autorreferentes na literatura lusófona e colocar, lado a lado, as descobertas brasileiras e portuguesas, compreendendo de que modo as escritas produzidas na mesma língua, embora em países distintos, se comunicam e se distanciam.



Tal como as telas desnudavam-se ao longo da exposição, as paredes do museu também acompanhavam o mesmo movimento e despiam-se diante do público, fazendo com que o espectador se lembrasse que estava diante de um museu e de quadros, material concreto, parede, tinta, ficção. As representações simulando os chassis dos quadros estavam dispostas como se tivessem saído de dentro da moldura com paspatur que as precediam, a primeira tela dessa parte final da mostra alinhava-se produzindo um efeito de raio X. É interessante notar que a própria anotação enfatizava esse detalhe, a caneta vermelha grafava “Atenção”, indicando para onde o olhar do espectador deveria se encaminhar.



Lisboa, 11 de março de 2017.

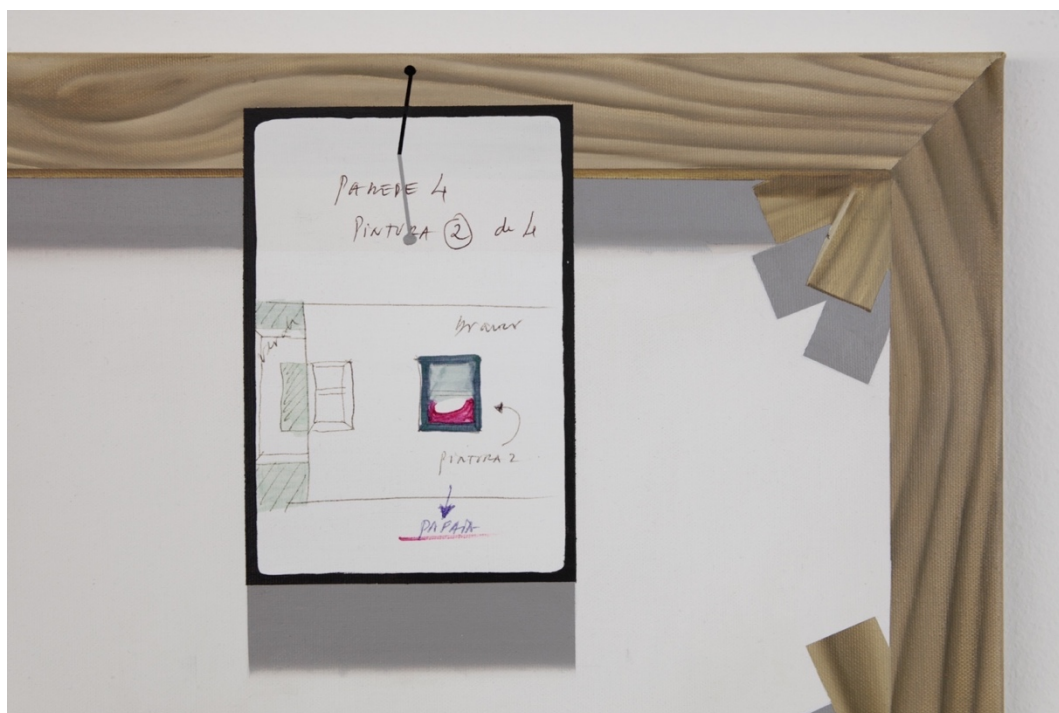
A autorreferência tinha qualquer coisa de encenação. A imagem que surgia era a de um palco, de um teatro, eis que, para a minha surpresa, quinhentos anos atrás um pintor neerlandês também teve a mesma sensação de que a representação sobre a representação carrega qualquer coisa de teatral e, talvez por isso, tenha pintado uma cortina se abrindo:



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Cornelis_Norbertus_Gysbrechts_005.jpg

A pintura trazia o texto “(natureza morta com abacaxi)” e uma imagem do abacaxi logo abaixo. Seria essa uma marcação para sinalizar que o pintor reproduziria a natureza morta do abacaxi? Estaria essa imagem presente na frente da tela e o espectador apenas não teria acesso a ela porque a tela se encontrava “de costas”? Ou a marcação seria um indício para que o espectador concretizasse em seu imaginário a imagem de um abacaxi como natureza morta, restando ao pintor apenas o trabalho de indiciar, acender a faísca para que o público atento percorresse o resto do caminho?

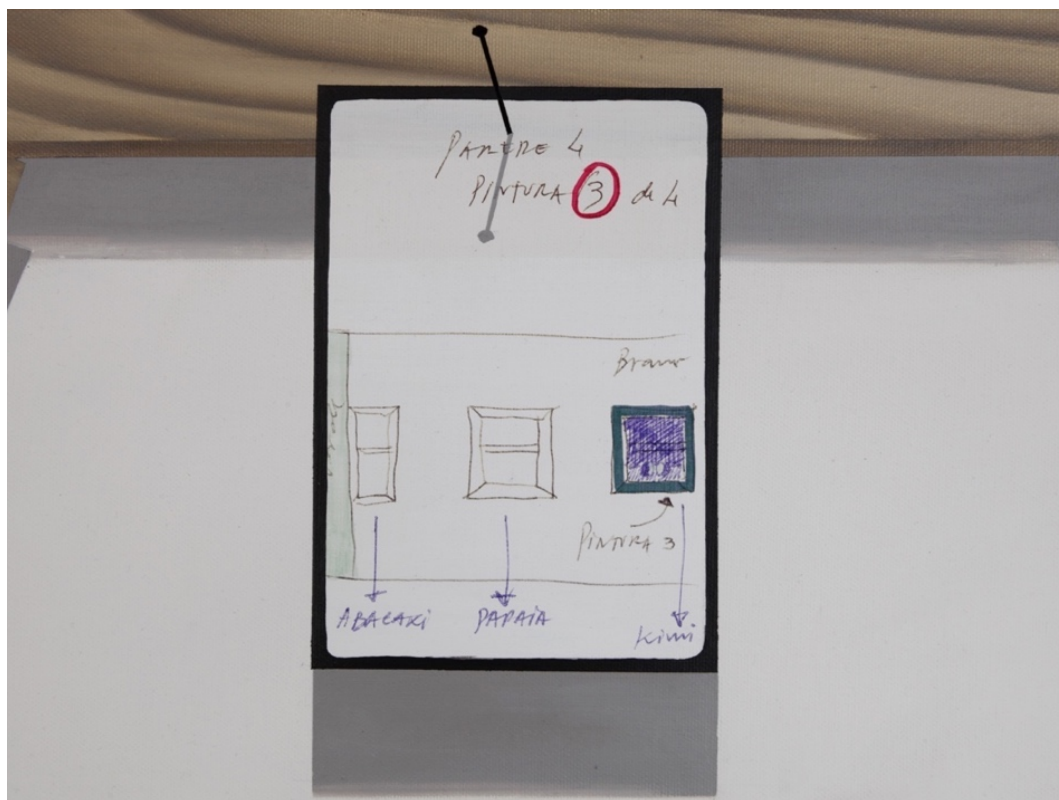
Na pintura um a imagem do abacaxi estava fora do pequeno desenho que representava a tela. Já na pintura dois, que investia nesse mesmo movimento, a fruta escolhida era a papaia, que nessa altura se encontrava grafada dentro da miniatura do quadro. E a representação presente na pintura número três era a de um kiwi.



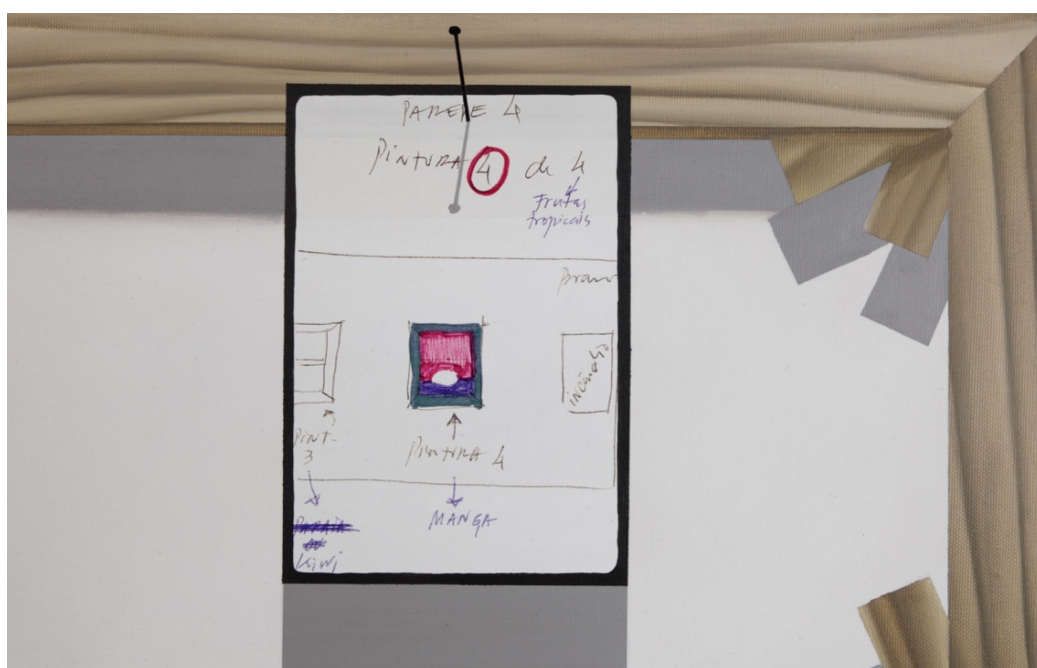
Lisboa, 16 de março de 2017.

A ideia do jogo me parece ser muito cara ao trabalho de Rui Macedo. Em diversas exposições esse jogo com o espectador aparece, em maior ou menor grau. Quando ficcionaliza um pintor que supostamente executou a obra que o espectador vê, Macedo propõe um jogo. Quando se coloca dentro das telas também propõe um jogo, um jogo de espelhos, multiplicando imagens. Algumas telas trazem a questão do jogo de modo ainda mais evidente, como é o caso das duas telas e do texto apresentados na exposição *Nimium ne credere colori*, no Museu de Évora, em 2010. Na primeira tela aparece uma paisagem, mas com formato de quebra cabeças, reconhecido a partir da peça ausente. Na parede ao lado está a suposta peça destacada do *puzzle*. E acima da peça ausente constava o seguinte texto:





Já a pintura quatro seguiria a mesma linha das outras três que a precediam, mas acrescentava outros detalhes importantes. Havia uma rasura que deixava aparente a inscrição papaia, fazendo uma brincadeira com a sequência de quadros, invertendo a ordem anteriormente proposta. Havia também a anotação “incêndio”, no lugar onde, de fato, se situava o institor de incêndio do museu. A coleção de quatro telas que prometia representar a natureza morta de frutas tropicais nada trazia além de esboços e projetos.



Argumento historicista para uma ficção dentro da História da pintura

Estudos recentes levam a crer que este fragmento de pintura, considerado perdido e recentemente encontrado no acervo do atelier do artista, é a peça omissa na pintura *A partir de São João em Patmos de Poussin #2* de Rui Macedo, datada de Setembro de 2010. É exposta ao público, pela primeira vez neste Museu, juntamente com a pintura a que pertence, numa colaboração inédita com o pintor.

Alguma polémica foi gerada com esta descoberta. A composição estrutural da pintura incompleta foi argumento que pôs dúvidas a alguns especialistas, justamente porque a composição da pintura *A partir de São João em Patmos de Poussin #2* se trata de uma grelha em *puzzle* onde o sentido de integridade convencional da imagem foi intencionalmente fragmentado na relação de continuidade sugerida na representação deste jogo. Ainda assim, não só o formato da peça encontrada encaixa com precisão na pintura, como o motivo representado confirma uma citação exacta de parte da pintura de Nicolas Poussin. A técnica e os estudos estilísticos realizados pelos especialistas em história da arte estão mantidos na análise laboratorial que vem comprovar quimicamente a mesma origem dos materiais pelo uso de idênticos pigmentos e media em ambas as peças – pintura e fragmento –. Atesta igualmente a coincidência nas datas de execução e, desta maneira, não deixa dúvidas na sua relação.

Pelo Laboratório Ficcional de História de Arte e Análise Química

Raul Andrade d’Almeida Monteiro

Outubro de 2010

Lisboa, 20 de março de 2017.

O orientador frisa: “se o que a menina deseja mesmo é trabalhar com dois registros: um “formal”, “académico”, e um mais “livre”, digamos, “literário”, é preciso compor em dois estilos radicalmente diferentes. Não deixe na parte de cima figuras de linguagem, por exemplo, mais vale deslocar para o fundo da

Ao produzir uma exposição autocentrada, que observava e chamava a atenção para os dispositivos internos, Macedo sublinhava o que deveria haver, mas ainda não aparecia concretizado. Ao dispor nas paredes do museu supostos rascunhos ao invés de obras encerradas, o artista deu à luz a uma metaarte, que encenava o próprio processo da produção artística. Margarida Prieto comenta em artigo a respeito de *In situ*:

Trata-se de uma meta-exposição: as pinturas representam os dispositivos que mostram (no caso das imagens) ou inscrevem (no caso dos textos) o que nelas deveria estar representado (e não está) numa ilusão pictórica de enorme eficácia. (Prieto, 2015: 207)

A parede seguinte da mostra, a última, era atravessada pela seguinte frase de Petrarca:

(...) os pés muitos montes há que subir, passo a passo, caminhando gradualmente de virtude em virtude. No topo está o fim de tudo e a meta final do nosso peregrinar. Todos a querem alcançar mas, como diz Ovídio: Querer não é suficiente; para conseguir uma coisa há que a desejar ardentemente. (Petrarca, 2011: 43-44)

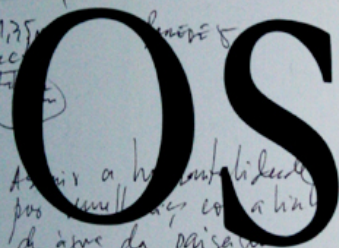
O princípio da citação começava em uma tela, rasgando a pintura, como se a frase partisse da imagem e vazasse para a parede do museu. O quadro de onde começava o texto dava as instruções da parede que viria a seguir: “o texto: final da citação de Petrarca. Vem na conformidade do excerto na parede 3 (subida aos montes ventosos, sobre a experiência e vivência da paisagem enquanto viagem).” Havia coordenadas práticas, como, por exemplo, “linha horizontal de texto a 1,5m de altura (nível do olhar do observador ideal)” “atravessa toda a extensão da parede incluindo as pinturas”. Nesse caso o planejamento estava em total consonância com o que se apresentava no museu.

página.”

Lisboa, 21 de março de 2017.

In situ não foi a primeira exposição onde o pintor pintou o verso da tela, o chassis. Em *Caleidoscópio*, no Museu Grão Vasco Da Gama, em 2012, já se encontrava uma tela em fase de montagem (ou desmontagem, conforme a preferência de interpretação do espectador). No catálogo lê-se: “Trata-se, nesta primeira obra, de uma pintura a óleo que representa a face reversa de uma tela, ou seja, a sua grade de madeira sustendo as traseiras de uma tela estirada, onde se lêem – e baralham – indicações para uma ambígua catalogação (autor e data, técnica e, ainda, um título cujo efectivo referente tardamos em identificar). A sua moldura, invertida e pousada no chão, encostada a uma parede do patamar superior da escadaria de acesso ao primeiro piso, parece confirmar a condição de obra em trânsito (ainda por colocar ou já retirada) da exposição principal.”





Para ler a citação de Petrarca o observador era novamente obrigado a caminhar pelo espaço expositivo. Tal qual a frase dos montes ventosos, “havia que se desejar ardentemente” para que o espectador pudesse penetrar no jogo, aceitando o convite, dispondo-se de costas para a vista e para a Baía de Guanabara e deixando-se captar pela proposta da exposição. No final da frase de Petrarca, a palavra ardentemente era interrompida, como se avançasse na moldura da tela seguinte:

Quatro anos mais tarde, Rui Macedo deu corpo na exposição *Averso da norma* a um investimento bastante similar ao proposto no Museu Grão Vasco da Gama:



Ao contrário da tela exibida no Museu Grão Vasco da Gama, a segunda tela estava de frente, e não de costas para o público. Essa segunda tela também foi pintada a partir de uma técnica diferente: nela figurava uma simulação de plástico bolha, fita cola, carimbos, mas em comum ambas as imagens traduziam a ideia de obras em trânsito. Enquanto na primeira havia um gesto no sentido de uma catalogação, na segunda havia um remetente e um destinatário. Não se sabia se a tela chegou ao museu para uma exposição e ainda não havia sido desembulhada ou se a exposição já havia se encerrado e a obra estava embalada para ir embora de volta ao ateliê.



Essa última parede da mostra retomava a cor do princípio da exposição – o único tom turquesa – provocando um movimento circular, tal qual a varanda onde a exposição estava disposta.

Se os livros contam uma história e possuem um encadeamento – um princípio, um meio e um final – as exposições também podem ser pensadas sob esse prisma, como um percurso, um trajeto. Abrindo uma grande angular e observando a estrutura de *In situ: carta de intenções*, era possível observar um processo de desnudamento e posteriormente recomposição. Note-se como a exposição iniciava com uma parede pintada com uma única cor (o mesmo tom das telas, o turquesa), posteriormente se dividia, sendo pintada em duas cores, caminhando para uma parede branca com quadros que deixavam a mostra suas entranhas, seus chassis, suas origens e, por fim, se encerrava tal qual começou, com o único tom turquesa. É como se a mostra convidasse o espectador a uma visita à oficina, ao ateliê, entendendo a oficina como único espaço possível, tanto que não se percebia, propriamente, ao longo da exposição, nenhuma obra plenamente capaz de ser considerada pronta e encerrada. A exposição, sobre o estar em processo, foi coerente até o final com o desejo de se manter em processo. Sob esse aspecto diferenciou-se de outras construções metaficcionais que encaminhavam para um

Lisboa, 23 de março de 2017.

Há dias terríveis, me pergunto porque diabos escolhi seguir com a pesquisa acadêmica: parece que nada anda. São dias de leitura e fichamento. Livros cada vez mais coloridos, iluminados, no entanto nenhuma linha da tese escrita. Penso que a escrita acadêmica tem um pouco do ritual da culinária: antes de ter o almoço à frente é preciso tratar dos ingredientes, lavar, cortar, cozinhar, respeitar o tempo de maturação dos vegetais. Com a escrita da tese é assim, a composição final – converter o pensamento em texto – é só a última fase do processo. Embora esteja consciente de que a espera faz parte do processo, é frustrante não ver os dígitos dos caracteres se alterarem. A banca quer ver é a tese e não os meus livros marcados. O banco de depósito precisa dos 600.000 caracteres sem espaço. A secretária pede os dados burocráticos para cadastrar a defesa. É necessário apresentar resultados.

Lisboa, 25 de março de 2017.

O doutorado do Rui Macedo foi prático-teórico, uma solução encontrada pela Faculdade de Belas Artes para contemplar, dentro da Universidade, artistas que quisessem ao mesmo tempo produzir trabalhos artísticos e teóricos. Em conversa com uma amiga diretora de teatro, descobri que a Faculdade de Artes Performativas também seguia os mesmos moldes das Belas Artes, e aceitava, por exemplo, a montagem de um roteiro como parte do requisito para obtenção do título de doutor. Achei curioso (e louvável) como duas modalidades tão distintas de ofício podem coabitar e se somar para a entrega de um diploma: a exposição em um museu aberto ao público, com acesso fácil, embora sujeito ao pagamento de entrada, ou a apresentação de uma peça; e uma tese, encerrada dentro de duas capas, de acesso muitas vezes restrito aos membros da banca ou a meia dúzia de pessoas já interessadas pelo tema. Na PUC-Rio também tivemos o caso da Tatiana Salem Levy que publicou o romance *A chave de casa* como requisito necessário para a obtenção do doutorado. Apesar de ter se tornado uma prática cada vez mais frequente em nosso departamento, percebi que o projeto foi recebido com certo grau de estranheza em solo português. Por esse motivo, sei que até o último segundo antes da defesa estarei insegura com a recepção que o trabalho vai ter.

produto mais acabado, caso de *O inventário das coisas ausentes*, que apresentava um ensaio na primeira parte – “Caderno de anotações” –, mas depois se produzia como ficção mais lapidada – na parte denominada “Ficção”.

In situ deslocou elementos tradicionais, no caso, representações de objetos vulgares (fitas adesivas, *post-its*, pregos, chassis) e os elevou a outra categoria – a de arte. Duchamp ao retirar o urinol, a roda de bicicleta ou a pá de neve de seu uso cotidiano fez com que o espectador despertasse para uma nova percepção sobre aqueles objetos. Sim, era uma roda de bicicleta como tantas outras produzidas na mesma fábrica, mas ao virá-la de cabeça para baixo e posicioná-la sob um banco em um espaço interno de um museu com uma placa de identificação ao lado, ela perdia seu uso prático e se transformava, ganhando outro sentido – arte, alguns diriam, enquanto outros recusavam veementemente esse estatuto dado a um objeto vulgar. Danto observa:

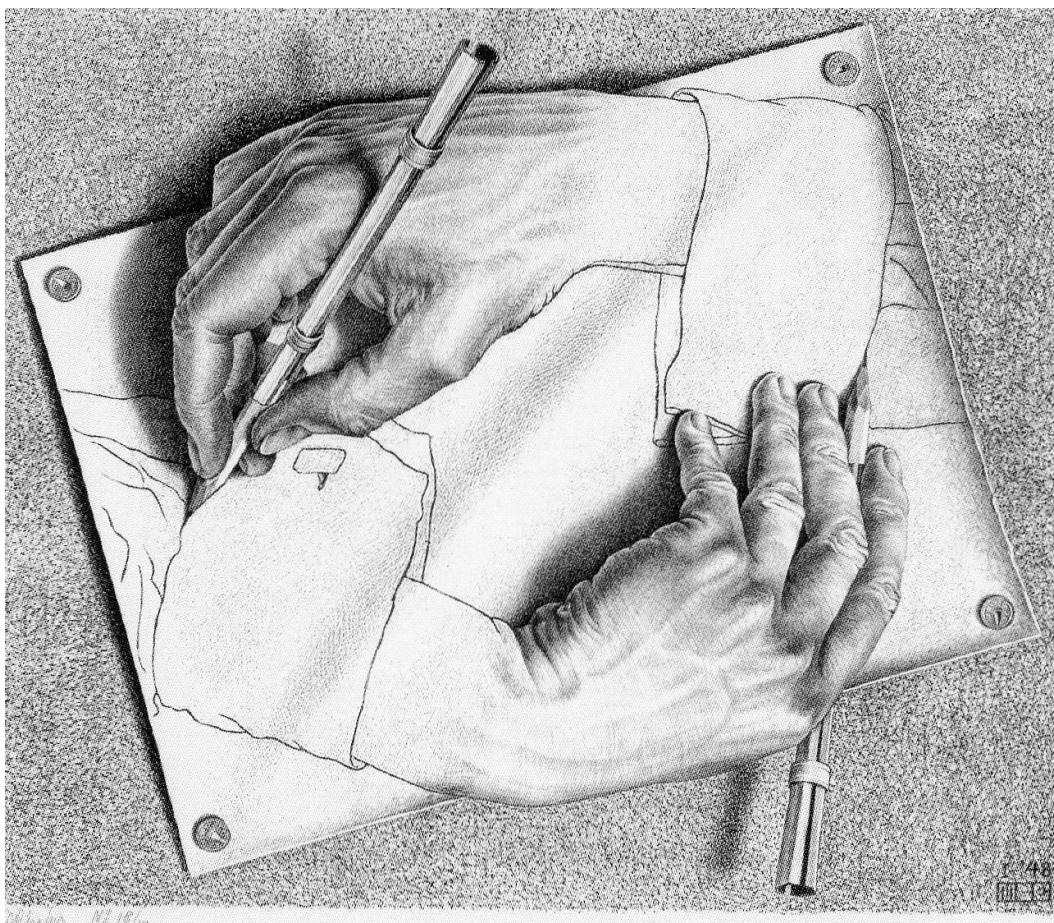
É perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp como tentativas de impor um certo distanciamento estético a esses objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética: demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera. (Danto, 2010: 24)

Ao retirar objetos práticos do cotidiano e os elevar ao estatuto de obras de arte – referimo-nos aos *post-its*, as réguas, aos rascunhos, a fita cola – Macedo também demonstra extrair beleza de onde menos se espera, não só pela escolha do que figura no próprio registro das telas como também pela escolha das disposições das peças em lugares originalmente não explorados do museu. O artista desloca esses utensílios da utilidade prática cotidiana e os dá protagonismo ao situá-los dentro da tela. A arte pode estar, portanto, não no objeto em si, mas na maneira como nos relacionamos com ele.

Na exposição pictórica de Rui Macedo o caso é um tanto distinto se comparado a Duchamp: o *post-it* não era exatamente o *post-it* produzido em massa, ele era apenas uma representação bastante realista (escala real 1:1) feita a tinta óleo. Ao contrário do *post-it* que temos em casa, que desempenha uma função – lembrar daquilo o que o lapso de memória faria esquecer – o *post-it* na tela de Rui Macedo não estava a serviço de nenhuma utilização prática, não estava vinculado a uma utilidade, ele era uma mera representação. Mimeses, inclusive, porque não se tratava de um *post-it* efetivo e sim uma pintura em óleo, feita com técnica para eliminar qualquer traço de pincelada, fazendo com que o espectador esquecesse que

Lisboa, 28 de março de 2017.

Uma das referências em metapintura é o holandês Escher que concebeu, em 1948, uma litografia que lembra muito o trabalho de Macedo. *Tekenenden handen* representa duas mãos que se desenham, em círculo, uma forma que parece saltar do papel, disposta em uma superfície de cortiça, agarrada com tachinhas. A semelhança com Macedo não se dá apenas pelo fato de ser uma representação voltada para dentro de si mesma, ensimesmada, sempre que faço a associação entre os dois artistas penso no excesso de detalhes, na preocupação com a luz, com a sombra, com as texturas:



Fonte:

<http://webpages.fc.ul.pt/~ommartins/seminario/escher/quadros/Quadro%20-%20Desenhando-se.jpg>

a tela fora pintada por um pincel, dando a impressão de um objeto real com cor, cola no verso, e não uma simples imagem. Ao contrário do que pretende fazer o espectador crer, uma exposição que se constrói como um estar em processo como *In situ* está longe de ser uma produção espontânea. Para que a mostra existisse o artista percorreu um longo caminho que passou por pesquisadores, críticos, curadores, toda uma máquina mercadológica que assentiu a exposição como uma manifestação artística legítima e elaborada. A exposição no Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi financiada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, recebeu a chancela de uma curadoria e em seu catálogo constavam artigos assinados por pesquisadores do Brasil e de Portugal. A suposta espontaneidade da produção artística (nosso objeto de estudo no subcapítulo 2.1 - A criação, um à vontade forjado) é uma armadilha que faz com que o público muitas vezes acredite estar realmente diante do momento de composição da obra, sem a presença de agentes intermediários.

Como já apontado na introdução dessa tese, obras metaficcionais estão entre a crítica e a produção artística. Assim como os escritores mencionados – que simultaneamente atuam como pesquisadores, docentes e críticos – Rui Macedo também se encontra neste entre-lugar de produtor, crítico e acadêmico. Como artista, tem realizado desde 2000 exposições nacionais e internacionais. Ao mesmo tempo que atua como pintor, Rui Macedo dedica-se a carreira acadêmica e desenvolveu sua pesquisa teórica sobre a pintura (o artista cursou um doutorado prático-teórico na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e teve a tese defendida em setembro de 2017). As palavras de Macedo como acadêmico contribuem para a compreensão de sua obra como artista, e as suas produções artísticas enriquecem a sua atuação como acadêmico. Atuando como crítico do próprio trabalho, Rui Macedo em sua dissertação de mestrado analisa as exposições *La totalidad imposible*, «*In advance of*», *Nimium ne credere colori* e *ConTemplar ou A moldura como limite*, realizadas antes de *In situ*, mas que partilham um mesmo ideário comum, possuem uma espécie de centro nervoso, uma assinatura, uma impressão digital. Além das técnicas utilizadas serem basicamente as mesmas (pintura feita com tinta óleo, frases escritas em typó Garamond plotadas na parede na altura dos olhos, obras dispostas em lugares onde habitualmente não estariam, *mise en abyme*, molduras *trompe l'oeil*), as exposições partilham das mesmas intenções conceituais, a saber, de acordo com as palavras do próprio artista:

Lisboa, 30 de março de 2017.

Metapicture, incluir no capítulo sobre Rui Macedo?

“The principle use of the metapicture is, obviously, to explain what pictures are - to stage, as it were, the ‘self-knowledge’ of pictures. We may want to say that self-knowledge is ‘only a metaphor’ when applied to pictures that are, after all, nothing but lines and shapes and colors on flat surfaces. But we also know that pictures have always been more than that: they have also been idols, fetishes, magic mirrors - objects that seem not only to have a presence, but a ‘life’ of their own, talking and looking back at us. That is why the use of metapictures as instruments in the understanding of pictures seems inevitably to call into question the self-understanding of the observer. This destabilizing of identity is to some extent a phenomenological issue, a transaction between pictures and observers activated by the internal structural effects of multistability: the shifting of figure and ground, the switching of aspects, the display of pictorial paradox and forms of nonsense. We might call this the ‘wildness’ of the metapicture, its resistance to domestication, and its associations with primitivism, savagery, and animal behavior.” (Michell, 2004: 57)

Lisboa, 1 de abril de 2017.

Pensando na tese assisti novamente o *Jogo de cena* (2007), documentário do brasileiro Eduardo Coutinho, que problematiza o bastidor e a fronteira da interpretação. O cineasta colocou um aviso no jornal pedindo que mulheres que tivessem boas histórias entrassem em contato com a produção do filme. Esses relatos pessoais foram transcritos e entregues para atores que se propuseram a encená-los. No documentário, os depoimentos são sempre duplicados: reproduz-se a história duas vezes, conta o caso quem realmente o viveu e conta também, a *posteriori* ou a *priori*, uma atriz, que encena o exato mesmo depoimento. O jogo acontece porque o espectador em geral não é capaz de responder com segurança quem, de fato, viveu a história: quem narra pela primeira ou pela segunda vez, a atriz ou a cidadã comum. O cenário é um teatro vazio, tanto as artistas quanto as verdadeiras donas dos depoimentos estão de costas para uma plateia despovoada, de frente para o palco. Por vezes a voz do cineasta interrompe a cena a fim de

1o Destabilizei o lugar habitualmente adoptado pelo observador que, assim, foi levado a questionar a sua coordenada convencional perante a pintura instalada;

2o Utilizei, imprevisivelmente, o corte, a deslocação e a colocação das pinturas que, quando adoadas à parede, funcionaram como dispositivos definidores de um lugar outro – de visualização;

3o Coloquei estrategicamente a maioria das pinturas de modo a escaparem à posição central e fixa no eixo horizontal definido pelo olhar do observador. O rigor desta colocação funcionou como marca condicionante da percepção visual e estética do visitante e operou como dispositivo condicionado e condicionante para sugerir a incompletude das pinturas expostas, não só pela sua descentralização espacial nas paredes definidoras do espaço expositivo mas, igualmente e em acordo, pela composição pictórica cuja intencional estranheza e desequilíbrio compositivos permitiu-me sublinhar a incompletude das mesmas e o questionamento no observador;

4o Em todas as pinturas, a moldura, representada em *trompe l'œil*, acentuou o objectivo conceptual, estrutural e estruturante da instalação porque enunciou a obra acabada, o seu *factum est*;

5o O corte, a deslocação, a fragmentação, e a dobra que definiram a representação pictórica, tanto da moldura como de outros elementos figurais destas pinturas, salientaram campos de opostos: inteiro/fragmentado, centrado/deslocado, equilíbrio/desequilíbrio. (Macedo, 2014: 4-5)

O artista ao mesmo tempo que produz a obra elabora quase que um manual ou uma bula alertando sobre o seu método de trabalho e as suas principais preocupações estéticas e teóricas. Sobre a relação que se estabelece entre autor, obra e público, e as particularidades de um artista que também é crítico do próprio trabalho, poderemos observar a análise proposta no subcapítulo 2.2 (Um voyeur está na sala? A relação entre autor, obra e espectador).

Ainda nesse capítulo, na última parte da análise, teremos uma seção dedicada à reflexão sobre a relação entre as metaimagens e o caminho de retorno em direção às origens. Nossa suposição é que na produção de Rui Macedo parece haver um movimento de retorno às origens da ideia, deixando transparecer para o leitor o suposto momento da criação.

2.1 A criação, um à vontade forjado

Sublinhamos que em *In situ: carta de intenções*, os rascunhos eram inseridos dentro das telas contendo o plano da exposição e possuíam certo tom de improviso, permitindo vislumbrar o ensaio, o exercício de pensamento para a composição da mostra, as tentativas que foram e que não foram à frente. A pintura-rascunho apresentada na parede um, por exemplo, era composta por uma tela inclinada riscada posteriormente a vermelho. Na parede um do Museu de Arte Contemporânea

dirigir perguntas as entrevistadas. Por vezes o próprio diretor aparece na tela, de costas, interagindo com as convidadas. A presença do diretor produz um entre-lugar que mistura ficção e realidade. A câmara recuada permite que o espectador veja não só a cena do filme como também o diretor e as câmeras, a engrenagem que move o documentário. O que sucede em *Jogo de cena* é que o público enxerga o ensaio como se estivesse da coxia e, por estar posicionado nela, pudesse verificar o trabalho do diretor, a preparação do filme, os atores treinando as falas, calibrando o tom de voz, produzindo a encenação. Não pude deixar de associar o documentário do Coutinho com o romance de Saavedra e as telas de Macedo, ambos partilham um ideário comum, um desejo de transparecer para o espectador como se dá o processo de criação, os bastidores do ofício, os pormenores que muitas vezes passariam despercebidos. Em todos os casos acima o processo já é o resultado final.

Lisboa, 3 de abril de 2017.

A metaficção me lembra muito a célebre frase atribuída a John Lenon (embora seja do cartunista Allen Saunders): “Life is what happens to you while you’re busy making other plans”. Nas crônicas do Lobo Antunes o pensamento vagueia e a construção do texto se dá pela junção de temas aparentemente aleatórios fazem recordar imediatamente a frase: a procura pela crônica já é a própria crônica.

Lisboa, 5 de abril de 2017.

Ler metaficção diariamente, todos os dias, muitas horas por dia, acaba por gerar uma certa angústia de insegurança. Enquanto a leitura dita convencional arrasta para um lugar de deleite, a leitura da metaficção obriga a ficar todo o tempo alerta, em estado de atenção. Sublinhar, riscar, anotar, duvidar, voltar para trás e reler outra vez.

“No limite, todos não sabemos, igualmente, distinguir bem entre a ficção e a realidade. Talvez por isso cenas de metaficção nos comovam, mostrando-nos

nea, efetivamente, não havia nenhuma tela inclinada: os planos, portanto, não ganharam corpo e saíram do papel. No entanto, ao dar a ver o esboço, estabelecia-se certa cumplicidade entre o artista e seu público. Tal intimidade também era reforçada pelo registro feito à mão, caligráfico, intimista, e pela informalidade que transparecia a partir da escrita manuscrita, quando se lia, por exemplo, apenas o primeiro nome da curadora da exposição (Carolina).

O uso da técnica apurada foi essencial para o projeto da exposição: a representação era bastante realista, convincente, construída a partir de um método preciso que fazia com que o espectador hesitasse diante da veracidade e da espontaneidade daquilo que via. Até a inscrição com o número do tom das tintas estava, como vimos, presente: RAL6027 e RAL6033. Qualquer vestígio de pincelada fora apagado e marcas como sombras, contornos e luzes foram fundamentais para que o público acreditasse de fato estar diante de uma obra em processo. Havia todo um esforço técnico para as obras parecerem fortuitas: a sobreposição de papéis, as manchas de sujeira, a proporção exata das representações com os objetos representados, o feitio dos rasgos; índices que reproduziam o ambiente do ateliê a fim de criar uma ilusão no espectador. O desejo era simular o que acontece de acidental no bastidor, o que há de espontâneo na produção das telas.

Em entrevista concedida pelo pintor durante uma das reuniões para a elaboração da presente tese de doutorado, Macedo confessou que a fase mais complexa do processo de composição das telas era reproduzir tecnicamente o que devia parecer fortuito e casual: as manchas de tinta, os escorridos do pincel, os rasgados, os pingos, os amassados, os cortes. O método de trabalho, de acordo com o pintor, consistia na observação de materiais cotidianos:

Muitas vezes fico horas a fio vendo embalagens que me chegam pelos correios, observando a posição da fita cola, o rasto que ela deixa, e depois tento copiar para dentro das minhas telas. E esse é o movimento que procuro imprimir para o interior dos meus quadros, reproduzir a mentira com um feitio de verdade, a partir de exemplos do dia a dia. (Macedo, 2016: s.p)

O que o pintor chama de mentira – palavra carregada de estigma – também poderia ser interpretado como ficção; o que Macedo realizou, sob a nossa perspectiva, foi uma exposição a partir da ficção de um bastidor. O termo ficção, originalmente

passagens entre ficções. Essas passagens nos são apresentadas como ‘buracos de minhoca’ existenciais, o que nos permite o trânsito de um tempo para o outro, de um nível de realidade (ou de ficção) para o outro.” (Bernardo, 2010: 77)

Lisboa, 8 de abril de 2017.

A técnica *trompe-l'oeil* não é nova, Picasso já a utilizou em *O retrato de Jacqueline* (1961), onde figura igualmente uma moldura pintada.

Nota: pesquisar a gênese do *trompe-l'oeil*.



presente no campo da literatura, é empregado para caracterizar *In situ* porque se alinha a um sentido de fingimento, de criação imaginária. O processo de ficcionalização do momento da criação pode ser observado a partir do momento que o artista assume reproduzir os próprios rascunhos; não utilizando na exposição os rascunhos originais, mas reproduzindo-os, refletindo criticamente sobre eles antes de exibi-los ao público. Macedo confessa:

Fiz esboços. Imagina, rabisquei no papel as dimensões do museu porque eu tinha acesso à planta, ensaiei o que eu planeava fazer no espaço. Depois que cheguei à conclusão de como seria a exposição, o que fiz foi reproduzir para dentro das telas essas anotações, os meus próprios rascunhos. (Macedo, 2016: s.p)

As telas não eram, portanto, – e assim confirmou o pintor – os efetivos rascunhos. Elas eram um desdobramento dos esboços, uma ficcionalização dos rascunhos, uma composição construída a partir dos ensaios. Uma elaboração bastante convincente, é verdade, produzida a partir de uma técnica aperfeiçoada que fazia com que o público acreditasse estar diante de uma criação espontânea. Assim como os “Cadernos de anotações” de *O inventário das coisas ausentes* eram a ficcionalização da criação de um romance, as telas rascunhadas compostas por Macedo eram a ficcionalização da criação de uma exposição. Em ambos os casos, no entanto, a ficcionalização era parte constituinte da própria obra de arte; o “Caderno de anotações” já era ficção e as telas já eram a exposição.

Retomamos o texto de abertura da exposição *In situ* onde a curadora deflagrava a importância da técnica para o projeto artístico de Macedo:

O pintor evidencia algo que parece inacabado. Porém, ao examinar com atenção, percebemos que estamos diante de uma obra de arte completa, finalizada com cuidado. Algo que se faz transitório torna-se constante na exposição de Macedo e transforma permanentemente a percepção do público do museu. Rui Macedo, artista português que vive em Lisboa, usa com primor técnicas da pintura para simular o real, pois a sua produção tende a questionar a veracidade do que se vê na representação pictórica, criando uma armadilha visual na qual o observador é surpreendido. (Menezes, 2014: s.p.)

O que a curadora denomina de “armadilha visual” nada mais é do que o investimento de transformar a pintura em uma experiência o mais próximo possível da realidade, imitando cada detalhe ínfimo, desde o tom da cor até a textura precisa dos materiais que copia. A técnica é essencial para o projeto de Macedo porque é através dela, do apuro obtido em cada pormenor, em cada rasura, que a exposição

Lisboa, 9 de abril de 2017.

Lendo *El cuadro dentro del cuadro*, do Julian Gallego, me surpreendi com a informação de que as primeiras composições que continham uma espécie de moldura, isto é, uma noção de quem executou a obra de diferenciar o lado de dentro do lado de fora, surgiram nas pinturas rupestres. A imagem abaixo é das primeiras que se tem registro, segundo Galeno, e está situada em Kivik, na Suécia.



Fonte: *El cuadro dentro del cuadro*, Julian Gallego

convence o espectador da sua suposta autenticidade.

Até as molduras na exposição foram tratadas como uma espécie de verdade forjada porque, apesar de terem aparência de efetivas molduras, eram constituídas do mesmo material da obra: tela e tinta a óleo. Sobre a história da moldura, vale lembrar que um dos seus primeiros objetivos era de uso prático: proteger a obra como uma armadura. Mas, simultaneamente, a moldura destacava a pintura, a enquadrava, limitava, delimitava, oferecia uma distinção entre o que estava dentro dela e o que estava do lado de fora. Ela era, portanto, acrescentada após a obra de arte estar encerrada, pronta, e promovia uma espécie de contenção. A moldura representada produzida por Macedo é um caso particularmente especial porque ela não se constitui como um objeto exterior à obra, ela é conteúdo da própria pintura, pertence a ela, é fabricada do mesmo material. De todo o modo, ainda que a moldura seja uma representação, ela constitui uma delimitação, chama a atenção para o que está do lado de dentro, no caso, o fundo de uma tela aparentemente vazia. Destacamos o uso do advérbio aparentemente porque as obras estavam longe de estarem vazias: dentro delas não havia uma tela virgem, em branco, mas sim uma tela pintada com uma cor precisamente escolhida a fim de provocar um efeito camaleônico com as paredes do museu. A moldura também servia em algumas peças como suporte para comportar uma série de indícios, vestígios, notas que seriam parte essencial da mostra.

Originalmente a moldura é o último elemento acrescentado à obra: somente após a pintura estar acabada se acrescenta a moldura, esse acessório final. *In situ*, porém, constitui-se a partir de telas que estão aparentemente em fase de montagem (ou desmontagem), deixando evidente a condição de obras em trânsito (ainda por colocar ou já a serem retiradas). A construção mostra-se vulnerável e perene e o questionamento se a obra está acabada ou não é reforçado pela presença da moldura, tradicionalmente o elemento final. É como se a presença de uma moldura – ainda que representada – ratificasse ou jogasse com a possibilidade do acabamento do quadro. Outra observação importante é que, por vezes, as molduras apareciam representadas de modo parcial ou incompleto, o pintor observa:

O observador é confrontado com o paradoxo de ver (apenas) parte da moldura, o que lhe sugere uma incompletude, a falta de qualquer coisa (pois parte de um pressuposto): a pintura mostra-se visivelmente na ordem do inacabado ou na ordem da carência. A imaginação do observador tende, então, a completar a pintura, no

Lisboa, 11 de abril de 2017.

Sobre o *parergon*: aquilo que separa a obra do resto do mundo, do lado de fora. Toca o campo da obra e simultaneamente toca aquilo que é exterior a obra. Não pertence a nenhum dos dois domínios. O entre-lugar. Na dissertação de Rui Macedo: “*Parergon* é uma palavra grega que significa literalmente «fora da obra». É composta por dois termos. «*Par*» é o prefixo que se anexa a *ergon* (obra) e que contém, entre outros, o sentido «junto a» e «ao lado de» e de «semelhança». Também o termo verbal latino «para» em articulação antes, no meio ou no final de outros termos, contém, entre outras, as noções de preparar, de aparelho, de excesso, mas também a de limite e selecção. *Parergon* faz a combinação dos termos *par* e *ergon* de onde advém o sentido de «suplemento» adicional ao *ergon* (à obra), um acessório que retira da obra a sua importância e, num movimento recíproco, acrescenta «qualquer coisa» ao acrescentar-se à obra. Neste movimento confere à obra uma circularidade e um centro. A função do *parergon* é a delimitação de um centro pelo acto de circunscrição de um território. Abre-se um território em potência. Neste novo território tudo volta a ser possível de criar, como um novo começo, tanto para o artista quanto para o observador. O *parergon* só tem sentido na medida em que dá (acrescenta) também sentido na sua relação com a obra (fora desta relação não tem qualquer sentido) e por esta razão é performativo. *Parergon* é então uma figura extra: não é parte integrante nem do interior nem do exterior (da obra), contudo coopera com ambos.” (Macedo, 2012: 77).

Lisboa, 13 de abril de 2017.

Trabalhar com a produção do Rui Macedo fez esbarrar com um entre-lugar interessante e cada vez mais frequente na produção contemporânea: e quando o indivíduo simultaneamente produz o trabalho artístico e teoriza/comenta a sua própria obra? Esse não distanciamento gera lugares de fala peculiares. Rui Macedo me ofereceu uma publicação da Escola de Belas Artes de Lisboa que reúne uma série de ensaios de artistas e académicos, o livro chama-se *Com ou sem tintas: composição, ainda?*. Entre esses ensaios está *O jogo da criação*, artigo publicado por Macedo em parceria com Margarida Prieto, ambos artistas e

plano do imaginário, onde a imagem se constrói inteira. É esta a potência da moldura: *jamaiz* é incompleta (os nossos arquétipos ou aspectos esquemáticos de configuração são irrefutáveis) mas a sua representação parcial põe em questionamento a sua fragmentação (formalizada em termos pictóricos) como figura representada dentro da ordem da incompletude, ou seja, que designa uma abertura. (Macedo, 2017: 56)

Se historicamente a moldura era ferramenta fundamental para delimitar onde começava o quadro (a arte) e onde principiava o espaço físico do museu (a parede), nas mãos de Rui Macedo as molduras ganham ar de troça ao serem pintadas à mão, com tinta a óleo e transcendendo, não comportando, interrompendo, questionando o espaço que seria originalmente delimitado a ela, como se a tela escapasse as margens e escorresse por arestas, esquinas, limites, fronteiras. Danto, em *A transfiguração comum*, aborda esse tipo de arte que pretende provocar questionamentos ao jogar com as fronteiras das telas e comenta que

as molduras dos quadros ou as vitrines de uma exposição são suficientes, como os palcos, para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida. (Danto, 2010: 61)

Mas em *In situ: carta de intenções* não se tratava da não existência de uma moldura. Havia, sim, uma moldura, o que ela não possuía era a materialidade do objeto, pois era apenas pintada, representada, simulada. Quando a moldura é representada com o mesmo material de que se constitui o quadro, na mesma superfície – e sem ser algo exterior, uma moldura-objeto – e a sua presença é dada por uma ordem de ilusão, como se passa em *In situ*, usa-se o termo técnico *trompe-l'oeil*. Essa técnica faz com que as molduras de certo modo camuflem-se, brincando com a fronteira de onde começa e termina a obra de arte. Ao utilizar o *trompe-l'oeil*, Macedo faz com que o representado pareça real, confundindo o olhar do espectador, provocando uma armadilha visual para a percepção. Iclea Cattani elabora a respeito da moldura pintada nas obras de arte do pintor:

Essas molduras provocam um questionamento do seu papel tradicional de rodear a pintura, abraçando-a; de protegê-la de choques e danos diversos; de criar um limiar entre a mesma e o mundo real. Nas obras dessa exposição, não há proteção, nem abraço; as molduras, por suas incompletudes ou repetições, criam antes uma sensação de desconforto e de perturbação. *Parergon* sem interior, a existir por si só. (Cattani, 2016: 29)

acadêmicos. O texto discute questões centrais do ponto de vista do pintor no momento da criação: a importância do espaço ao redor, a problemática da luz, mas os impasses surgem através de um texto profundamente acadêmico e formal, embasado e comentado com citações pertinentes.

[Refletir sobre o lugar de fala de produtores de arte e críticos/comentadores de arte.]

Lisboa, 16 de abril de 2017.

Sobre questões mais mundanas:

Em conversa com um amigo português que também faz doutorado, soube que as bolsas de pesquisa aqui (ou pelo menos a dele) são renovadas a cada três meses. “A cada três meses um frio na barriga, a faca no pescoço, o medo de não renovarem”. No Brasil, felizmente temos algum conforto, as bolsas federais são seguras e estáveis e em geral cobrem até o final do doutorado sem a necessidade de aprovação periódica. Mas as bolsas estaduais – como a que recebi para estudar no exterior – são uma incerteza constante. A cada dois meses a angústia de saber se, diante de um Estado em crise, haverá dinheiro para honrar os compromissos feitos no estrangeiro. O medo de assumir um contrato de aluguel, contas de médio prazo. Os atrasos no pagamento dos salários, as notícias que chegam pela internet da crise no governo. São questões periféricas que, na prática, influenciam e muito o trabalho.

No mês que vem, estarei aqui?

Lisboa, 18 de abril de 2017.

Para a minha surpresa, ao pesquisar o termo *voyeur* (e termos afins, como *voyeurismo*) na obra completa de Freud só surgiram três incidências.

[Fui privilegiada pela era digital e, ao invés de precisar vasculhar os vinte e três tomos que compõem a obra completa brasileira do psicanalista, pude rapidamente apertar um Ctrl+F para buscar as palavras-chave que gostaria de localizar.]

O jogo com as molduras que *In situ* incitava no público não era uma exclusividade da produção de Rui Macedo. A propósito, a brincadeira com o conceito da moldura não é sequer uma peculiaridade do universo das artes visuais. Patricia Waugh, teórica do campo da literatura, comenta a respeito de obras metaficcionais – sejam elas exposições pictóricas, narrativas cinematográficas ou romances:

A metaficção contemporânea chama a atenção para o fato de que a vida, assim como os romances, é construída através de molduras, e que é finalmente impossível saber onde uma moldura termina e outra começa. (...) As molduras são essenciais em toda ficção. Elas se tornaram mais perceptíveis quando se passou do modo realista para o modernista e são explicitamente evidenciadas na metaficção.⁴⁰ (Waugh, 2001: 29-30)

Waugh comenta a respeito de molduras efetivas, em *In situ*, no entanto, as molduras eram meras representações, adicionando uma série de questionamentos ao debate sobre a fronteira entre ficção e realidade. Perguntamo-nos: quando a moldura é representada ela permanece sendo considerada como moldura? Ou deve ser qualificada como pintura? Caso seja julgada como pintura, teria ela, frente aos olhos do público, o mesmo teor de ficcionalidade dedicado ao restante da tela? Moldura e representação de moldura possuem valores análogos? A exposição exibida no MAC operava justamente nesse entre-lugar entre a arte e a vida, provocando o espanto diante da suposta espontaneidade da obra, instigando o público a questionar a fronteira entre o espaço ficcional e o espaço real. No catálogo da exposição, a pesquisadora Zalinda Cartaxo afirmava que o que Rui Macedo fazia era produzir um “confronto de uma suposta realidade pintada (representada) com a própria realidade, convertida”, e a partir desse embate era possível produzir “um questionamento dos limites da pintura.” (Cartaxo, 2014: s.p.)

Ainda a respeito de molduras, é possível ler o museu como uma grande moldura porque “a sua função é delimitar e sacralizar” (Macedo, 2012: 81). O museu pode ser considerado uma grande moldura porque o que se encontra dentro da instituição museológica obedece a uma determinada conduta e passa a ser considerado como obra de arte; ao dispor uma tela em uma parede branca, à altura dos olhos, com um foco de luz posicionado para o centro do quadro, a atenção do público está condicionada a uma determinada postura diante da obra artística. Mas

⁴⁰ “Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins. (...) Frames are essential in all fiction. They become more perceptible as one moves from realist to modernist modes and are explicitly laid bare in metafiction.” (Waugh, 2001: 29-30)

E as três incidências pouco ajudavam, eram parágrafos breves e que pressupunham o prévio conhecimento do leitor sobre o que seria *voyeurismo*. Ao contrário do que imaginava, não havia nenhum tipo de descrição ou categorização. Fui em busca dos leitores de Freud, (que com certa frequência são, para mim, mais claros do que o próprio psicanalista) e, aí sim, localizei uma vasta gama de material: *voyeurismo* no cinema, *voyeurismo* nas artes plásticas, *voyeurismo* na fotografia. Procurei também pelo termo *voyeurismo* em toda a obra de Lacan, mas confesso que pouco entendi os resultados que surgiram... termos repletos de explicações técnicas ou referindo a casos clínicos muito específicos.

Lisboa, 19 de abril de 2017.

Canso da tese e ligo a televisão. Está passando um *reality show* holandês chamado Adão e Eva. O programa é exibido no canal *SIC radical*. Durante o show, trinta candidatos de vinte e cinco a trinta e cinco anos são obrigados a conviverem nus em uma ilha deserta. O objetivo do programa é que, a partir dessa estranha convivência, os participantes encontrem o amor. Penso na quantidade de *reality shows* que inundam os canais de televisão nos quatro cantos do mundo: programas que descortinam os bastidores dos chefs de cozinha, programas que mostram o cotidiano de famosos, programas que seguem modelos, programas que apresentam pessoas normais, programas que retratam o dia a dia de quem procura um emprego. Em síntese: programas que se destinam a supostamente retratar a realidade, aquilo que o público não teria acesso – a intimidade dos participantes, as intrigas, os dramas pessoais. O espectador desse tipo de entretenimento se torna uma espécie de *voyeur* (não à toa o símbolo do programa Big Brother é um grande olho que tudo vê) e é ao mesmo tempo testemunha e cúmplice daqueles que aparecem nas telas. Cria-se uma relação (unilateral?) de confiança e partilha. O espectador de um *reality show* crê assistir uma suposta verdade – quando, no fundo, pouco há de genuinamente espontâneo em um programa com edição, direção, etc. Penso que essa sensação de acesso a uma intimidade, a um bastidor, não está muito distante do que acontece nas obras metaficcionais e imagino que literatura, televisão – as artes em geral – se alimentem de um mesmo espírito do tempo. E que tempo é esse que se interessa pelo cotidiano, pelo mundano, pelo

e se os índices seguros de uma exposição de artes visuais como a disposição das telas e o formato dos quadros forem em modificados?

O que o artista faz em *In situ* é justamente abalar a expectativa da plateia, desnorteando-a, provocando-a, questionando-a, testando seus limites. Ao longo da mostra o espectador sentia-se diante de um exercício sobre o vazio, isto é, a exposição destacava especialmente os espaços ociosos, os buracos. Observando com cautela, *In situ* parecia permanentemente tratar de ausências: as telas vazias (da mesma cor da parede), os chassis com as imagens da frente dos quadros faltando, as representações de papéis rasgados, as fitas coladas sem função, – sem sustentar nenhuma anotação existente –, as molduras parciais, os *spots* de iluminação do museu apontando para o meio da parede despovoado. Um campo minado de faltas que ia sendo sublinhado e iluminado pela pintura ou pela ausência dela. A exposição destacava a dimensão do inacabado, do suprimido, do que ficou pendente. José Luís Porfírio menciona em uma crítica escrita a respeito da exposição *Avesso da norma*, posterior a *In situ*, que no trabalho de Rui Macedo “Tudo se processa entre o vazio e o falso” (Porfírio, 2016). Concordamos com Porfírio e julgamos que por falso seria possível compreender o que há no trabalho de ficção, de encenação; as sombras, as texturas, todo um esforço para dar a ver “a verdade da mentira” (Porfírio, 2016). Nesse sentido a ficção ocuparia o lugar do falso, quase uma acusação de mentira uma vez que o esforço do pintor foi ficcionalizar o próprio trabalho com o intuito de entregar ao público a verdade da criação.

É justamente a partir deste entre lugar estabelecido entre realidade e ficção que *In situ* incide. A exposição construída com elementos supostamente espontâneos e forjadamente despretenciosos – uma escrita caligráfica, rascunhos, indícios, dúvidas – permitia o público crer que estava na esfera do real, embora fosse claramente um projeto ficcional encerrado. Uma verdade entre aspas, obviamente, ficcionalizada. A fim de alcançar a verdade da criação (por princípio, como já demonstrou Saavedra no universo da literatura em seu *Inventário*, uma gênese impossível de ser alcançada) Macedo ficcionaliza as origens da criação. Ao provocar a plateia, convocá-la, trazê-la para perto, uma nova relação se estabelecia entre o autor e o receptor e é sobre essa nova relação que refletiremos na seção que agora se inicia.

banal, pelo processo supostamente genuíno ao invés da ficção encerrada e elaborada? Como explicar o sucesso internacional desse tipo de programa? Como justificar a recorrência desse tipo de escrita durante um determinado período histórico?

Lisboa, 21 de abril de 2017.



Fonte: <http://static.tvtropes.org/pmwiki/pub/images/url.png>

Lisboa, 22 de abril de 2017.

A metaficção invade até os horários de lazer. Fui assistir *The Lego Batman Movie* (2017) e, para a minha surpresa, o filme se inicia e se encerra de modo extremamente autorreferencial, fazendo uma brincadeira com a indústria cinematográfica. A primeira cena é um fundo negro, com uma voz misteriosa narrando a seguinte fala: “Black. All important movies start with a black screen.

2.2 Um voyeur está na sala? A relação entre autor, obra e espectador

In situ é simultaneamente uma exposição e um projeto de exposição, e dizemos projeto porque lá estavam todos os indícios de um planejamento de exibição, a tal carta de intenção: medidas, anotações, rabiscos, ensaios, possibilidades, procuras. É como se o espectador fosse convidado a espreitar os rascunhos, a prancheta, como se pudesse observar pelo buraco da fechadura do ateliê do artista. Durante a exposição o processo do artista se tornava visível ao espectador antes acostumado a ver apenas o produto final. Há nesse movimento uma espécie de encenação: ao transformar o próprio processo criativo em resultado final, convocando o espectador a experienciar o bastidor, *o making off*, o artista português seduz o público e a arrasta colocando-a no lugar fetichista de quem espreita aquilo a que não poderia ter acesso. O público, portanto, ocupa o espaço do *voyeur* ao adentrar em uma espécie de jogo erótico que faz oscilar o exhibir e o ocultar, o manter em segredo e o pôr em evidência.

Já em outras mostras anteriores de Rui Macedo esse caráter fetichista fazia-se notar. Na exposição *Um cuepo extraño*, exibida no Museu Nacional de Artes Decorativas, em Madrid, entre os meses de fevereiro e maio de 2013 – três anos antes de *In situ* ser concebida – era possível perceber o jogo com o público durante a exibição de uma cena doméstica interrompida. Em *Um cuepo extraño* a instalação apresentava gavetas escancaradas, livros abertos sobre a mesa, cadeiras desarrumadas, mesas maldispostas. A cena íntima suspensa gerava uma série de dúvidas: quem vivia naquele espaço? Por que a ação foi interrompida as pressas? Houve alguma emergência que justificasse o abandono repentino do espaço? O público, dotado de uma postura detetivesca, tentava encontrar pistas, micro pedaços da cena, sinais do que teria se passado a partir dos múltiplos vestígios deixados, alguns talvez ínfimos ou insignificantes. O museu, nesse sentido, poderia ser lido como uma espécie de cenário, espaço de encenação, e ao público, atento, cabia desvendar a narrativa por trás da cena. Ao ficcionalizar, dentro do espaço do museu, uma sala de estar de um ambiente privado habitado, o visitante era colocado na condição de *voyeur*, imaginando a vida que existia antes da cena ser interrompida.

And music. Edgy, scary music that would make a parent or studio executive nervous. And logos. Really long and dramatic logos. Warner Bros. Why not Warner Bros? I dunno. DC. The house that Batman built. Yeah, what Superman? Come at me bro. I'm your kryptonite. Hmm, not sure what RatPac does but that logo is macho. I dig it. Okay, get yourself ready for some... reading. If you wanna make the world a better place, take a look at yourself and make a change. Hoooo. No, I said that. Batman is very wise. I also have huge pecs and a nine pack. Yeah, I've got an extra ab. Now lets start the movie.”

A cena final retoma a primeira cena, e em um movimento cíclico anuncia: “All great movies end with a white screen”.

Lisboa, 26 de abril de 2017.

Adiantando críticas que poderiam surgir durante o exame de defesa da tese, o orientador provocou: “Estás preparada para responder à pergunta: por que inserir um capítulo dedicado às artes visuais em um departamento de literatura? Por que não ter incluído um outro texto literário ao invés de pegar como empréstimo uma exposição pictórica?”

Não, eu não estava preparada para responder as perguntas. Não soube retrucar a provocação, achei que eram questões pertinentes. Poderia, de fato, ter tomado outro texto literário, há material suficiente na literatura contemporânea para redigir inúmeros capítulos dedicados à metaficção. Mas julguei, desde o momento que assisti à exposição, que não existiria objeto de pesquisa mais adequado para o que eu queria produzir. Acredito que o trabalho de Macedo ajuda a enxergar como o processo metaficcional se dá em um meio distinto; em outros termos, ir de encontro com as artes visuais fez com que eu tivesse um novo olhar para o processo metaficcional na literatura. Não gosto de pensar as artes a partir de categorias estanques: literatura, cinema, música, artes visuais, fotografia. As fronteiras entre essas categorias nos dias de hoje são porosas – cada vez mais porosas, por sinal – e a mim interessava, desde o princípio, observar o processo autorreferente, independente do meio. Ou melhor, observar o processo autorreferente sobretudo a partir do meio: de que maneira seria possível, nos dias



Lembramos que o processo de despertar o lado *voyeurista* do público não ocorre exclusivamente em metainstalações; na literatura há um movimento similar que se passa, relembramos novamente, em *O inventário das coisas ausentes*. No romance da escritora brasileira há uma ficcionalização de um bastidor a que o leitor tem acesso: retomamos a construção do livro – repartido em “Caderno de anotações” e “Ficção” – e as múltiplas possibilidades apontadas a meio do caminho, histórias que pareciam ir à frente, mas se rarefizeram, personagens secundários que posteriormente ganharam protagonismo. Também em *O inventário das coisas ausentes* o leitor é uma testemunha do suposto processo criativo, Saavedra transforma-o igualmente em um *voyeur*. O que a escritora brasileira produz na literatura é equivalente ao que Macedo conduz nas artes plásticas: em *In situ* o espectador observa o que seria a composição preliminar de uma exposição, tem acesso aos supostos rascunhos, ao planejamento que só conheceria caso adentrasse o ateliê. E em ambos os investimentos autorreferentes há uma demanda extensiva da presença do espectador. Se em *O inventário das coisas ausentes* essa presença traduz-se como uma leitura atenta, em *In situ* há uma demanda efetivamente corporal dada a disposição espacial das telas. Quadros dispostos no alto, no chão, nas esquinas, ou frases coladas nas paredes exigiam a movimentação do público: um abaixar-se e levantar-se, um caminhar peregrino junto ao texto percorrendo um circuito ao longo do corredor do museu. Como uma espécie de jogo, o público convocado não só testemunhava a criação da obra como também participava dela.

de hoje, fazer autorreflexão em um texto literário? Em um filme? Em uma exposição?

Lisboa, 28 de abril de 2017.

Revendo os catálogos que o Rui Macedo ofereceu, fiquei arrependida por não ter estado presente na exposição chamada *Gabinete de Curiosidades*, realizada em Ponte do Sor, entre 9 de janeiro e 27 de fevereiro de 2016. Na exposição autorreferencial texto e imagem mantinham um diálogo ainda mais estreito. As molduras estavam vazias e plotado na parede estava o seguinte texto: “Estas vinte pinturas estão hoje integralmente reunidas depois de terem sido alienadas pelos herdeiros do primeiro proprietário. O trabalho de pesquisa e aquisição comprova-se pelo documento visível em cada uma delas. Datadas do período helénico, foram executadas por um mestre pintor anónimo cuja verosimilhança das representações dos cachos de uva iludiam os pássaros. Contudo, e à semelhança de outras obras de artistas engenhosos, a luz e outros elementos da natureza absorveram uns pigmentos enquanto outros emigraram, deixando a possibilidade da sua contemplação em aberto ou, como opção, o uso imprescindível de um mecanismo ocular ainda por inventar”.

A ficção de uma exposição fomenta múltiplas perguntas: quem seria o primeiro proprietário? Por que as pinturas foram alienadas? Quem foi o pintor anônimo do período helénico? O que há dentro das representações? O que o espectador deveria ver e o que deveria preencher com a imaginação?



Garramuño aponta uma perspectiva política nessa nova produção contemporânea, segundo ela, esse tipo de arte promove uma desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, por esse motivo estaria propiciando um novo “Cenário de igualdade”. (Garramuño, 2014: 26-27). O “cenário de igualdade” pode ser compreendido se considerarmos que produções metaficcionalistas elevam o estatuto do receptor, convocando-o a interagir com a obra, a contribuir ativamente com aquilo que vê, ao mesmo tempo que apequena o estatuto do artista, previamente tido como grande criador e agora humanizado, um ser repleto de dúvidas, hesitações e questionamentos. Ao dar a ver, no espaço expositivo, a textura da caligrafia, a cicatriz da rasura, o número da cor da tinta utilizada, quebra-se o mito do inventor onipotente, sujeito idealizado capaz de dar à luz a uma obra plena, independente e concluída. A ascensão da visibilidade do processo acaba por enfatizar o que há de engenho, dificuldade e labuta na produção artística.

Ao observar que o cenário de igualdade nivela (ou ao menos aproxima) autor e espectador, Garramuño inaugura um possível caminho de análise. No entanto, julgamos interessante percorrer um itinerário distinto e associar outra imagem à produção autorreferente; retomamos, novamente, o conceito do *voyeur*. Em todos os objetos de pesquisa escolhidos como bibliografia central da presente tese de doutorado, figura um acesso ao bastidor, como se o receptor da obra fosse convidado a ocupar a oficina, a observar por entre as ranhuras das portas, no espaço do vão da fechadura. O leitor, portanto, é colocado no lugar do *voyeur* ao obter acesso a aquilo que habitualmente não teria. Não utilizamos o termo *voyeur* no sentido *ipsis litteris*, tal qual Freud o cunhou, mas é pertinente retomar a passagem em que o psicanalista inaugura pela primeira vez o conceito:

O mesmo se dá com o ver, que em última análise deriva do tocar. A impressão visual continua a ser o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho - se é que esse tipo de consideração teleológica é permissível - que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza. A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (“sublimada”) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. A demora nesse alvo sexual intermediário do olhar carregado de sexo surge, em certa medida, na maioria das pessoas normais, e de fato lhes dá a possibilidade de orientarem uma parcela de sua libido para alvos artísticos mais elevados. Por outro lado, o prazer de ver [escopofilia] transforma-se em perversão (a) quando se restringe exclusivamente à genitália, (b) quando se liga

Lisboa, 1 de maio de 2017.

Pierre Menard, Autor do Quixote, conhecidíssimo e bastante ilustrativo exemplo para tratar de obras autorreferentes, foi escrito por Jorge Luis Borges. A produção é um dos exemplos incontornáveis quando se trata de metaficção e, por isso, tem que entrar nesta tese. Menard, o protagonista do conto, é um leitor ávido e compulsivo, admirador profundo do trabalho de Cervantes. De tanto admirar o *Dom Quixote de La Mancha*, Menard decide escrever o livro outra vez, repetindo cada palavra, cada vírgula, e para tanto tenta se colocar nas mesmas circunstâncias de escrita do verdadeiro autor, Miguel de Cervantes. O protagonista afirma: “O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes.” (Borges, 1944: 20). Menard acreditava que, se pudesse reproduzir as circunstâncias de escrita do autor espanhol, poderia dar à luz a sua obra-prima, um livro idêntico ao seu livro favorito: “Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”. (Borges, 1944: 20). Jorge Luis Borges é um poço de inspiração para essa tese, cada conto metaficcional do argentino renderia uma tese a parte. Recorro a Borges toda vez que preciso de ânimo e intervalo entre os meus autores.

Lisboa, 2 de maio de 2017.

Releio a última entrada do diário, composta ontem. “Os meus autores”, que estranha a sensação de posse e familiaridade que se estabelece entre investigadores e objetos de pesquisa que possuem uma relação estreita – embora unilateral – há muitos anos. Muitas vezes sinto como se conhecesse Lobo Antunes há tempos, como se ele fosse um parente ou amigo da família e frequentasse a casa há anos. Por vezes consigo antecipar as pausas que aparecerão nos seus

à superação do asco (o *voyeur* - espectador das funções excretórias), ou (*c*) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele. Este último é marcadamente o caso dos exibicionistas, que, se posso deduzi-lo após diversas análises, exibem seus genitais para conseguir ver, em contrapartida, a genitália do outro. (Freud, 1997: 35)

Embora Freud tenha definido o *voyeurismo* como uma perversão sexual – como é possível observar a partir da leitura da citação acima –, tentaremos nos desvencilhar da noção patológica canonizada pelo psicanalista deslocando o conceito de *voyeurismo* para um sentido menos clínico; movimento este que críticos de cinema recorrem com alguma frequência para analisar filmes como os de Hitchcock (Gois, 2012). Aplicamos igualmente o conceito do *voyeur* aqui como o indivíduo que observa o outro sem ser visto, movido pelo desejo, pela atração e pelo distanciamento. No trecho mencionado conclui-se que a ocultação do corpo deriva em uma curiosidade sexual que é, por sua vez, satisfeita a partir da revelação de partes ocultas. E se, em um movimento paralelo, pensássemos no que a obra de arte oculta? De modo geral seria possível observar que, com alguma frequência, as obras de arte eclipsam o próprio processo de produção, ocultando do público o modo de composição, aparecendo para o espectador já como um elemento pronto e encerrado. O que o espectador usualmente tem acesso já é o produto final, o conhecimento do bastidor é, portanto, em certa medida, o acesso a um espaço proibido. E é a partir desse acesso a um espaço restrito – tal qual o *voyeur*, que observa aquilo que não era suposto ver – que surge o deleite e a fruição. O *voyeur*, para Freud, é aquele que obtém prazer ao assistir o que que não deveria ter permissão para ver: as funções excretórias do outro. Se o *voyeur* é aquele que acessa o ambiente privado, seria coerente observar que *In situ* situa o público também em um lugar privado: a intimidade da criação, do artista, do nascimento da obra. O essencial para nós, na definição cunhada por Freud, é que, para que haja um *voyeur*, ao menos dois elementos estejam presentes: aquele que observa e aquele que é observado. Michelle Henning sublinha a necessidade da presença de um observador e de um observado para que o *voyeurismo* aconteça:

Uma abordagem freudiana considera a experiência do espectador de prazer visual em termos de sua subjetividade, que é moldada desde a infância. Este prazer visual ou "escopofilia" é geralmente entendido como um prazer erótico adquirido em olhar para outra pessoa ou em imagens de outros corpos. Este prazer é voyeurístico quando é dependente do objeto deste olhar ser desconhecido, não olhando para trás. O voyeurismo é uma forma de objetivação que Freud viu como originária da

textos ou, como um *déjà vu*, adianto uma cena que será mencionada na página a seguir. Esse olhar viciado, de quem acha que conhece o autor ou a obra, é uma espécie de camisa de força que se nota quando se estuda um autor novo, como a Carola Saavedra, por exemplo. Ali há um manancial de possibilidades – decepções, encantos de sopetão. E a vantagem de ter uma tese híbrida, que contempla tanto paixões recentes quanto amores antigos, é poder perceber o olhar com que se entra no texto. Um olhar não só sobre a obra, mas sobre o olho que olha a obra.

Lisboa, 3 de maio de 2017.

Por falar em Borges, gostaria de poder incluir aqui outro conto autorreferente – “La busca de Averroes”. Mas, como por uma questão de espaço, não posso inserir todas as referências metaficcionais que desejo, deixo apenas registrado as últimas linhas da narrativa breve do argentino:

“Sentí, en la última página, que mi narración era um símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito.” (Borges, 1984: 588).

curiosidade da infância. Como seu extremo, torna-se uma prática sexual obsessiva. *O voyeurismo descreve um modo de olhar relacionado ao exercício do poder no qual um corpo se torna um espetáculo para o prazer de outra pessoa, um mundo dividido entre os ativos “espectadores” e os passivos “olhados”*.⁴¹ (Henning, 2004: 327) (Tradução nossa. Grifo nosso.)

Na exposição de Rui Macedo, assim como nas outras obras metaficcionais selecionadas, compreendemos que há um jogo *voyeuristísco* entre aquele que observa (o espectador) e aquele que é observado (a obra). O jogo é justamente essa dança que imiscui o exhibir e o ocultar, o mostrar e o esconder. O espaço físico é um elemento igualmente central para que o jogo aconteça. *In situ* brinca com a estrutura museológica fazendo com que ela, de certo modo, pertença a obra, seja parte integrante, deslocando o espectador do seu lugar passivo e seguro. A ensaísta Maria Augusta Babo produz, em catálogo a respeito de uma exposição anterior de Macedo, uma provocação que também pode ser proveitosa para refletir sobre *In situ*:

(...) todo o espaço da exposição é ele também convocado a participar na leitura global da obra, numa dimensão holística que envolve a própria galeria como espaço de imersão do espectador, o qual, uma vez mais, é convidado a mergulhar dentro do espaço pictórico, perdendo “o pé”, isto é, o lugar seguro da observação; daí a vertigem, o abismo, a perturbação visual que pode ir até à própria náusea física, provocada não por um qualquer motivo obs-ceno mas por um excesso de cena (Babo, 2008: 18)

Essa transformação do espaço para receber a obra (e não a lógica avessa, convencional, de uma obra que é introduzida em um espaço estéril e já pronto) contribui para o *mise en abyme*, para que o leitor “perca o pé”, retomamos a expressão de Babo. A respeito da importância do espaço para a produção desse tipo de obra, vale enfatizar o título da exposição: *In situ: carta de intenções*. Segundo Danto, “Um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra.” (Danto, 2010: 36). *In situ*, a primeira parte do título, é uma expressão latina que quer dizer literalmente *no lugar*. Na arquitetura e na engenharia o termo é utilizado quando o processo de construção se dá “no seu

⁴¹ “A Freudian approach considers the spectator’s experience of visual pleasure in terms of his or her subjectivity which is shaped from early childhood. This visual pleasure or “scopophilia” is usually understood as an erotic pleasure gained in looking at another person or at images of other bodies. This pleasure is voyeuristic when it is dependent on the object of this gaze being unaware, not looking back. Voyeurism is a form of objectification which Freud saw as originating in childhood curiosity. As its extreme, it becomes an obsessive sexual practice. Voyeurism describes a mode of looking related to the exercise of power in which a body becomes a spectacle for someone else’s pleasure, a world divided into the active ‘lookers’ and the passive ‘looked at’.” (Henning, 2004: 327)

Lisboa, 6 de maio de 2017.

A tese compreende como bibliografia central produções artísticas do universo lusófono, no entanto, é impossível não mencionar como intercessor o conto “Continuidade dos parques”, do argentino Cortázar, uma referência para quem se interessa por metaficção. Insiro aqui:

“Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotado de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se

lugar de origem” (Prieto), quando não há transporte envolvido. Em biologia e química o termo *in situ* é empregado para tratar de um fenômeno no exato local onde ele acontece, por exemplo, quando se dá uma reação entre duas substâncias. Os quadros de Rui Macedo foram concebidos e planejados para dialogar com o espaço físico do museu que ocupavam; dessa maneira a exposição não poderia nunca se reproduzir idêntica em um outro local. A montagem das telas é *in situ*, embora não tenham sido produzidas no museu elas foram resultado do estudo da planta e só funcionavam na plenitude naquela determinada disposição espacial e naquele tempo específico. Também oferece uma interessante possibilidade interpretativa a expressão *in situ*: a exposição só acontece no preciso instante em que o público e a obra se encontram. O artista comenta a respeito do caráter *site specific* de suas instalações pictóricas:

A fruição presencial torna-se imprescindível quando uma pintura é executada especificamente para um lugar: o *topos* transforma-se então em *locus* e neste movimento passa a pertencer à pintura (e vice-versa). Pintura e lugar são como uma unidade, inseparáveis: o lugar revela a pintura e, ao mesmo tempo, a pintura dá a ver o lugar. Em conjunto são a obra acabada (*o factum est*). Neste caso, a completude da pintura depende do lugar onde se instala. (Macedo, 2012: 81)

Deste modo é possível afirmar que *In situ: carta de intenções* só poderia se apresentar no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, exatamente como foi concebida e precisamente naquele período exato. Seu traslado para qualquer outro lugar ofereceria resistências porque é inerente ao seu conteúdo o espaço físico em que atuava. Não eram só as medidas das paredes que estavam transcritas na tela, era todo um aproveitamento da localização – as pilastras, as arestas, as esquinas – que só existiam ali, não só naquele espaço como naquele tempo.

A exposição de Rui Macedo jogava com uma “contextualização imediata (aqui e agora)” (Prieto, 2015: 208). Frisamos que na parede dois, na tela repartida ao meio verticalmente, havia uma inscrição escrita à mão com setas indicando “exposição Lygia Clark”, para onde, de fato, estava localizada a exposição da artista brasileira. A exposição de Rui Macedo transformava, portanto, espaço e tempo em unidades inseparáveis. Kwon teoriza:

Emergindo das lições do minimalismo, a arte *site-specific* foi inicialmente baseada na compreensão fenomenológica ou experimental do espaço, definida principalmente como uma aglomeração de atributos físicos de um lugar particular (o tamanho, a escala, sazonais do clima, etc.), com a arquitetura servindo como pano de fundo para o trabalho da arte em muitos casos. (...) a definição de *site-specific*

interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer. Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que levaria à casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.” (Cortázar, 2010: 47)

Lisboa, 6 de maio de 2017.

Pesquisar sobre a exposição de 1978, *Art about art*, exibida no Whitney Museum. No catálogo da exposição lê-se: “all art is infested by other art”. Nota mental: cuidado para não misturar intertextualidade – o diálogo que as obras de arte estabelecem entre elas, influências explícitas ou implícitas – com autorreferencialidade.

Lisboa, 7 de maio de 2017.

Em reunião na universidade, o orientador frisa inúmeras vezes a preocupação com a harmonia da tese: os capítulos precisam ser mais ou menos equivalentes para que o trabalho seja equilibrado. Argumento que há muito mais crônicas e que por isso o capítulo do Lobo Antunes provavelmente deverá ganhar mais fôlego. Ele observa que, se tenho muito material, devo cogitar reduzir o escopo, os capítulos não podem divergir muito em dimensão um do outro.

está sendo reconfigurada para implicar não a permanência e a imobilidade de uma obra, mas a impermanência e a textura, a dimensão das paredes, do teto, os quartos, as condições de iluminação existentes, as características topográficas, os padrões de tráfego, as características da transitoriedade.⁴² (Kwon, 2002: 1-3) (Tradução nossa.)

Sobre a segunda parte do título, as cartas de intenção apontam para o futuro, dizem respeito à parte inicial do processo de criação (isto é, quando diante do nada se indica quais são os planos do autor). As cartas de intenção deixam claro o que se pretende fazer e ainda não se fez, o que está por vir, e é curioso que esse nome dê título a uma exposição pronta, aberta ao público, visitada e comentada por críticos. A exposição de Macedo, apesar de carregar o subtítulo “carta de intenção”, não tratava de algo que estava por vir, não fazia promessas para o futuro, o que se tinha era o presente, o planejamento já como obra plena, o percurso como resultado final.

A estratégia do posicionamento peculiar das pinturas não é exclusiva da exposição *In situ*. Já em outras exposições o artista português contemporâneo trabalhou com a exploração do espaço físico do museu e com a interação com o público. A respeito do tema, a curadora Carolina Menezes sublinha o desejo do artista de convocar o público a participar da exposição, intimando-o a fisicamente se movimentar:

Operando com a materialidade da obra de arte, Rui Macedo aciona questões conceituais que abrangem todo o espaço expositivo. Todos os espaços mesmo, pois ao artista interessa ativar o que está sempre presente, mas que não é visto: os cantos, os entres, os altos e baixos. Esta expansão abrupta, este preenchimento do que até então estava vazio, empurra o observador para um lugar incomum, exigindo deste uma nova postura diante da arte perante um deslocamento do seu habitual lugar privilegiado que continua, entretanto, distinto. (Menezes, 2014: s.p.)

Na exposição autorreferencial de Macedo havia um deslocamento do prazer de onde ele tradicionalmente aconteceria – a contemplação de um espectador diante de uma tela posicionada na altura dos olhos limitada por uma moldura externa – para um lugar atualizado, talvez um espaço de jogo com fronteiras não bem

⁴² “Emerging out of the lessons of minimalism, site-specific art was initially based in a phenomenological or experiential understanding of the site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location (the size, scale, texture, and dimension of walls, ceilings, rooms; existing lighting conditions, topographical features, traffic patterns, seasonal characteristics of climate, etc.), with architecture serving as a foil for the art work in many instances. (...) the definition of sitespecificity is being reconfigured to imply not the permanence and immobility of a work but its impermanence and transience.” (Kwon, 2002: 1-3)

Lisboa, 9 de maio de 2017.

Sinto inveja do tom que Scholes é capaz de imprimir em seu texto teórico, queria ter plagiado as palavras dele para inserir na passagem da tese onde escrevo sobre a dúvida de citar fornecendo a fonte completa (o trecho que redigi e está na introdução, onde menciono rapidamente o *Manifesto Sampler*, lembra?). Gostaria era de tê-lo escrito com a cadência das seguintes palavras: “Neste instante, interrompo-me para confessar uma atitude falha de ética: plagiei todas as palavras do parágrafo anterior, roubadas a um ensaio escrito há sessenta anos por José Ortega y Gasset, intitulado «Notas sobre o romance» (58-69). Fi-lo quer no intuito de focar determinados problemas sobre o romance como forma literária quer como uma maneira de concretizar o problema da intervenção da ética na textualidade. Principiando por este último assunto, note-se a forma como, ao reconhecer o plágio e nomear a fonte de onde provieram as palavras, transformei um acto não ético num acto ético. Aquilo que começou por roubo, terminou na qualidade de citação de uma fonte autorizada. O não-ético transformou-se em ético pelo simples poder de algumas palavras adicionais que serviram pra invocar aquilo que poderá designar-se por código ético – um código que se situa fora da elocução, dentro de um espaço cultural, no caso presente o de um certo discurso académico ou profissional, que apoia e possibilita a minha prática particular.” (Scholes, 1989: 147-148)

Lisboa, 10 de junho de 2017.

Encontrei uma apresentação interessantíssima intitulada *Metafiction in American Comic Strips*. Jesús Ángel González López, o autor da apresentação, é professor da universidade de Cantabria e consegue reunir nos slides uma série de tirinhas com diferentes tipos de autorreferência. Como embasamento teórico, curiosamente o professor e eu bebemos na mesma fonte, a literária (Linda Hutcheon, David Lodge...). A metaficção nos quadrinhos pode percorrer uma série de caminhos distintos – deposite aqui apenas uma breve amostra:

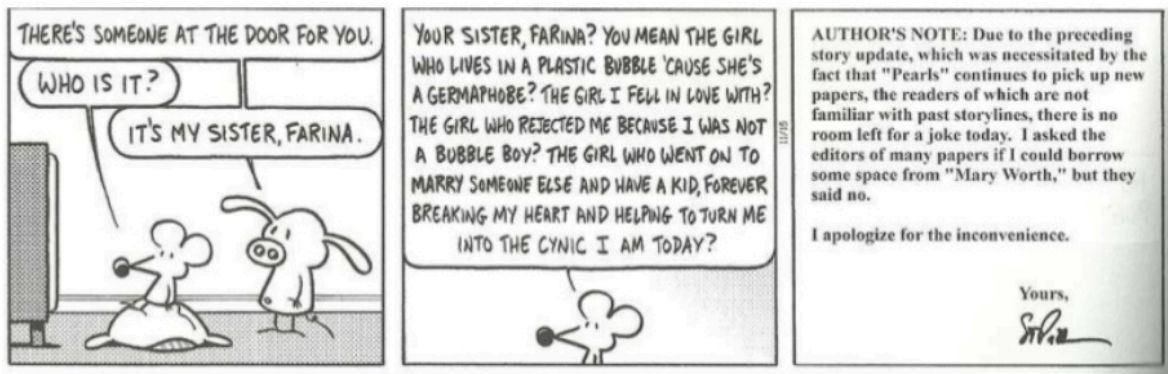
definidas. O deleite, transferido para um novo sítio, surge justamente deste movimento inesperado, da quebra de expectativa, do intercâmbio entre o espaço ficcional e o real, da conscientização da porosidade das fronteiras e do terreno movediço deste entre-lugar arte/vida. No ensaio teórico *A transfiguração do lugar comum*, Arthur Danto comenta a respeito do show de mágica:

Imaginemos um mágico inábil, que inadvertidamente revela ao público o fundo falso de suas caixas e as cartas escondidas na manga, e que em consequência não consegue levar a cabo as benévolas trapaças de que são feitas as apresentações de mágica. Comparem esse homem com um outro que deliberadamente mostra o que está em sua manga e os artifícios de suas caixas. Este eleva sua arte a um novo nível, que talvez pareça intrincado porque discrepa das convenções banais do ilusionismo; nesse caso, onde quer que esteja a ilusão, se é que existe alguma, não será no habitual espaço entre o olho e a mão. (Danto, 2010: 66)

Danto sugere que o comportamento do mágico hábil, que propositalmente seduz a audiência deixando ver os artifícios que movem a magia, se compara ao gesto do artista contemporâneo que produz obras onde o prazer está igualmente deslocado do lugar habitual. Ao frustrar a expectativa do público e transferir o prazer de quem assiste para outro sítio, o que Macedo fez foi surpreender, fundar um novo espaço de experimentação e desamparo. Como o mágico hábil de Danto, o artista metaforicamente levantou as mangas e mostrou o fundo das caixas – deu a ver os esboços, os rascunhos, as rasuras –, captando a plateia, permitindo que se observasse o bastidor da produção. O movimento do mágico hábil de desnudar-se antes da mágica fazia parte da própria mágica; convocar a audiência, estabelecer um pacto, ganhar a sua confiança, é parte essencial para a mágica que se sucederá. O mesmo se passou *em In situ*, quando o público foi seduzido, convocado.

Se a disposição tradicional das obras de arte atende o público no sentido de permitir o maior conforto possível exigindo o menor esforço – telas na altura dos olhos, bem iluminadas com *spots* apontados – na exposição *In situ* a noção de conforto e bem estar foi posto à prova; as obras necessitavam que a plateia aceitasse o jogo proposto, indo de encontro a elas.

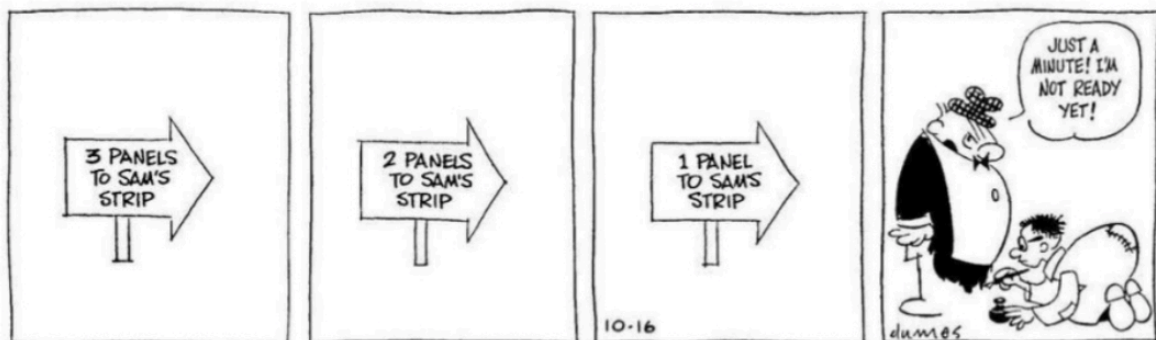
Ao avesso de uma exposição convencional – onde as obras se oferecem ao público – na exposição autorreferencial de Macedo é o público que deve alcançar a obra, colocando-se a mercê dela, perseguindo-a. Em todo tipo de obra de arte o espectador é convocado a participar de maneira ativa, mas em exposições metaficcionais o público se torna ainda mais consciente da sua participação. Linda Hutcheon tece a respeito de obras metaficcionais uma observação que pode ser



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>

estendida para todo o tipo de arte autorreferente: “O leitor de ficção é sempre uma presença ativa mediadora; a realidade do texto é estabelecida por sua resposta e reconstituída por sua participação ativa. Os escritores de ficção narcisista apenas fazem o leitor consciente desta experiência.”⁴³ (Hutcheon, 1980: 141)

No entanto, por mais que o público se esforçasse para acompanhar as obras, as instalações permaneciam incompletas, com o signo da ausência; eram pinturas parciais, interrompidas, rasuradas, cortadas, fragmentadas, deslocadas. A disposição das obras e a condição de incompletude de cada uma delas gerava no público uma sensação de estranheza e inacabamento. Rui Macedo reflete sobre a estratégia de provocar vazios ao longo de suas exposições tanto em sua dissertação de mestrado quanto em sua tese de doutorado. Em ambas também fica patente a preocupação em convocar o público, em trazê-lo para dentro do espaço expositivo como uma figura ativa e consciente, elemento fundamental para a realização da mostra. Tanto a dissertação (intitulada *Pintura site-specific - sobre a pintura definida pelo seu posicionamento no espaço onde se instala*) quanto a tese de doutorado (intitulada *IN SITU - Ficções de um programa de Pintura contemporânea*) são focadas na própria produção do artista, fazendo-o ocupar ao mesmo tempo no lugar de artista e crítico do próprio trabalho. Ambas foram produzidas na Faculdade de Belas Artes, na Universidade de Lisboa, um departamento que investe em um programa de pós-graduação *stricto sensu* com uma dupla valência: a prática (artística) e a teórica. O trabalho final, a dissertação de mestrado ou a tese de doutorado, consiste em um trabalho teórico – uma tese, nos moldes tradicionais – somado a um trabalho prático – uma (ou mais) exposição(ões). A parcela prática do doutorado de Rui Macedo reunia uma série de oito exposições – uma delas *In situ*, a última delas *Avesso da norma*. A tese, a fração teórica do trabalho, era uma espécie de reunião de catálogos com mais de setecentas imagens dispostas em um longo exercício descritivo da concepção do trabalho.

Assim como Rui Macedo, uma série de artistas contemporâneos ingressaram na universidade e passaram a ter um papel não só prático, de produtor da arte, como também analítico, pesquisando sobre o tema. A arte autorreferente parece ser produzida, de modo geral, por pessoas que estão nesse entre-lugar crítico-artístico.

⁴³ “The reader of fiction is *always* an actively mediating presence; the text's reality is established by his response and reconstituted by his active participation. The writers of narcissistic fiction merely make the reader conscious of this fact of his experience.” (Hutcheon, 1980: 141)



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>



Fonte: <https://www.slideshare.net/JessngelGonzlezLpez/metafiction-in-american-comic-strips>

Lisboa, 11 de maio de 2017.

A metapintura parece não ser um tema de interesse só meu. Em novembro de 2016, o Museu do Prado expôs uma mostra intitulada *Metapintura – Un viaje a la idea del arte en España*. Infelizmente não consegui visitar a exposição, que era temporária e esteve disponível para o público apenas entre 15/11/2016 e 19/02/2017, no entanto, o site do museu permite uma verdadeira visita pelos corredores da mostra. A exposição estava organizada da seguinte maneira: “esta muestra se divide en etapas. Quince etapas que hablan de la relación entre el arte, el artista y la sociedad, y cada una de las cuales aborda un asunto específico: los poderes atribuidos a la imagen religiosa, el papel desempeñado por el cuadro dentro del cuadro, el intento de los artistas por romper el espacio pictórico y prorrogarlo hacia el del espectador, los orígenes y el funcionamiento de la idea de tradición artística, los retratos y autorretratos de artistas, los lugares de la creación

A pesquisa acadêmica teórica parece alimentar a prática artística, tanto que, no caso de Rui Macedo, o pintor vai a procura de Petrarca, intelectual nascido em 1304, antes de conceber e materializar a sua exposição contemporânea. Obras metaficcionais, com alguma frequência, reúnem em seu interior tantos autores-críticos-acadêmicos produzindo trabalhos que voltam o olhar para dentro de si:

Elas [as obras metaficcionais] também contêm, no entanto, em sua auto-consciência, sua própria autocrítica. "Quando a consciência de sua própria forma", escreve Ronald Sukenick, "é incorporada na estrutura dinâmica do texto – em sua composição, como dizem os pintores – a teoria pode mais uma vez fazer parte da história não sendo mais algo além dela. Uma das funções da ficção moderna, portanto, é deslocar, energizar e re-encarnar sua crítica – literalmente, reuni-la com a nossa experiência do texto". Não é acidental que Sukenick, como Barth, Federman e muitos outros metaficcionistas sejam acadêmicos. O crítico e o criativo se encontram em sua ficção como fazem em todos os textos narcisistas.⁴⁴ (Hutcheon, 1984: 144)

Em nossa experiência de análise retratada na tese de doutorado, dois dos três artistas selecionados frequentam o ambiente acadêmico e circulam por entre a crítica, eles mesmos produzindo reflexões teóricas – seja sobre o trabalho de outros artistas, seja sobre o próprio trabalho. Essa mistura de funções entre o crítico, o teórico e o produtor da arte, é compatível com o solo movediço onde se instalam as produções autorreferentes, que igualmente se aproveitam do entre-lugar ficção/realidade.

Longe de ser uma coincidência o fato de tantos artistas ocuparem o lugar também de críticos, procuramos investigar, com o auxílio de Hutcheon, o(s) motivo(s) que pudessem justificar tal encontro. Lembramos que produções autorreferentes demandam alto domínio técnico, por isso há nesses artistas um forte interesse pela pesquisa e pelo estudo que permitem a posterior composição de suas próprias obras. Outro fator relevante é a multiplicidade de funções exercidas em simultâneo: o mundo contemporâneo permite (e muitas vezes exige, por motivos de subsistência) um intercâmbio de ofícios, desse modo, escritores com alguma frequência escrevem críticas para jornais e revistas, professores universitários publicam romances, autores literários ingressam na universidade como pesquisado-

⁴⁴ "These fictions are about their own processes, as experienced and created by the reader's responses. They also contain, however, in their self-consciousness, their own selfcriticism. "When consciousness of its own form," writes Ronald Sukenick, "is incorporated in the dynamic structure of the text-its composition, as the painters say- theory can once again become part of the story rather than about it. One of the tasks of modern fiction, therefore, is to displace, energize, and re-embody its criticism-to literally reunite it with our experience of the text."26 It is not acidental that Sukenick, like Barth, Federman, and many other metafictionists, is himself an academic. The critical and the creative meet in their fiction as they do in all narcissistic texts." (Hutcheon, 1984: 144)

o del coleccionismo artístico, el origen del concepto moderno de la historia del arte, la subjetividad que irrumpe en los autorretratos desde la Ilustración o la importancia que en el debate artístico moderno tuvieron los conceptos de amor, muerte y fama.”(Fonte:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/metapintura-un-viaje-a-la-idea-del-arte/1d0500f9-5f3c-4ad0-a345-5626e65fa702>)

Entre as telas mais interessantes que tomei conhecimento estava *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, pintura a óleo feita por David Teniers, em 1647, que retrata uma série de quadros dentro do quadro. No quadro estão representados cinco personagens, três deles têm a identidade conhecida: Leopoldo Guillermo, o dono da galeria, o conde Fuensaldaña e o mais interessante – o próprio pintor do quadro em questão. Os quadros representados são telas reais, que de fato pertenciam a coleção de Leopoldo Guillermo.



Fonte:

<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/e3/e319/e319cfb1-6bbb-44af-99a2-edee8dff8360/857db5c8-b826-49d0-8c2c-e6223070f04b.jpg>

res. É a partir dessa mobilidade e fluidez entre os gêneros artístico e crítico e da troca estabelecida entre as diferentes funções que se cria um solo fértil para a produção autorreferente.

2.3 Uma pintura que se dobra, a busca pela(s) gênese(s)

[Metapictures] are pictures that refer to themselves or to other pictures, pictures that are used to show what a picture is. (Michell, 1994: 35)

A epígrafe acima procura definir o conceito de *metapicture* e foi retirada do ensaio *Picture Theory*, do norte-americano W.J.T. Michell. O livro possui um capítulo integralmente dedicado à investigação das metapinturas (“metapicture”) e muito do que se encontra registrado no ensaio servirá como ferramenta – direta ou indireta – para auxiliar a análise que se segue de *In situ: carta de intenções*. A exposição de Macedo estava em total consonância com a definição cunhada por Michell: as obras propostas pelo artista português procuravam mostrar o que a pintura é, desde a ideia inicial aos planos de como essa criação primeira deveria ser colocada em prática. Por ter se construído como uma exposição cujo tema central era o exercício da própria pintura, *In situ* procurava deixar pegadas aparentes, instigando o espectador a remontar um suposto caminho de retorno às origens, como se fosse possível vasculhar o embrião da exposição, a gênese das telas, o princípio da ideia concebida na mente do artista, o esboço da planta, o mapa, o planejamento. Um movimento de regresso também no que diz respeito a exibição dos próprios materiais: a determinada altura da mostra evidenciava-se a materialidade que ergue o quadro, a estrutura de madeira, a numeração das tintas. Como mencionado na introdução, o pesquisador Gustavo Bernardo observa a respeito de obras autorreferentes: “Porque se volta para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo, a origem de toda a sua narrativa” (Bernardo, 2010: 244). Trata-se, em última instância, de um movimento de retorno impossível, o que se tem nesse tipo de obra – seja ela literária ou pictórica – não é nunca uma origem – a origem – e sim a ficcionalização de possíveis origens.

Por promover esse movimento de retorno, de algo que se volta para dentro de si mesmo, podemos pensar *In situ* a partir da imagem da dobradura. Uma dobradura é criada a partir do próprio material de suporte que, após consecutivas operações,

Outra imagem que chamou bastante atenção foi o bem-humorado *Huyendo de la crítica*, tela em óleo pintada em 1874 pelo espanhol Pere Borrell y del Caso. No quadro, um rapaz parece querer escapar da moldura (para fugir das críticas, como sugere o título?), a sombra e a posição do corpo pretendem provocar uma confusão no espectador ao mesclar pintura e realidade.



Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-eu5xw95fqz4/tzsxcfyasi/aaaaaaaais/dqhxudvejgc/s1600/pere+borrel+del+caso.png>

produz um novo objeto. Através do gesto de dobrar, um mesmo material pode, trabalhado de diversas maneiras, dar origem às novas composições. Tal procedimento pode ser comprovado na exposição de Macedo quando, a partir de sucessivas operações, composições diferentes eram produzidas dando origem a telas distintas, mas todas elas seguindo a mesma orientação, voltando o olhar para a gênese, relembrando a presença dos materiais, a insistência das ideias preliminares. O gesto da dobradura remonta à infância e remete para uma espécie de jogo sem fim, onde múltiplas possibilidades podem ser encenadas. Iceleia Cattani, em texto publicado no catálogo da exposição *In situ*, comenta:

O artista parte de um pensamento aprofundado sobre o que é a pintura e as condições de sua instauração, suas modalidades de apresentação, os espaços expositivos e os diálogos que podem ser desenvolvidos entre ambos, o entorno do museu, o papel do espectador e sua relação com as obras. Esse pensamento não é elaborado de modo linear, mas através das operações complexas que criam dobras entre conceitos e elementos constitutivos das obras que são, simultaneamente, opostos e complementares. Dobras operacionais, formais, filosóficas. (Cattani, 2016: s.p)

Cattani sublinha em seu ensaio uma série de dobras passíveis de serem observadas na exposição. Dando sequência ao exercício proposto pela pesquisadora, apontamos mais algumas outras dobras, frisamos, por exemplo, a dobra técnica necessária para que o *post-it* e a fita cola fossem reproduzidas tal qual os objetos do mundo exterior. Ao transpor, através da técnica apurada, elementos de uso cotidiano de fora da tela para dentro da tela, Macedo promove uma dobra operacional.

A dobra também pode possuir um sentido literal uma vez que boa parte das obras acompanham o espaço expositivo; as telas retorcem-se, dobram-se, seguem a arquitetura do museu. São telas que se aderem ao mundo exterior de tal maneira que exploram e mudam a percepção do espaço.

A dobradura em *In situ* é igualmente passível de ser lida como movimento filosófico provocado pela obra uma vez que as telas autorreferentes de Macedo voltam-se para dentro de si mesmas, autorrefletindo-se, mirando o lado de dentro, o processo.

Retomando a etimologia da palavra dobradura, é curioso que a terceira entrada presente no dicionário Aurélio remonte ao termo fingimento:

do·bra·du·ra
sf

Lisboa, 13 de maio de 2017.

Voltando para o Brasil e deixando de lado o universo pictórico para focar nos quadrinhos, lembrei dos gibis que lia na infância e que brincavam com o leitor. Assim como em *House of cards*, os personagens da Turma da Mônica muitas vezes agiam como se existisse a quebra de uma quarta parede, que separava o universo da banda desenhada do público. Era como se nos quadrinhos os leitores pudessem ver os bastidores da criação dos próprios desenhos.

Com alguma frequência recorro ter visto nas páginas das revistinhas o próprio autor – o Maurício de Souza – desenhando os seus personagens. Uma dessas revistinhas era a protagonizada pelo Cascão.



Fonte: Sousa, Mauricio de (1992), *Almanaque do Cascão*. n.18, São Paulo:Globo.

Em outro quadrinho figurava um diálogo entre a Mônica e também o próprio Maurício de Souza:

1 Ação, processo ou efeito de dobrar; dobração, dobragem, dobramento.

2 POR EXT Trabalho manual, de caráter artístico ou didático, que consiste em se fazer certos objetos ou figuras, dobrando-se papéis.

3 ANT Vfingimento.

Embora não se encontre listada entre as definições propostas pelo dicionário, a concepção de dobradura também pode remeter ao conceito de *mise en abyme*. Quando Macedo reproduzia dentro da tela o desenho da própria tela, como se a primeira devorasse a segunda e a mantivesse em seu interior, estava fazendo uso do procedimento *mise en abyme*. A “história dentro da história” (Ricardou, 1976: 171) acontece toda vez que há uma relação de semelhança com a obra que a inclui, quando a obra primeira inclui um reflexo em seu interior, uma representação em miniatura, dentro dela, repetindo e inserindo a segunda (terceira, quarta, quinta...) versão.

Etimologicamente o termo técnico – *mise en abyme* – carrega o conceito de abismo, que significa, literalmente, sem fundo, ou muito profundo, remetendo ao caráter possivelmente infinito desse procedimento de replicação. Consideramos haver *mise en abyme* em todo fragmento que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém, portanto, o *mise en abyme* é uma espécie de reflexo, um espelho da obra que inclui (Antunes, 1982). Para Gide essa relação de semelhança é de duplicação exata – reprodução fiel –, enquanto para Dällenbach, autora do ensaio fundador *The mirror in the text*, essa associação não precisa ser necessariamente idêntica: “*mise en abyme* é um qualquer espelho interno que reflete o todo da narrativa através de uma duplicação simples, repetida ou paradoxal” (Dällenbach, 1989: 36) (Tradução nossa.) Macedo já trabalhou a técnica do *mise en abyme* em diversas outras exposições e a respeito do assunto Maria Augusta Babo dissertou no catálogo da exposição *Invenzioni capricciose segundo Piranesi*:

Importada da heráldica por André Gide, a *mise en abyme* é um procedimento de duplicação que consiste em colocar a representação de uma figura no seio dela mesma», logo, é toda a incrustação que mantém uma relação de semelhança com a obra que a contém. *En abyme* (em abismo) está associado à ideia de vertigem, de perda de referência. Pode-se chamar obra «enquadradora» aquela que contém a imagem «enquadrada», que está, por sua vez, *en abyme*. A obra que está *en abyme* é uma obra gêmea (participa do mesmo código genético), pois existe, no mínimo, uma parte da obra «enquadradora» que é transposta para o seu interior. De uma forma geral, todo o tipo de narrativa dentro da mesma narrativa é *mise en abyme*. Procura-se, por este meio, criar uma reciprocidade, não de relações da imagem com outras imagens (da pintura com outras pinturas) mas de relações da imagem consigo mesma («da pintura dentro da pintura»). O desdobramento imagético propicia a ilusão de profundidade, de estar vertiginosamente em abismo. (Babo, 2008: s.p)



Fonte: Souza, Mauricio de (2006), *Almanaque da Mônica número 115*, São Paulo: Globo.

Em outras ocasiões a autorreferencia não era feita com a presença do autor, mas com o diálogo entre os próprios personagens que demonstravam ter consciência do fato de viverem dentro de um gibi:



Fonte: Souza, Mauricio de (2003), *Magali número 359*, São Paulo: Globo.

Em *In situ*, na representação da parede do museu onde estava posicionado o quadro dentro do quadro, tinha-se uma tela em abismo, que esboroava a fronteira entre o espaço real e o ficcional, questionando o limite da representação de maneira que o universo do lado de fora se inseria, representado, dentro do quadro. Zalinda Cartaxo observa que: “A inserção da parede dentro da pintura, mesmo que ilusionisticamente, resgata outro tema histórico da pintura: a estrutura da *mise en abyme*. O espaço passa a *ecoar, ressoar, distender-se*.” (Cartaxo, 2014: 31). A exposição de Macedo dialogava com o espaço, contendo-o dentro da tela, como um elemento tão digno de representação quanto qualquer outro. A tela a seguir, que inclui a parcela da parede onde o quadro se acomodava, também pode ser considerado um exemplo clássico de *mise en abyme*.



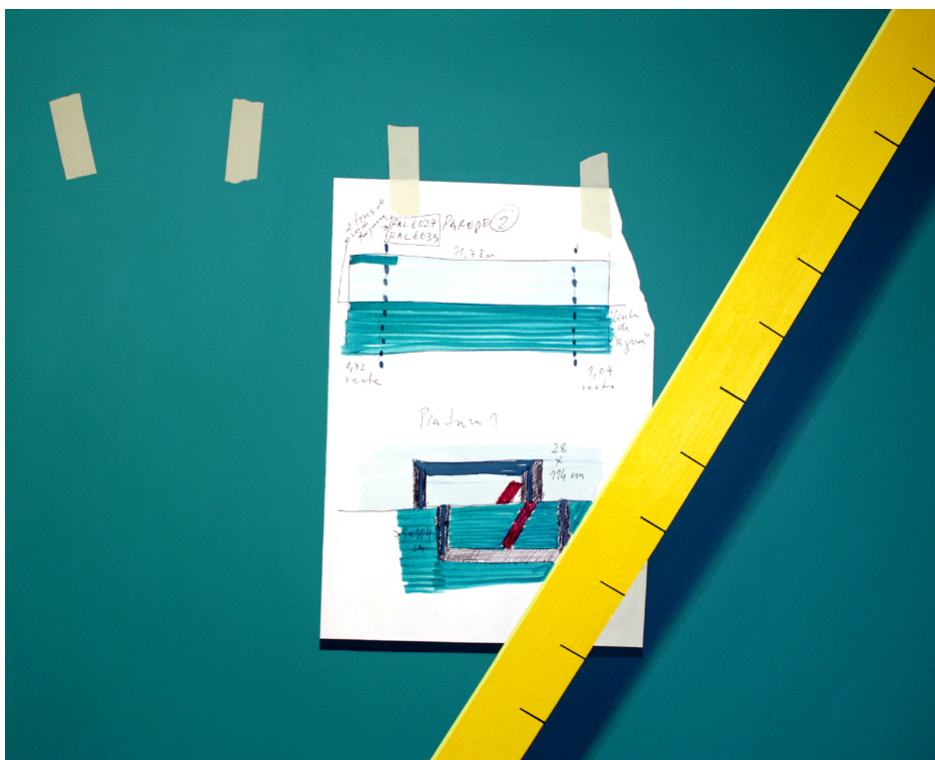
Havia ainda outras ocasiões metaficcionais onde os personagens brincavam com a disposição gráfica do quadrinho, chamando a atenção do leitor para o fato de que aquilo que se encontrava desenhado era uma criação ficcional:



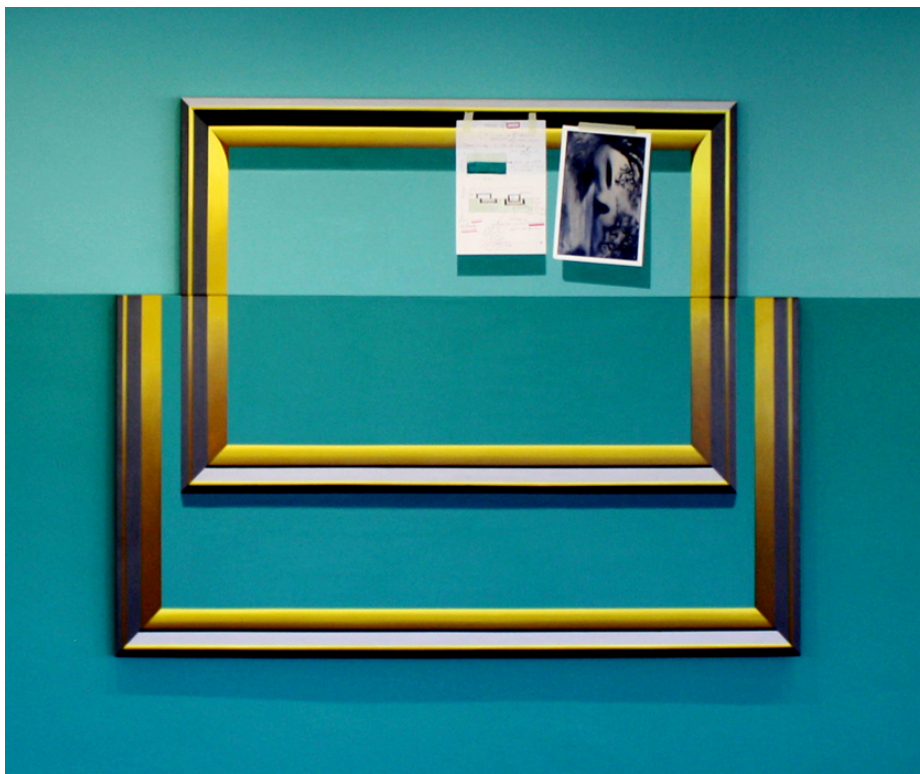
Fonte: acervo pessoal

Retomei os quadrinhos da Turma da Mônica na tentativa de provar que a metaficção não é apenas um recurso utilizado na literatura ou no audiovisual, nem sequer é uma técnica erudita e distanciada direcionada apenas aos adultos, já na infância os leitores brasileiros são familiarizados com a utilização de recursos autorreferentes.

Aproximando a imagem percebemos que a representação do quadro deslocado com a régua por cima também figurava no esboço inserido dentro da tela, como que em miniatura.



A parede número dois também pode servir como exemplo da técnica *mise en abyme*.

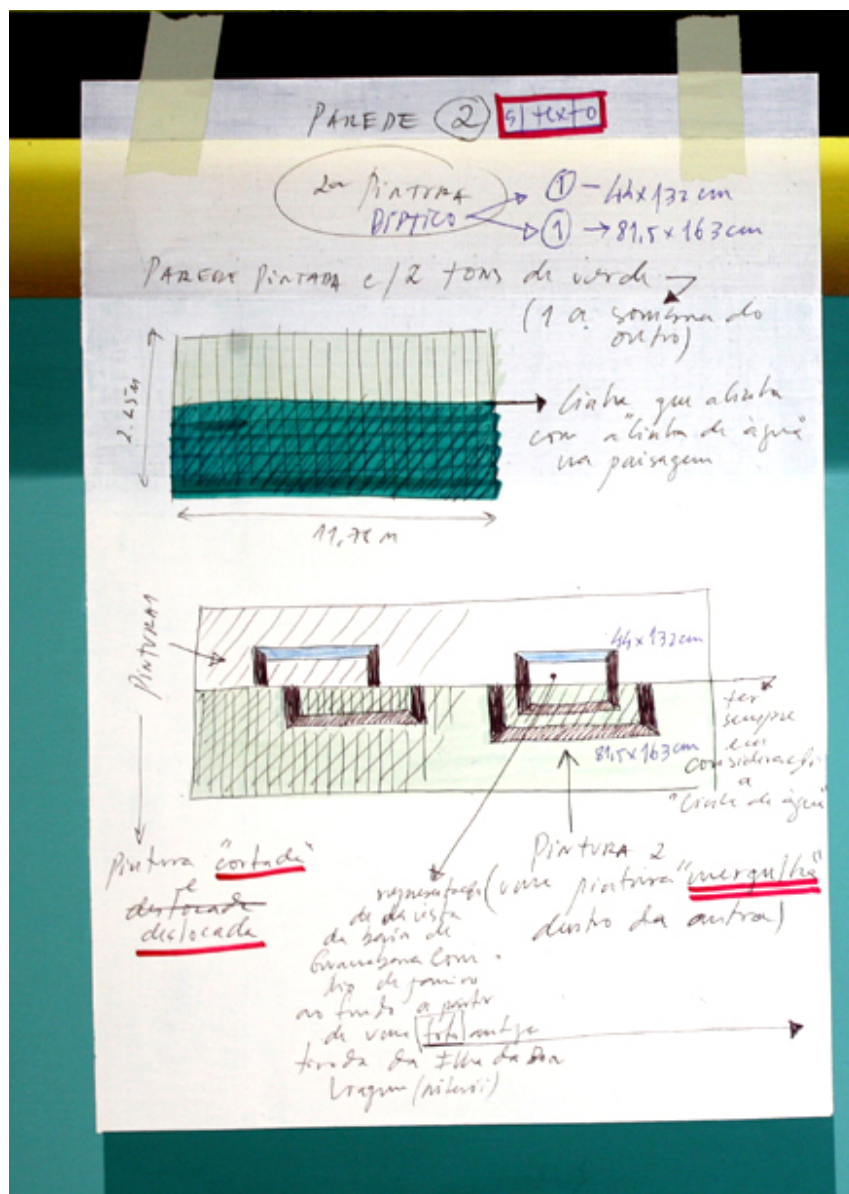


Lisboa, 15 de maio de 2017.

É interessante perceber como cada área explica e exemplifica o conceito “meta”, que não pertence única e exclusivamente à literatura. O site <https://comicbookglossary.wordpress.com/metafiction/> define metaficção para os cartunistas da seguinte maneira: “Metafictional is when a work of fiction is aware that it is a form of fiction. The work goes on to examine numerous elements of fiction, normally presenting questions regarding the relationship between reality and fantasy. Typically, a work’s status as metafictional is made apparent through various metafictive devices, which can include elements such as characters, plot, or even the author themselves. For example, a character breaking the fourth wall and speaking directly to the audience is metafictive. Another example of metafiction could be a fictional work exploring and assessing how stories are formed and how plots are created. One example of metafictional work in series, sits alongside a character he helped create. In this panel, the reader witness a meeting between creator and creation. Tony Harris listens to his character speaking about his personal views regarding metafiction. In this panel, not only is metafiction present through the presence of the illustrator, but also through the dialogue concerning metafiction itself. The character states how he is not “into the whole Grant Morrison ‘meta’ thing.” And that “seeing creators in a book kinda takes [one out of the story...” This reference is made due to Grant Morrison’s reputation for writing metafiction. Many of Morrison’s works,



Além de incluir uma moldura dentro de outra, quando observada de perto era possível perceber no rascunho a representação da própria parede onde as telas se instalavam com as imagens incluídas. Essa miniaturização do cenário é uma característica de construções *mise en abyme*:



Macedo joga em *In situ* com a relação entre as pinturas: elementos que se repetem em um jogo de escalas e recontextualizações em diferentes alturas da mostra. As imagens duplicam-se e refletem-se, em parte ou no todo:

[o *mise en abyme*] poderá formular-se como um qualquer enclave que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Assim, nesta figura que desenha, por reflexo, a cena, na própria cena que a contém, forma-se uma topologia de espaços repetidos e encaixados. Este procedimento é triplo, do ponto de vista dos dispositivos que utiliza, já que exige, ao mesmo tempo, uma duplicação – a cena e a sua representação (ou a representação da representação); uma reflexão, porque se trata

including Flex Mentallo, and Supergods utilize the device of metafiction. The third and final example of metafiction in comics is from the Sensational She-Hulk. In this panel, She-Hulk tears away the comic to chastise John Byrne, the writer and penciler. In this particular panel, two metafictional elements are used. She-Hulk is both aware that she resides in a fictional world and “tears” through it, as well as addressing the penciler and writer directly. This directly reveals the work as a piece of metafiction in which the world of the Sensational She-Hulk realizes it is not reality.”



Fonte: <https://Comicbookglossary.Wordpress.Com/Metafiction/>

Lisboa, 16 de maio de 2017.

Primeiro gesto ao iniciar um novo capítulo: guardar todo o material referente ao capítulo anterior. Mesa limpa, recomeço. Separo os cinco volumes de crônicas do Lobo Antunes, publicados em Portugal pela Leya, e o único volume publicado no Brasil, pela Objetiva; releio cada uma das crônicas outra vez. O exercício se

do mesmo, da instauração da semelhança; e ainda, de uma miniaturização, na medida em que o abismo é também o encaixe infinito da representação no interior da própria representação, o que desloca, desde logo, o tema da representação para passar a focar o próprio espaço – *topos* – da representação como o motivo principal do fazer e que redundará numa diluição da própria representação. Portanto, o interessante a sublinhar é que, a duplicação em abismo acaba por deslocar sempre a questão do objecto ou tema para a questão da obra e do próprio fazer. O motivo é como que afectado por essa situação de deslocamento que o encaixe proporciona, até ao infinito. A técnica de *mise en abyme* instala, pois, a problemática da obra no seio da obra (Dällenbach, 1989: 49)

Nos exercícios metaartísticos apresentados na presente tese de doutorado, encontramos um denominador comum, um mesmo impulso de encenação. Quando em *O inventário das coisas ausentes* o leitor depara-se com uma sessão inicial denominada “Caderno de anotações”, à primeira vista a crença é que se está diante das próprias anotações que antecederam a escrita do romance. O “Caderno de anotações”, entretanto, nada mais é do que a ficcionalização de um caderno de anotações, em síntese, um objeto tão ficcional quanto a segunda parte do livro, a “Ficção”. O mesmo ocorre em *In situ*, onde cada elemento da exposição é finalizado e encerrado como qualquer outra tela de uma exposição convencional, mas a construção da mostra faz o espectador julgar que está diante de um trabalho pueril, despretenso. Por tratar-se de um fingimento bem realizado, o leitor/espectador é facilmente convencido de que se encontra em uma espécie de camarim, quando, na verdade, o camarim já constitui o próprio espetáculo.

Como foi possível observar, as produções de Macedo e Saavedra, apesar de serem construções distintas em relação ao meio de veiculação, partilham uma série de questões autorreferentes comuns. Avançaremos agora em direção ao nosso terceiro objeto de pesquisa – as crônicas de António Lobo Antunes. Regressaremos ao universo da literatura de modo a perceber como o escritor português contemporâneo aborda a questão metafictional em suas narrativas breves.

estende meses a fio e os exemplares me acompanham pela cidade: sempre carrego um volume na bolsa, um livro que me acompanha na sala de espera, no banco da praça ou na fila do supermercado. Essa nova leitura do Lobo Antunes, dessa vez feita em Lisboa – textos que li pela primeira vez no Brasil – me fazem perceber coisas que nunca havia notado. Expressões que pareciam peculiares embora aqui tenha percebido serem vulgares, palavras que desconhecia e agora reconheço, hábitos culturais que foram se entranhando e tornando familiares. Dessa vez releio as crônicas com olhos de lince, de quem sabe o que procura. Sublinho, ilumino as páginas, destaco parágrafos, transcrevo palavra por palavra em um arquivo de Word, subdivido por temas.

Lisboa, 17 de maio de 2017.

Pesquisar a pintora portuguesa Helena Almeida (1934). Assim como Macedo, Helena, com a ajuda de espelhos, se insere nos quadros que assina:



Fonte:

http://1.bp.blogspot.com/_Abrc4MZAM8E/TRogcwpF95I/AAAAAAAAADIA/EoPKBoQvJIE/s1600/Helena_Almeida.jpg

3 - UMA VISITA À OFICINA: ALGUMAS CRÔNICAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Se calhar estou a maçar-vos com esta conversa, mas pensei que talvez não lhes desagradasse espreitar a oficina. Os produtos saem para as livrarias sem que os leitores conheçam onde e como são feitos, na confusão de uma bancada de arames de períodos, parafusos ao acaso de adjectivos pelo chão, capítulos inteiros no balde de desperdícios e cá o rapaz a sair de baixo do romance como o mecânico de sob um carro de motor aberto, com os bolsos cheios de chaves inglesas de canetas, sujo do óleo dos períodos por ajustar e da fuligem de bielas das vivências insuficientemente limpas. Tanto esforço por uma vírgula, um verbo. (TLC, p.40-41)

Consagrado como romancista, o escritor português António Lobo Antunes deu início a sua carreira de cronista em periódicos portugueses e estrangeiros a partir da década de oitenta, tendo publicado em *O Jornal*, no *Público* e posteriormente ganhando as páginas da revista *Visão* e do periódico espanhol *El País*. As crônicas começaram a ser publicadas cinco anos após a edição de *Memória de elefante*, seu romance de estreia. Enquanto o romance *Memória de elefante* seguiu para as livrarias em 1979, a primeira crônica publicada em jornal foi “O sétimo irmão”, divulgada em *O Jornal* no dia 27 de julho de 1984. A ocupação de cronista, é, portanto, posterior a de romancista, e só surgiu após a reputação de grande romancista já estar consolidada. No entanto, a partir da década de oitenta até os dias de hoje as atividades de cronista e romancista têm caminhado em simultâneo, e o autor, em uma de suas crônicas, confirma como se dá esse revezamento de ofícios: “Estas crônicas têm-se tornado um itinerário paralelo aos livros. (...) Acabando esta crónica retomo a correcção do livro na esperança de, ao emendá-lo, emendar-me. (...) Acabar a crónica, voltar ao livro na minha minguada maneira.” (QALC, p.74)

As narrativas breves foram reunidas em forma de livro e, atualmente, existem em Portugal seis volumes do autor dedicados exclusivamente ao gênero, são eles: *Livro de crónicas* (1998), *Segundo livro de crónicas* (2002), *Terceiro livro de crónicas* (2006), *Algumas crónicas* (2007), *Quarto livro de crónicas* (2011) e *Quinto livro de crónicas* (2013). No Brasil, a editora Objetiva publicou, em 2011, o livro *As coisas da vida*, uma coletânea que reúne sessenta crônicas distribuídas por eixos temáticos. A edição brasileira reparte a produção cronística do autor em sete grandes núcleos: infância, literatura, relacionamentos amorosos, humor, cenas do cotidiano, guerra em Angola e memórias. Embora a edição seja redutora – concentra apenas sessenta crônicas de um universo de mais de quinhentas já

Lisboa, 21 de maio de 2017.

Esboço, breve roteiro inicial do capítulo:

- Apresentação do Lobo Antunes e das circunstâncias de edição das crônicas (como se deu a publicação no Brasil e em Portugal);
- As crônicas que se debruçam sobre a própria literatura como um dos assuntos entre tantos outros tratados: a infância, a guerra colonial, a política, as homenagens aos amigos, os comentários do dia a dia, os acontecimentos da vizinhança;
- Os romances como elementos principais, as crônicas como textos “alimentares” e secundários, de circunstância, prosinhas descompromissadas que o autor diz aceitar fazer para entreter os leitores de jornal aos domingos;
- A autorreferência pode figurar como tema central ou secundário de uma crônica. Ao mesmo tempo que existem crônicas inteiramente dedicadas a transparecer a construção da própria crônica, há também crônicas sobre assuntos variados que deixam escapar um parágrafo (por vezes até uma única linha) metaficcional;
- Autorreferência dentro da própria crônica;
- A crônica como o ensaio da escrita dos romances, a crônica como treino, daí a obsessão pelo processo? Visitar, através das crônicas, a engrenagem que move a escrita do romance; a crônica como registro da gênese do nascimento do romance? (ver crônica que fala sobre a escolha do título do *Fado Alexandrino*);
- O entre-lugar: o terreno movediço onde se confundem as instâncias do narrador e do autor. Fatos que aproximam as duas instâncias: nome próprio (António, Lobo Antunes, Antoninho, Senhor Antunes), coincidências com a vida pessoal (períodos de doenças, nome dos filhos, menção as mulheres, aos pais, aos irmãos), menção a romances publicados;
- A imagem do espelho (inserir na parte de baixo da página imagens do trabalho da pintora Helena Almeida); um espelho, ainda que múltiplo ou deformado; metáfora do livro das páginas de espelhos;
- Sobre o leitor: interlocução direta com o leitor;
- Crônicas que falam sobre o processo da escrita: o rasurar, a correção, o excesso ou a falta de ideias, a dificuldade de se escrever um texto literário;
- Crônicas que dão instruções de como devem ser lidas: “O coração do coração”, “Receita para me lerem”;

publicadas – é possível vislumbrar alguns dos motivos centrais que movem a cronística antuniana sendo, um deles, a reflexão sobre a própria literatura que o escritor produz. Na crônica “Conselho de amigo”, uma das narrativas breves publicadas no jornal *Público* que escapou da reunião em livro, o escritor versa sobre o ofício de cronista:

[As crônicas são] Conversas que alinhavo à pressa dado pagarem-me por elas, alimentares e de circunstância portanto, para serem lidas no domingo por quem tiver paciência para as ler e esquecidas logo depois. Pela minha parte esqueço-as assim que lhes coloco o ponto final: a minha vida joga-se nos romances, por eles me julgo e serei julgado – e tudo mais vem a seguir e nenhuma importância tem. (Antunes, 1997: s.p.)

E, segundo as palavras do próprio autor, por as crônicas não terem importância nenhuma, o plano era não reuni-las em volume, mas deixá-las perecerem, condenadas ao curto tempo de vida do periódico. Ainda na mesma crônica de onde foi retirada a citação acima, lê-se: “Que me lembre, este é o quinto ano que gatafunho prosinhas para o *Público* – tão prosinhas que a sua reunião em volume, precipitada e esgotada, não tornará a editar-se nem outra reunião se fará.” (Antunes, 1997: s.p.). A profecia de Lobo Antunes não se concretizou e, seja por exigências do público leitor, seja por demandas editoriais, fato é que as narrativas breves continuam a ser editadas até o presente momento em formato de livro. A primeira edição, datada de 1995, foi batizada com um título simples: *Crônicas*. A edição de 2007 do mesmo livro carrega apenas um pronome indefinido: *Algumas crônicas*. É curioso que as edições posteriores, editadas como uma espécie de coleção, tenham passado a levar a palavra “Livro” no título. Tem-se a impressão que a palavra “livro” faz-se necessária para ratificar a seriedade daquilo que está no conteúdo do volume, salvando a escrita da efemeridade do tempo e da perenidade do periódico: não são apenas crônicas, trata-se mesmo de um livro, uma obra, algo com maior valor literário. E o que diferencia o título de cada um dos tomos é única e exclusivamente uma inscrição numeral – *Segundo Livro de Crônicas*, *Terceiro Livro de Crônicas*, *Quarto Livro de Crônicas*, *Quinto Livro de Crônicas*.

Lobo Antunes afirma de modo recorrente no jornal e em entrevistas que concede que as crônicas são uma espécie de literatura menor, valorizada por “leitores preguiçosos”, um tipo de trabalho que só aceitou fazer porque “precisava

- O bastidor: deixar aparente para o leitor o tempo e o espaço da escrita (ainda que se trate de uma encenação);
- Escrever como uma atividade compulsória: o corpo que obriga. A suposta espontaneidade do texto.

Lisboa, 23 de maio de 2017.

Crônicas do Lobo Antunes que, a princípio, serão analisadas com alguma profundidade:

- “Emília e uma noites” (LC, p.217)
- “Receita para me lerem” (SLC, p.113)
- “Fantasma de uma sombra” (SLC, p.182)
- “Há surpresas assim” (SLC, p.289)
- “O gordo e o infinito” (SLC, p.97)
- “078902630RH+” (TLC, p.113)
- “A confissão do trapeiro” (TLC, p.133)
- “Virginia Woolf, os relógios, Claudio & Bessie Smith” (TLC, p.155)
- “Explicação aos paisanos” (TLC, p.169)
- “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas” (TLC, p.181)
- “O bom filiado” (TLC, p.237)
- “A melhor maneira é a única boa” (QALC, p.169)
- “Noite de sexta-feira santa” (QALC, p.293)
- “O esquimó” (QALC, p.83)

Crônicas que provavelmente serão citadas apenas de modo breve:

- “Herrn Antunes” (SLC, p.102)
- “Para José Cardoso Pires, ao ouvido” (SLC, p.206)
- “Lembras-te de amanhã?” (SLC, p.217)
- “Uma festa no teu cabelo” (SLC, p.226)
- “Souvenir from Lisbon” (SLC, p.235-236)

do dinheiro” (Antunes apud Silva, 1999: s.p.). Apesar das declarações do autor, que insiste em reduzir a importância das narrativas breves, cremos que as crônicas são um lugar privilegiado para se observar o bastidor da escrita do texto literário, por isso elas apresentam-se como preciosos espaços metaficcionais. De acordo com Barradas:

será a crônica, pela sua brevidade, concisão e fluidez temática, o lugar onde, privilegiadamente, Lobo Antunes procederá ao questionamento, à reflexão e ao esclarecimento daquilo que é a sua arte literária. Nas crônicas relacionadas com o fenómeno literário, o autor relembra como começou a escrever, debruça-se sobre o modo como os leitores aceitam o que escreve, reflecte sobre as relações (conflituosas) que existem entre a crítica e a literatura, é ele mesmo o crítico literário e enuncia os princípios que presidem ao seu labor literário. (Barradas, 2002: 28)

Embora os romances antunianos também carreguem traços autorreferentes – através de intervenções mais pontuais e sucintas – é nas crônicas que o procedimento metaficcional ganha contornos mais evidentes. Há inscrições metaficcionais nas crônicas antunianas que surgem como incisões brevíssimas e circunscritas – suspendendo uma narrativa sobre a guerra ou sobre a memória ou sobre a infância ou até mesmo sobre comentários cotidianos e banais –, mas há também entradas muito mais prolixas. Há inserções autorreferentes que se estendem por alguns parágrafos, e há, ainda, textos inteiros dedicados única e exclusivamente a desnudar o processo de escrita. São crônicas das crônicas, crônicas que ao mesmo tempo são crônicas e meditações sobre a própria crônica, sobre as possibilidades e limites desse gênero literário. Crônicas como “A confissão do trapeiro” (TLC, p.133), “Da morte e outras ninharias” (TLC, p.145), “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas” (TLC, p.181), “O próximo livro” (TLC, p.225) e “A morte de um sonho não é menos triste que a morte” (TLC, p.253) debruçam-se sobre o bastidor da escrita e tematizam os impasses e as escolhas que permeiam o universo supostamente íntimo e privado do autor. As crônicas voltam-se não só sobre o momento da escrita como também sobre o momento que precede a escrita, onde sintomas físicos são apontados: batimentos cardíacos acelerados, tremores, dormências pelo corpo, insônia – “o início do livro traduz-se em sinais físicos” (TLC, p.226) – e o momento que segue a publicação da escrita (o diálogo com editores e tradutores, a recepção do público, as entrevistas concedidas aos jornalistas, as participações em feiras literárias, a relação com os críticos). Trata-se de crônicas que fornecem informações preciosas, portanto, sobre a gênese, a

- “A gente os dois” (SLC, p.311)
- “O cheiro das ondas no instante em que o ar é mais frio do que a água” (SLC, p.80)
- “!” (TLC, p.107)
- “Antoninho cravo roxo” (TLC, p.114)
- “Você” (TLC, p.127)
- “O relógio” (TLC, p.129)
- “Uma jarra em contraluz, com um galhozito de acácia” (TLC, p.144)
- “Crónica de natal” (TLC, p.161)
- “28.12.03” (TLC, p.165)
- “Último domingo de outubro” (TLC, p.211)
- “O céu está no fundo do mar” (TLC, p.223)
- “O próximo livro” (TLC, p.226)
- “Só os mortos conhecem Mafra” (TLC, p.233)
- “Crónica para Tomar” (TLC, p.245)
- “Bom natal, senhor Antunes” (TLC, p.267)
- “Bom ano novo, senhor Antunes” (TLC, p.270)
- “Onde a mulher teve um amor feliz é a sua terra natal” (TLC, p.273)
- “Hospital Miguel Bombarda” (TLC, p.279)
- “O passado é um país estrangeiro” (TLC, p.282-283)
- “Ajuste de contas” (TLC, p.289)
- “Chega uma altura” (TLC, p.29)
- “O mecânico” (TLC, p.40-41)
- “Qualquer bocadinho acrescenta, disse o rato, e fez chichi no mar” (TLC, p.57)
- “D.” (TLC, p.59)
- “Um terrível, desesperado e feliz silêncio” (TLC, p.71)
- “Ninguém é mais pobre que os mortos” (TLC, p.75)
- “Uma carta para Sherlock Homes” (TLC, p.93)
- “Cuidado com o degrau” (QALC, p.103)
- “Crónica antiga que achei numa gaveta” (QALC, p.114)
- “Eu, às vezes” (QALC, p.145)

composição e a publicação do texto literário. A coxia da produção da escrita, especialmente do romance, alimenta crônicas ao longo dos cinco volumes do escritor – no breve espaço do jornal ou da revista o narrador-autor esboça, por exemplo, um personagem romanesco que irá surgir mais tarde, ou simula calibrar a mão em uma cena que, no futuro, irá figurar em uma narrativa longa. Em determinadas crônicas podemos enxergar algumas das gêneses dos livros; “Descrição da infância”, publicada no *Livro de crônicas*, em 1998, adianta, por exemplo, uma série de cenas do romance *Sóbolos rios que vão*, publicado somente em 2010. Essa contaminação das crônicas com os romances diz respeito não só a uma sobreposição de temas ou de cenas como também à forma, que muitas vezes é ensaiada nas crônicas para ganhar corpo nos romances. Enquanto algumas crônicas adiantam os romances que virão a seguir, outras fazem um movimento retrospectivo e comentam romances que foram publicados anteriormente. A citação a seguir dá conta da escolha do título do quinto romance publicado por Lobo Antunes: *Fado Alexandrino*. O romance foi lançado em 1998, já a crônica, muito posterior, retoma o momento de batismo do livro:

O Dinis Machado, se lhe pediam cigarros:

– Não posso, só tenho dezoito.

Escrevíamos cada um na sua ponta da mesa e o texto dele chamava-se *Fado Alexandrino*: ficava ótimo no meu, deu-mo. (QILC, p.199)

Em outras crônicas a menção a um bastidor não se refere especificamente à construção de um romance em particular, mas dá conta do processo de escrita em si, do que se passa por trás da produção literária de modo mais amplo, seja no primeiro momento da criação, na elaboração da ideia inicial – “Pensando bem não sou escritor porque aquilo que faço não é escrever, é ouvir com mais força. Sento-me e espero até as vozes começarem.” (QALC, p.169) – seja no processo de edição, o que acontece depois da primeira versão do texto estar redigida:

porque o segredo não consiste em escrever, consiste em corrigir e corrigir e corrigir e despir os fatos de que vestimos as estátuas das primeiras versões, pavorosas gravatas de adjetivos, bonés de metáforas medonhas, o mau gosto das alpacas dos gestores que só não querem ser Deus porque ganharíamos menos. (SLC, p.206)

São textos que desnudam não apenas o processo da escrita – a frustração diante do excesso ou da falta de ideias, o gesto de rasurar, a angústia da correção – como também procuram materializar o cenário e o tempo em que se dá a escrita, situando

- “Crónica da estação dos correios” (QALC, p.149)
- “Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?” (QALC, p.15)
- “Crónica para aqueles que vão escrever” (QALC, p.153)
- “Assim como assim” (QALC, p.190)
- “Juro que nunca vou esquecer” (QALC, p.194-195)
- “Eu, em agosto” (QALC, p.201)
- “Com tão pouca coisa se constrói o mundo” (QALC, p.22)
- “Onde o pobre escritor começa” (QALC, p.225)
- “O começo do mundo” (QALC, p.255)
- “O tamanho do mundo” (QALC, p.278)
- “Crónica escrita sem querer” (QALC, p.311)
- “Agora que já pouco te falta” (QALC, p.38)
- “O precário fio dos dias” (QALC, p.46)
- “Se eu fosse Deus parava o sol sobre Lisboa” (QALC, p.74)
- “Já escrevi isto amanhã” (QALC, p.93)
- “Cri cri cri foguete” (QILC, p.199)
- “A minha coleção de momentos” (QILC, p.240)
- “Trabalho-casa” (QILC, p.255)

Lisboa, 27 de maio de 2017.

O princípio da pesquisa sobre Lobo Antunes começou com a releitura de cada uma das mais de quinhentas crônicas publicadas. Por uma questão metodológica decidi trabalhar só com as crônicas reunidas em formato de livro, se abrisse o leque e contemplasse todas as crônicas publicadas até hoje, além das inseridas nos livros, teria um número ainda mais extenso de crônicas: a cada semana ou quinzena pelo menos uma nova crônica é publicada. E a publicação em livro permite que o leitor tenha uma visão panorâmica da produção: é como se, ao reunir o material em livro, fosse possível espreitar o conjunto como uma galeria, uma vitrine.

o leitor no espaço da criação. Nas crônicas autorreferentes em questão observa-se uma intrusão declarada de um narrador-autor disposto a chamar a atenção do leitor para o processo composicional da escrita. Nessas narrativas breves figura uma consciência explícita da estruturação do texto e da relação de colaboração mútua entre autor e leitor para a construção da obra literária. A interlocução com o leitor é, por vezes, tão explícita, que o narrador-autor se dirige diretamente ao público, caso da crônica “Uma carta para Sherlock Holmes”:

Ando à procura de um final para este texto. Lorca
(hoje estou cheio de citações)
pedia
«ai terminem vocês, por piedade, este poema»
mas não seria justo: pagam-me para escrever e vocês pagam para lerem, portanto
sou eu que tenho de acabá-lo. Como? Cinco para o meio dia. Não sei. (TLC, p.93)

Nos investimentos metaficcionais o leitor ganha uma importância sem precedentes; passa a ser uma espécie de personagem dentro do texto, com uma postura ativa, com um poder de reflexão e de interlocução (a instrução final da crônica “078902630RH+” é, por exemplo, “Completem esta crônica, vocês, os que cá ficam.” [TLC, p.114]). A partir dessa ascensão do público constrói-se uma nova relação entre autor, narrador, personagem e leitor. O livro passa a ser não mais uma entidade encerrada, que responde ao domínio do autor, mas começa a ser visto como espaço de cocriação onde a importância do leitor é tão substancial quanto a do autor. É importante frisar – e será sublinhada essa característica ao longo da seção dedicada a investigação do pacto de leitura – que o fato das crônicas serem veiculadas em meios de comunicação de massa implica certas peculiaridades. Carlos Reis, em seu artigo a respeito das crônicas de Lobo Antunes, publicado no Colóquio Internacional da Universidade de Évora, sintetiza que, nesse gênero específico, há “contingências enunciativas e pragmáticas que caracterizam a crônica: o curto alcance do texto, limitado na sua extensão, a consciência das expectativas de um público de jornal e a periodicidade da inserção cronística.” (Reis, 2002: 30). Entretanto, a crônica ainda é o espaço do jornal que permite maior liberdade de escrita. Retomamos a definição do gênero literário em questão segundo o escritor brasileiro Vinicius de Moraes:

Um jornal é um pouco como um organismo humano. Se o editorial é o cérebro; os tópicos e notícias, as artérias e veias; as reportagens, os pulmões; o artigo de fundo, o fígado; e as seções, o aparelho digestivo – a crônica é o seu coração. A crônica é

Lisboa, 29 de maio de 2017.

O gênero crônica está intimamente ligado ao tempo, tanto que a palavra crônica deriva do grego “chronos”, que significa, literalmente, tempo. Além de estar profundamente conectada ao tempo, a crônica está invariavelmente relacionada ao espaço: usualmente publicada em periódicos e jornais, as narrativas breves costumam dissertar sobre assuntos ligados ao cotidiano e sobre questões mundanas, sejam elas da rua, da freguesia ou do país. Em Portugal, a história da crônica como gênero literário tem início entre os séculos XII e XIV, quando os cronistas eram funcionários da coroa portuguesa (ou membros do clero ou da nobreza) responsáveis por cristalizar em palavras a história do trono lusitano. A crônica era, portanto, um registro histórico – intimamente ligado ao espaço e ao tempo – uma memória transcrita, patrocinada pelas dinastias que se encontravam no poder com a finalidade de enaltecer a genealogia lusitana. As crônicas serviam como uma espécie de fotografia da época. A partir do século XIV o cenário mudou e os cronistas, ainda funcionários da coroa ou ligados ao governo de alguma forma, passaram a embarcar como viajantes rumo às novas colônias com o objetivo de retratarem, por meio de palavras, as terras conquistadas. Muitos anos mais tarde, os cronistas desvincilharam-se dos ofícios reais e começaram a atuar de modo independente, como jornalistas, ganhando assim maior liberdade de escrita para redigirem o que queriam e como apetece. As crônicas, inseridas em edições regulares e impressas, principiaram a ser veiculadas pela imprensa e alcançaram um público muito mais amplo. Ao ganharem essa emancipação do compromisso oficial, os autores das crônicas debutaram uma almejada liberdade de assuntos e de estrutura narrativa. A crônica ganhou uma multiplicidade de formatos possíveis. Porém, é um fenômeno relativamente frequente encontrar crônicas que, por sua fluidez e independência, parecem construções espontâneas e naturais. A natureza do gênero crônica, segundo Eça de Queiroz, que também se dividiu entre as funções de romancista e cronista, é a de uma escrita mais descomprometida e descompromissada, um “rapaz sem morada”, que permite à pena correr de modo mais fluido, autorizando um texto corriqueiro, sobre acontecimentos banais e do cotidiano anônimo: “A crônica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem

matéria tácita de leitura, que desafoga o leitor da tensão do jornal e lhe estimula um pouco a função do sonho e uma certa disponibilidade dentro de um cotidiano quase sempre “muito lido, muito visto, muito conhecido”. (Moraes, 2004: 770)

Lobo Antunes comunga com Vinicius de Moraes o desejo de, através das crônicas, desafogar o leitor da tensão do jornal e, em entrevista concedida a Maria Luísa Blanco, expressa a vontade de fazer da sua crônica um espaço leve e descontraído:

são duas [crônicas] e faço-as às duas num par de horas mais ou menos. Não creio que tenham importância. As pessoas querem uma coisa ligeira que não as faça pensar muito, que as divirta um pouco, esse é o espírito dessas crônicas, para mim não têm nenhuma importância. (Blanco, 2002: 108)

Ao mesmo tempo que minimiza o seu ofício de cronista, Lobo Antunes mostra o desejo de criar um material supostamente superficial e despretençioso, que tem o objetivo apenas de entreter o leitor durante breves minutos de domingo.

Contudo, apesar de terem sido originalmente publicadas em veículos de massa, com todas as suas particularidades que a imprensa carrega, as crônicas acabaram por ganhar novo status ao conquistarem o estatuto de livro. Braga, ao analisar a produção cronística antuniana, observa:

Se é marcada pela efemeridade dos periódicos, por estar publicada num espaço visto como transitório, a perspectiva da crônica seria a do rés do chão, diz António Cândido. E, quando acontece de serem agrupadas em um livro, podem ter uma durabilidade muito maior que a do seu destino habitual. Citando a Bíblia, o crítico afirma “o que quer salvar-se acaba por perder-se; e o que não teme perder-se, acaba por se salvar” (Candido, 1982: 15). (Braga, 2007: 21)

Há um certo lugar comum que situa a crônica em uma categoria inferior, como se o espaço de publicação – o jornal – marcasse a qualidade daquilo que está escrito. É importante sublinhar na presente tese que o fato das crônicas terem sido divulgadas inicialmente em periódicos não faz com que sejam relatos meramente jornalísticos, alienando o caráter literário que carregam. Um dos maiores críticos de literatura brasileira registra em um de seus ensaios a sua impressão pessoal a respeito do gênero:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. (Candido, 2016: s.p.)

No caso do escritor contemporâneo português, partimos do pressuposto que as

sistema, sem nexos; espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, dos enfeites, fala em tudo, baixinho, como se faz ao serão, ao braseiro, ou ainda de Verão, no campo, quando o ar está triste.” (Queiroz, 1965: 123-124)

Lisboa, 31 de maio de 2017.

De Jorge Fazenda Lourenço

Para rebecafuks@gmail.com

Rebeca,

Obrigado. Acho interessantes as três secções/direcções. Estou a reunir materiais e referências caseiras, isto é, da minha biblioteca, que possam ser úteis para a sua tese. Envio em anexo umas curiosidades (não fui verificar se já tem os textos referidos na bibliografia), para ajudar a compor o ramalhete (conhecia a expressão?). Estou a procurar referências pertinentes sobre a questão da escrita automática, cadavre exquis, e afins. O livro de Octavio Paz em que ele faz algumas reflexões interessantes é *La búsqueda del comienzo* (escritos sobre el surrealismo), 3ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1983. O clássico sobre a “mise en abyme” é o livro de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1970 (creio); trad. inglesa/americana(?), *The Mirror in the Text*, Chicago, U of Chicago P, 1989; creio que há pdf disponível na internet.

E por hoje é tudo, com votos de um bom fim-de-semana.

Um abraço,

Jorge Fazenda Lourenço

Lisboa, 1 de junho de 2017.

Além de ser um ramalhete, eu poderia afirmar que a página esquerda é uma espécie de inventário, tal qual o inventário presente no princípio de *O inventário das coisas ausentes*. No romance da Carola o escritor principiante usa os cadernos de anotação para calibrar a escrita, para tentar descobrir a história que vai contar,

crônicas são material tão literário quanto os romances, devendo, por isso, receber o mesmo nível de investigação. Tendo como foco a metaficção, as crônicas acabam por se revelar material ainda mais precioso para a investigação.

Muita tinta já correu acerca dos aspectos autorreferenciais nos romances de António Lobo Antunes; no entanto, pouco ou nada há produzido especificamente sobre esse traço tão evidente nas crônicas. Tamanha é a importância do investimento metaficcional na escrita do autor que há, no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, um verbete dedicado exclusivamente ao tema:

[Metaficções] São pois, no geral, artimanhas ficcionais que dão conta, em casos extremos e até opostos: 1. Da emergência do narrador a assomar na obra como autor, revelando a racionalidade interferente e lúdica que se assume com o iluminismo, e/ou 2. Da composição da obra sublinhando a sua própria ontologia, expondo a sua construção como entidade específica e até certo ponto autónoma, uma vez que é criada mas se torna criadora (Seixo, 2008b: 386)

Em sintonia com a reflexão exposta no *Dicionário*, abordaremos com o devido rigor os dois itens levantados em torno da produção metaficcional antuniana. A respeito do primeiro item, sobre a emergência do narrador a assomar na obra como autor, analisaremos no subcapítulo 3.1 (O pacto de leitura metaficcional, um solo movediço) a consequência desse gesto ficcional. Buscaremos perceber de que forma a confusão causada pela aglutinação da figura do autor, do narrador e do personagem mobiliza o pacto de leitura. Acerca do segundo item proposto pelo *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* – sobre a composição da obra como entidade autónoma e por vezes criadora – observaremos no subcapítulo 3.2 (As (hipotéticas?) circunstâncias da escrita) de que modo a busca da gênese do texto literário se dá dentro do próprio texto. Indo além dos dois itens de reflexão sugeridos pelo *Dicionário* e desdobrando a análise da segunda seção proporemos um terceiro olhar sobre o texto que privilegiará a investigação sobre a maneira como a escrita constrói-se a partir de uma espontaneidade simulada, verificando como se inscreve, em algumas crônicas, a mitologia da criação literária.

3.1 O pacto de leitura metaficcional, um solo movediço

Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois

para encontrar um tom, o seu tom. Eu também, nas páginas gauche, tateio, ensaio, procuro. No romance da Carola o caderno de anotações é uma ficção do exercício do escritor, e os meus diários, também seriam uma espécie de ficção da criação da escrita acadêmica? Vistos, revistos, avaliados pelos orientadores, amputados, costurados, nada de realmente espontâneo pode ser encontrado por aqui – embora o imaginário almejado seja o de algo genuíno.

Lisboa, 3 de junho de 2017.

Matz se pergunta a quem interessa a metaficção. A visita ao bastidor interessaria a alguém que não fosse também um autor? Barthes parece dialogar com Matz quando diz que “*Escrever* decorre do *ler*, se há uma relação de constrangimento entre os dois atos, como se pode ler sem se sentir obrigado a escrever? Por outras palavras, pergunta monstruosa: como pode haver muito mais leitores do que escritores? Como se pode ser feliz lendo, e até constituir-se como grande Amador de leitura e, apesar disso, nunca passar ao escrever? Será um recalque? Não posso responder a essa pergunta; sei apenas que ela assume, em mim, uma espécie de insistência; no fundo, espanto-me sempre *de ter leitores*, isto é, leitores que não escrevem.” (Barthes, 2005b: 29) (Grifo do autor.)

Lisboa, 5 de junho de 2017.

Tenho sérias dúvidas sobre a aceitação da tese. Não faço ideia de como ela será recebida, especialmente por conta do formato escolhido (para além de todas as questões relacionadas ao conteúdo, que não sei se fui capaz de dominar: quanto mais estudo, mais as dúvidas se multiplicam). Sinto medo porque estou no escuro: nunca li nenhuma tese que seguisse um formato parecido, não sei se resulta. Funciona para o leitor ou é uma daquelas maluquices que só se realizam na cabeça de quem as inventa? Temo como a banca – a parcela brasileira da banca – irá receber a escrita. Mas temo ainda mais pela parcela portuguesa da banca, em geral os portugueses costumam ser mais conservadores. Ao mesmo tempo que hesito, respiro tranquila; o trabalho está se construindo exatamente da maneira como

somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. (SLC, p.115)

Ao longo desta seção procuraremos investigar como o escritor António Lobo Antunes se desdobra em narrador e personagem no espaço da crônica. Através de diversas estratégias narrativas o autor aproxima-se do leitor plantando, propositalmente, uma série de vestígios autobiográficos em meio ao texto. Porém, é importante frisar que a existência de trechos autobiográficos em uma crônica não determina necessariamente que se trate de um relato integralmente autobiográfico. Sabemos que quando há a presença de um narrador-autor que escreve em primeira pessoa cria-se uma atmosfera confessional e uma intimidade com o leitor, uma espécie de construção híbrida, bricolagem entre ficção e realidade (Braga, 2007). A identificação do narrador com a entidade autor António Lobo Antunes pode ser observada a partir de elementos externos, isto é, ficamos sabendo, através da imprensa, detalhes da vida do escritor reproduzidos em suas páginas (como, por exemplo, a ida à guerra, a surdez, seus períodos de doença, a infância em Benfica, seus amores, etc) ou de elementos internos (basta observar na produção literária de Lobo Antunes uma série de referências repetidas que contribuem para o leitor formar uma imagem daquele que escreve). A leitura de epitextos (cartas, diários) e peritextos (prefácios, dedicatórias, notas, epígrafes) também contribui para criar a imagem do autor por trás das palavras. Sem nunca assumir seus relatos como narrativas autobiográficas propriamente, é inegável que figura nas crônicas uma série de rastros do vivido. Pistas do escritor podem ser encontradas em doses homeopáticas ao longo dos volumes de crônicas publicados. Tomemos como referência para refletir a questão da autobiografia a célebre definição de gênero autobiográfico consagrada por Philippe Lejeune:

[autobiografia] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. (...) Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. (Lejeune, 2008: 14-15)

É inquestionável que essa relação de identidade entre autor, narrador e personagem existe em algumas das crônicas, no entanto, esta não é uma regra geral e, mesmo nas crônicas onde persiste um traço mais evidente autobiográfico também se inserem uma série de elementos completamente ficcionais. Há, em algumas narrativas antunianas, uma indiscutível relação de identidade entre autor, narrador

concebi. A parte mais difícil da pesquisa foi encontrar um formato e, agora que já tenho, estou satisfeita por ter encontrado uma fórmula.

[O que eu gostaria de dizer para convencê-los é que o formato está intrinsecamente ligado ao conteúdo: seria impossível falar de uma escrita meta sem ser a partir de uma construção também meta.]

Lisboa, 7 de junho de 2017.

Uma reflexão interessante que poderia ser inserida no subcapítulo que trata do pacto de confiança durante o ato da leitura. Sobre a morte do autor e a ascensão do leitor, Barthes afirma famosamente: “faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; a maioria das críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o “contra-senso”): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende*. Embora certos autores nos tenham advertido de que éramos livres para ler seu texto como bem entendêssemos e que em suma eles se interessavam de nossa escolha (Valéry), percebemos mal, ainda, até que ponto a lógica da leitura é diferente das regras da composição.” (Barthes, 2012: 27-28)

Lisboa, 8 de junho de 2017.

Dúvidas sobre a condução da escrita: aprofundar nas páginas do lado direito a importância da autoficção nas crônicas em geral? Apenas nas crônicas de Lobo Antunes? Neste momento, acho melhor não. Se focar muito a questão da autoficção corro o risco de desviar o olhar do leitor da metaficção. O tema é a

e personagem, como afirma Lejeune, ou, no caso específico das crônicas, entre autor e narrador-protagonista. Porém, essa relação é sempre de ordem provisória e instável. Por vezes narrador e protagonista coincidem. Em outras crônicas, não. Há histórias integralmente ficcionais, algumas, inclusive, narradas por uma voz feminina. Há descrições em que personagem e autor confundem-se, em outras, não. Sentimo-nos confortáveis em afirmar que algumas crônicas carregam vestígios autobiográficos – especialmente se pensarmos índices importantes como o nome próprio, em diversas crônicas o nome real do escritor ganha status ficcional. Segundo Lejeune, “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (Lejeune, 2008: 33). A partir deste momento cria-se um contrato de leitura que pressupõe a legitimidade dos fatos e o compromisso com a verdade. É bastante frequente em uma parcela significativa da produção cronística a aparição do nome próprio António, indiferenciando a voz que vive da voz que escreve:

Talvez ela venha até mim
(há-de vir até mim)
me chame
– António
(há-de chamar-me
– António) (TLC, p.144)

Por vezes o protagonista dirige-se diretamente ao leitor e apresenta-se: “chamo-me António, não tem importância nenhuma mas chamo-me António” (QALC, p.195); “Chamo-me António e julgava que cada pinga arrastava parte da imagem consigo.” (QALC, p.278). Em determinadas situações há, inclusive, alusão ao nome completo: “chega uma altura em que me chamo António Lobo Antunes e chamar-me António Lobo Antunes não tem sentido, quem é esse, quem foi esse, escrevia não era, o que escrevia ele” (TLC, p.29); “Bom fim-de-semana, António Lobo Antunes: quando estiveres mais bem disposto apita.” (QALC, p.115); ou ainda como uma alusão ao nome utilizado durante os períodos de tropa: “Com uma estrela no ombro e L. Antunes cosido no uniforme passei uma fominha de cão: café com leite em pó, um pacote minúsculo de manteiga a dividir por oito.” (TLC, p.233). Também é possível encontrar o primeiro nome grafado ao final do texto como uma espécie de assinatura, como se a crônica fosse uma carta: “Suponho estar a chegar ao final deste texto porque o corpo dá ideia de sentir ganas de levantar-se para se despedir. Adeus, António.” (QALC, p.255). Por vezes a graça António figura na

metaficção, a autoficção só deve ser invocada na medida que ajuda a compreender a autorreferência nos textos. No entanto, se mudar de opinião e enveredar por esse caminho aprofundando a pesquisa, incluir um pouco sobre a história da autobiografia: “É consenso entre os estudiosos que o impulso à autorrepresentação conhece seus primeiros momentos no século XVI, mas torna-se uma prática sistemática somente no século XVII; tal impulso, afirmam, relaciona-se inicialmente à emergência da cultura renascentista humanista que se seguiu a desintegração do sistema feudal, quando a rígida hierarquia se dissolveu diante da profunda reorientação das relações sociais, econômicas, políticas, religiosas, etc., e se estabeleceu uma nova ordem, não mais baseada no poder divino, mas no reconhecimento da identidade em função das dinâmicas próprias à vida social. A secularização do pensamento – a alteração da perspectiva do homem diante do universo promovida pela revolução copernicana, o empirismo de Bacon, que privilegia a observação e a interpretação individual, e o racionalismo cartesiano, que busca a verdade na razão humana – estes e outros acontecimentos concorreram para que se formasse uma nova ambiência propícia à formação do humanismo renascentista. Além do que, a perplexidade do homem quinhentista, incapaz de se reconhecer diante das mudanças provocadas pela expansão dos limites geográficos e culturais da civilização ocidental cristã ocorrida com a descoberta do Novo Mundo, viu-se amedrontado diante desta súbita dissolução das suas fronteiras, e passou a utilizar-se de relatos autobiográficos como uma estratégia de reintegração, de restabelecimento de algum tipo de unidade consigo mesmo, ainda que imaginária. O mundo se dilatou e a experiência de nele habitar passou a adquirir contornos desconhecidos e imprevisíveis, provocando uma angústia que tinha necessidade de se manifestar. “*Não sei como se pode desejar viver, sendo este mundo tão incerto*”, afirmou desorientada Santa Teresa d’Ávila (...) o homem europeu do século XVI encontrou na autobiografia um refúgio para o seu espanto e desorientação diante de um mundo que parecia ter saído dos eixos.” (Duque-Estrada, 2009: 119-120)

Lisboa, 9 de junho de 2017.

Enquanto Lobo Antunes insiste em afirmar que tudo o que os escritores escrevem

narrativa como motivo de estranhamento: “António, que vocativo esquisito referido a mim.” (QALC, p.153). Em outros casos, porém, o nome próprio aparece quando há uma espécie de monólogo interior e o protagonista se questiona: “– O que fazes no mundo, António?” (QALC, p.149). Ou surge a partir de um chamamento externo, seja durante o período da infância – “Frima-te António” (QALC, p.76) –, seja durante a maturidade – “Está sempre a olhar para dentro, senhor António” (QALC, p.201). Vale ressaltar que a coincidência do nome próprio entre personagem e autor não é um recurso exclusivamente presente nas crônicas. Em uma série de romances o escritor empresta seu nome próprio a um narrador ou a um personagem (citamos apenas a título de exemplo, uma passagem de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* e um trecho de *Conhecimento do inferno*: “eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me” (Antunes, 2009: 17), “Este é o António Lobo Antunes” (Antunes, 1980: 77). Observa-se que o personagem pode figurar como escritor e o escritor pode figurar como personagem, formando uma espécie de dupla alteridade a fim de provocar um efeito de verdade (Seixo, 1986: 24). A escrita antuniana trabalha justamente na interseção entre o real e o ficcional.

Além de escritor e narrador partilharem com alguma regularidade o mesmo nome próprio, há nas crônicas – e nos romances – uma série de pequenos pormenores da infância que também sugerem coincidir com a vida pessoal do escritor que estão disponíveis para o conhecimento do público através das inúmeras entrevistas concedidas. Frequentemente há nas crônicas dedicadas ao passado longínquo uma menção ao nome António, quase sempre como uma convocação ou uma invocação à criança que o autor-narrador algum dia foi:

Esqueceste-te das estátuas com o nome das estações, do roseiral? Das pestanas transparentes dos porcos? Do mês de junho em que tudo era verde, nítido, claro? De trazeres pilhas de livros para o jardim? De como te chamavas nesse tempo? Que António eras tu? Dos versinhos que escrevias? De ires ser escritor? Tão fácil ser escritor, não é verdade? (SLC, p.226)

a minha mãe, mais nova do que eu
– Cresceste tanto
como se fosse tocar-me, aproximar-se de mim e tocar-me, de forma que me vou embora muito depressa da Rua dos Baldaques antes que
– António
antes que
– Cresceste tanto António (SLC, p.235-236)

é autobiográfico, Alejandra Pizarnik parte do pressuposto oposto: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí.” (Pizarnik, 1961)

Lisboa, 10 de junho de 2017.

Nova pausa para os quadrinhos: seria a autorreferência um recurso de criadores preguiçosos?



Fonte: <http://www.aperfectworld.org/08154.html>

Lisboa, 11 de junho de 2017.

Refletindo sobre a questão dos espelhos, fiz uma seleção de crônicas onde a imagem do espelho figura, só não sei se é produtivo seguir adiante com essa análise, se há material suficiente para uma reflexão produtiva. “Scott Fitzgerald sustentava que não se pode fazer a biografia de um escritor porque ele é muitos. Hoje, 16 de janeiro de 2003, qual deles sou? Agrada-me pensar que o mais novo

até nos darmos conta que somos nós quem segura a gilete, essa coisa de adulto
– Não mexas nisso António (SLC, p.311)

A menção ao nome António surge, com alguma frequência, relacionada ao ofício de escritor e ao trabalho da escrita, seja como uma voz que está em monólogo interior a meio da labuta com as palavras – “Martela o teu romance, António.” (TLC, p.211); “Acende um cigarro, António, prepara o final: uma coisa que se veja, bonita, serena.” (QALC, p.15) – seja quando alguém interpela o escritor – “Que livro estás a escrever, senhor António?” (QALC, p.202). Outras vezes o vocativo António serve para questionar o leitor sobre aquele que escreve o que o leitor lê: “Qual o meu nome verdadeiro debaixo do António que as pessoas conhecem? Não tenho nome: sou estas mãos, este corpo, esta caneta que escreve.” (QALC, p.147).

Além da presença do nome próprio, há uma série de outros índices que fazem com que o leitor relacione o narrador-protagonista com o autor das crônicas. Há, por exemplo, em algumas crônicas pontuais, menção aos romances publicados:

Fiz um livro inteiro sobre isto, chamado Conhecimento do Inferno, e o resultado foi um dos meus chefes vir de pistola ao hospital para me ferrar um tiro. (TLC, p.279)

Chovo eu a começar a Memória de Elefante, roidinho de medo de não ser capaz. (QALC, p.22)

Ou ainda faz alusão ao ofício de médico, formação primeira do escritor: “Explique lá você, senhor Antunes, que foi médico” (QILC, p.255). Ou então o próprio protagonista identifica-se como autor e deixa transparecer seu nome próprio: “Chamo-me António como o seu genro, faço livros, existem ocasiões em que me sinto aflitíssimo.” (TLC, p.131). Quando questionado em entrevista concedida ao jornal *Público* se a sua produção era autobiográfica, o autor justificou

Não sei qual era o escritor que dizia: todos os livros são autobiográficos, sobretudo “As viagens de Gulliver”. Acaba-se a falar só de si mesmo, porque não há mais nada, mais material aonde ir buscar, a não ser a si mesmo. Todos os livros são autobiográficos. Acabamos por só falar daquilo que, no fundo, conhecemos. (Antunes, 2017: 30)

Margarida Lobo Antunes, mãe do escritor, ao reconhecer cenas reais na produção literária do filho, também dá um depoimento em que assume que “Ele serve-se muito da família para escrever... Faz-me confusão como é que ele mistura tudo: uma parte é verdade, outra parte é mentira.” (Antunes, M. apud Arnaut, 2011). De modo geral toda a produção de António Lobo Antunes pode ser resumida a noção

de mim, eu que evito os espelhos: não me pareço com quem lá está.” (QILC, p.177); “Há horas cortei o cabelo: à minha frente, no espelho, um sujeito a quem cortavam o cabelo e me olhava. Parecíamos desconfiar um do outro e tive vontade de pedir-lhe desculpa por o tratar tão mal, comendo não importa o quê, dormindo pouco, não lhe dando atenção. São Francisco de Assis: confesso que tratei muito mal o meu pobre irmão corpo. Haja alguma coisa em que São Francisco e eu sejamos colegas. Lá estava o António com as madeixas a tombarem na toalha, aquela boca, aqueles olhos. Rugas: serão do espelho ou minhas?” (QALC, p.191); “a minha cara continuará no espelho à espera que eu volte? Espreito e lá está ela de facto

- Quem és tu?

não, antes

- Quem és tu por baixo dessa cara?

que parece avaliar-te, medir-te. (QALC, p.247)

Lisboa, 12 de junho de 2017.

Novamente sobre a questão dos espelhos em Lobo Antunes: “A busca da identidade é o motor da escrita e continuar a produzir romances é o modo que o escritor encontra para «[se] reflectir de novo no papel», pois, a partir do momento em que o livro entra no circuito comercial, o autor «perd[e] uma parte essencial da sua identidade», visto que o romance deixa de ser o seu espelho para passar a ser o espelho dos leitores. Se as páginas são espelhos é possível que o autor se metamorfoseie em distintos EUS, uns mais próximos da figura civil, outros mais distantes, para os quais é possível definir diferentes quadros sociais, afectivos, culturais, profissionais ou actanciais, mas que conservarão algo desse que os instituiu como reflexo simultaneamente pessoal e alheio. É graças a essa capacidade de ser Outros que o autor consegue que as páginas-espelhos, a partir do momento em que o escrito deixa de ser um mero «maço de folhas» e passa a ser um «romance»: editado, comprado e lido, não seja um relato biográfico e seja, efectivamente, uma superfície discursiva apta a absorver as projecções dos leitores a que se dirige.” (Barradas, 2003: 136-137)

de que escrever é um modo de ser e ser é um modo de escrever (Lourenço, 2010: 118), são dois estados que se contagiam e se afetam mutuamente. Embora haja aproximações entre a vida e a obra do autor, muitas vezes indiciadas pelo emprego do nome próprio ou por similaridades com momentos de vida do escritor, não há, necessariamente, relação direta entre o que figura nas crônicas com a biografia de António Lobo Antunes. Há uma acentuada tendência para a inscrição pessoal, mas não é como se o texto literário fosse um *continuum* sem fronteiras da vida do escritor, o que se passa é que não existe uma delimitação clara e evidente entre a realidade e a ficção antuniana, persistindo um escrever, uma contaminação da dimensão literária e da dimensão humana. As crônicas com inspiração autobiográfica proporcionam uma leitura vacilante, questionadora, que provocam o leitor a identificar, a partir de elementos extratextuais, se na narrativa reside uma parcela de verdade.

Um conceito interessante pode ser trazido à tona para melhor compreender as crônicas antunianas escolhidas: a autoficção. O próprio termo já dá sinais do significado da palavra, “auto” se refere a um eu, ao que acontece em uma determinada vida privada, e “ficção” diz respeito a invenção, a fabulação. Autoficção é um gênero híbrido onde se mistura ficção e realidade, imaginário e real; o leitor hesita porque é colocado diante de uma mensagem contraditória “sou eu e não sou eu”, “é verdade e não é verdade” (Ouellette-Michalska, 2008). Como evidenciamos a partir dos exemplos anteriores, as narrativas metaficcionais escritas em primeira pessoa selecionadas apresentam uma coincidência de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Nelas há uma mescla de situações biográficas, históricas e ficcionais, ou seja, embaralha-se o fato e a ficção e se recorre a recursos biográficos para conquistar o leitor e mantê-lo preso à narrativa. Nesse tipo de texto persiste uma vontade consciente de jogar com a multiplicidade de identidades autorais, com os mitos do autor, entendendo-o também como alguém construído através das palavras (Azevedo, 2008). Azevedo resume que a estratégia básica da autoficção “é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor.” (Azevedo, 2008: 38).

Múltiplas são as definições de autoficção, um termo que vem se tornando cada vez mais frequente na literatura contemporânea. No entanto, traremos para o debate três das conceitualizações de teóricos brasileiros que parecem melhor se

Lisboa, 13 de junho de 2017.

É como se a figura física do autor projetasse um reflexo de partes de si para dentro do texto. Barradas comenta a respeito de uma das crônicas: “Sabemos que quer o EU que se exprime em «O coração do coração» quer o «homem aflito» podem ser colados à figura civil de Lobo Antunes, mas aquilo que desejo enfatizar é o facto de o escritor ter consciência que escrever é codificar, ou seja, a figura civil que escreve, a partir do momento em que se (trans)creve para o papel prescinde da sua identidade e transforma-se, com o auxílio das memórias pessoais, em reflexo.” (Barradas, 2004: 136)

Lisboa, 15 de junho de 2017.

Desejo escrever sobre a presença da autoficção nas crônicas e vou em busca de material teórico de suporte. Encontro uma série de artigos e teses e capítulos de livro sobre a autoficção em romances e me pergunto, será que o conceito de autoficção não pode ser aplicado as crônicas? É uma caracterização exclusiva das narrativas longas? Por fim, localizo uma resposta para a minha dúvida: “É importante observar que, apesar de possuir uma estreita ligação com o romance e ter sido descrito em um, a autoficção propõe-se e melhor se apresenta em breves relatos, como acontece com as crônicas. Nesse contexto, é possível definir que uma das características marcantes dessa teoria é a utilização do fragmento, do trecho, do breve, o que costuma ser característica fundamental da crônica, juntamente com a ideia de registrar a circunstância.” (Pires, 2017: 4-5)

aproximar do nosso objeto de estudo escolhido, as crônicas.

O termo autoficção foi cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky, pensador francês. Persiste neste país uma vasta tradição de estudos autoficcionalis. Originalmente criado para dar conta de uma produção romanesca, o termo se estendeu para outros gêneros narrativos, como a crônica. É importante frisar que o termo autoficção é ainda um conceito escorregadio, que muitas vezes parece abrigar, como um guarda-chuva, uma série de produções literárias bastante distintas. Essa tentativa de enumerar no espaço da tese algumas definições complementares parte do desejo de conceitualizar melhor o termo que estamos empregando para caracterizar as crônicas escolhidas do escritor português contemporâneo. Nascimento faz uma breve lista de exigências para ilustrar aquilo que considera como autoficção:

Creio que há autoficção:

1. Todas as vezes em que os nomes de autor, narrador e personagem coincidem, embora isso nem sempre seja explícito;
2. De um modo geral, a coincidência se faz de modo fragmentário e não linear;
3. Há forte relação com o presente, mesmo quando a história começa ou ocorre no passado;
4. Os limites entre ficção e realidade se esboroam, levando o possível leitor a um certo grau de perplexidade e dúvida intelectual: mentira ou verdade, ficção ou testemunho? Essa indecidibilidade é, a meu ver, a marca maior do que hoje se chama de “autoficção”. (Nascimento apud Faedrich, 2014: 221)

Klinger acompanha a mesma linha teórica de Nascimento e partilha dos critérios utilizados para a conceptualização:

Consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso; ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (Klinger, 2012: 57)

A autoficção está intimamente ligada ao fragmento e não demanda uma escrita linear, com princípio-meio-fim, permitindo que o autor faça uma edição de episódios da sua vida que podem ser ficcionalizados. Ao mesmo tempo que fala de si, da própria pessoa e de suas angústias e experiências íntimas, a autoficção se desprende do sujeito e ganha traços inventivos, descolados da biografia do criador, produzindo uma narrativa intersticial. Essa mescla do universo real com o ficcional não é uma particularidade da autoficção – os romances históricos e as biografias também, de certa forma, misturam esses dois registros – o que há de peculiar nesse

Lisboa, 17 de junho de 2017.

“O conceito de um autor é uma construção relativamente recente (moderna), foi somente após a idade média que se passou a valorizar mais o indivíduo no singular, como criador único e singular de uma obra. O império do autor, a centralidade que essa figura carrega, é sentida até nos dias de hoje, quando livros didáticos procuram associar vida e obra do escritor, entendendo a produção literária como um reflexo simplório da vida de quem escreve, valorizando a intencionalidade do autor, como se ele fosse dono da obra que produziu. Barthes afirma que outrora se pensava no autor como um pai, e a obra como um filho, como se o autor viesse antes da obra e desse origem a ela. Foi a partir do escritor moderno que se passou a entender que o escritor nasce junto com o texto. O reinado do autor não por acaso coincidiu com o reinado do crítico. Se a narrativa poderia ser explicada a partir do seu criador cabia ao crítico dar as pistas desta caçada. O crítico ganhava então importância, era ele o responsável por decifrar o texto literário, desvendar o segredo do autor para o público. O surrealismo foi um marco importante no abalo da supremacia do autor, o movimento, com a escrita automática e as criações coletivas, abalaram a noção de um criador único e dono do texto, das suas intenções e consequências. Quando o reinado do autor começou a ruir, outro valor se elevou: o leitor. O leitor ganha centralidade: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (Barthes, 2012: 64)

Lisboa, 20 de junho de 2017.

Tudo é autobiográfico? Paul de Man parece seguir a linha de pensamento de Lobo Antunes: “assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser.” (De Man, 1979: 928)

gênero é o desejo consciente e explícito de confundir o leitor, de situá-lo propositalmente em um lugar ambíguo e contraditório. A ambiguidade é um dos traços essenciais para caracterizar a autoficção. O autor deliberadamente transgride os limites entre o real e o ficcional, borra e embaralha as fronteiras. É o que também sublinha Faedrich:

Considerando o estágio atual das discussões teóricas acerca do tema, podemos dizer o que é a autoficção da seguinte forma: uma prática literária pós-moderna de **ficcionalização de si** e de mergulho introspectivo no eu, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela **fragmentação**, ou seja, o autor não quer dar conta da história linear e total da sua vida (e nem acredita mais nessa possibilidade). O movimento da autoficção é da obra para a vida (e não da vida para a obra, como na autobiografia), o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora. Também é importante considerar o **tempo presente** da narrativa, que, assim como o estilo lírico, é marcado pela recordação, isto é, o autor rememora fatos passados, mas que marcam, no presente, alguma emoção que precisa ser compartilhada através da escritura. A autoficção pode apresentar a identidade onomástica explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição. E esse **jogo** é criado intencionalmente pelo seu autor, que estabelece um contrato de leitura marcado pela ambiguidade com o seu leitor. (Faedrich, 2014: 181) (Grifo da autora.)

Se entrássemos no jogo induzido pelo texto poderíamos desejar encontrar associações entre a vida pessoal daquele que escreve e o que se encontra registrado nas páginas da crônica. Contudo, perguntamo-nos: essa tentação de promover uma verificação com a biografia do escritor é necessária para uma melhor leitura de Lobo Antunes? O que o conhecimento da vida do autor agrega a leitura da obra? A literatura não é, sempre, uma criação com base no vivido referenciável (por vezes mais, por vezes menos evidente)? Não nos cabe aqui, portanto, promover um rastreamento das possíveis origens de passagens das crônicas, interessa-nos é compreender de que modo o autor se desdobra em narrador, trabalha com a linguagem, constrói o texto literário e de que forma o leitor recebe esse gesto metafictional. O que no fundo nos interessa não é o que há propriamente de biográfico verificável na escrita, mas que reflexões o texto propicia, inclusive a respeito do sujeito que escreve. As narrativas breves tecem múltiplas construções de mitos do autor e da relação que ele mantém com a linguagem, com os materiais, com o espaço e o tempo ao redor da redação.

Como afirmamos anteriormente, o que ocorre nas crônicas não é um deslocamento da pessoa física António Lobo Antunes para o papel, e sim um

Ainda sobre autobiografia: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz.” (Lejeune, 1998: 234)

Sigo insistindo no tema: “‘Autobiografia’ talvez seja nome menos inadequado, pois permanece, a meu ver, como o mais enigmático, o mais aberto ainda hoje. (...) [O gesto autobiográfico], por meio de um polígono ‘interno’ interminável (supondo que um polígono possa ainda ser ‘interno’), significa também não renunciar à ‘cultura’ que carrega essas vozes. A tentação enciclopédica se torna inseparável da tentação autobiográfica.” (Derrida, 2014: 34-36)

“Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia.” (Rosa, 1965: s.p.)

Lisboa, 25 de junho de 2017.

Dúvida sobre o caminho da pesquisa: tentar estabelecer um paralelo entre a escrita de Lobo Antunes e o contemporâneo? “o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade ‘marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito’. O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade (...) assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de ‘ego-história’, ao uso dos testemunhos e dos ‘relatos de vida’ na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.” (Klinger, 2012: 20). (...) “Segundo Arfuch, a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da

desdobramento. A imagem do espelho não por acaso é recorrente nas crônicas, por vezes refletindo o autor, por vezes invocando as páginas-espelho, onde o leitor se observa, por vezes provocando uma confusão com o leitor ao mesclar a imagem de quem cria com quem lê. Trata-se, no fundo, de um grande jogo com o leitor. Corroboramos a observação elaborada por Braga:

Parece que Lobo Antunes brinca com o leitor. Propõe um pacto autobiográfico e em seguida o retira. Este dar e retirar a sugestão de veracidade factual do que escreve está presente já no título de algumas crônicas: “António João Pedro Nuno Manuel” (1998, p.233), “Descrição da infância” (1998, p.343), “Subsídios para a biografia de António Lobo Antunes” (2002, p.49). Nessa brincadeira o autor pode também fazer o inverso, ou seja, emprestar seu nome a um personagem que parece não ter nada em comum com sua vida pessoal, tal como acontece na crônica “A propósito de ti” (1998, p.153), em que o narrador/personagem se chama “Antunes”. (Braga, 2007: 68)

Julgamos que a questão da relação do eu ficcional com o sujeito autoral está a serviço de uma escrita que visa alcançar um efeito de real. Lobo Antunes promove uma dramatização de si, em semelhança com o que se passa no palco de um teatro, onde o ator tenta convencer a plateia de que verdadeiramente é o personagem que está interpretando. O ator, assim como o autor, representa um duplo, ao mesmo tempo usa o corpo real para dar asas a ficção. Tem-se, portanto, uma encenação que procura dar a ver a ilusão da presença, o acesso ao lugar de emanação da voz. Ratifica a tese Diana Klinger ao dissertar sobre autoficção,

o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (Klinger, 2012: 58)

Compreendendo esse tipo de escrita como uma performance, percebe-se como o texto literário é um lugar de contaminação entre o real e o ficcional e como se apresenta como um *work in progress*, um trabalho em contínuo desenvolvimento, como se o leitor pudesse espreitar em tempo real o exercício do escritor.

Nova possibilidade de entrada no texto pode ser verificada com o auxílio de Roland Barthes que, no tão citado ensaio “A morte do autor”, afirma:

Na novela Sarrasine, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa

certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmara da televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’ (Arfuch, 2005: 61)” (Klinger, 2012, p.48).

No caso específico de Lobo Antunes, essa exposição do privado se dá com a publicação da fotobiografia, do livro de cartas (*Neste viver aqui neste papel descripto*), das publicações de livros de entrevistas e registros sobre a sua vida pessoal (*Confissões de trapeiro*, organização de Ana Paula Arnaut, *O que faria eu se estivesse no meu lugar?*, organização de Celso Filipe, *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*, organização de João Céu e Silva, *Regressos quase perfeitos – Memórias da guerra em Angola*, organizado por Maria José Lobo Antunes e *António Lobo Antunes vida e obra*, vários autores).

De que maneira essa exposição auxilia ou cria ruído para a leitura das obras ficcionais do escritor português contemporâneo?

Lisboa, 2 de julho de 2017.

Três anos convivendo com a tese, três anos frequentando o termo “metaficção” e tentando entender o que posso extrair dele. Três anos de conclusões se esvaindo e dúvidas se multiplicando, cada leitura uma constatação do meu desconhecimento. Ainda há um longo caminho pela frente, é preciso escrever mais 193.457 caracteres sem espaço e defender aquilo que redigi. Apetece-me desistir. Se não cheguei a nenhuma conclusão brilhante até o presente momento, dificilmente a ideia irá brotar no próximo ano, o último, pressionada por prazos. Tantas horas de solidão, de insônia, de dor nas costas, de refeições saltadas, de tensão... a troco de quê? Por quem essa tese será lida? E o que colocarei no lugar da tese quando isso tudo acabar? Nos últimos dias tenho tido vontade de fazer tudo exceto a escrita do texto acadêmico: procurar emprego, arrumar a casa, frequentar exposições de arte oriental. Tudo que arraste para fora da redação porque o texto tem sido um lugar árduo de habitar. Há dias em que não acredito na tese. Uma pseudo erudição fácil de ser desmontada. Uma seriedade que não possuo. Um embasamento teórico superficial, de leitura de corredor. A pretensão de uma formalidade que não tenho, de uma sapiência que desconheço. Nas páginas da esquerda, por sua vez,

finura de sentimentos”. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que *a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.* (Barthes, 2012: 57) (Grifo nosso.)

A escrita de Lobo Antunes parece percorrer exatamente o caminho contrário; se Barthes afirma que a escritura é a destruição da voz, de toda origem, na escrita metaficcional (e não nos referimos apenas a escrita antuniana) o que se faz é permanentemente sublinhar a voz que dá origem a obra. Há um desejo de presentificar o corpo que escreve e a circunstância da escrita.

As crônicas metaficcionais de Lobo Antunes têm um espírito *work in progress*, como se a escrita se apresentasse improvisada e o leitor assistisse em tempo real a construção do texto. Esse jogo com o leitor, que aponta Braga, é um dos principais alicerces da cronística de António Lobo Antunes. Nas narrativas breves do escritor português há um claro lugar de destaque dedicado ao público. Com alguma frequência deparamo-nos com um tom confessional, que promete ao leitor uma espécie de pacto de leitura diferente, gerando um estado de suspensão e constante desconfiança. Ao mesclar rastros do vivido com o universo ficcional e deixar transparente para o leitor o processo de construção do texto literário através da escrita da crônica – ainda que nesse gesto possa residir uma parcela de encenação – o que se alcança é uma aproximação entre o público e a obra; uma relação de cumplicidade com quem lê. Essa relação estreita com o leitor pode ser verificada, nas últimas linhas da crônica “Herrn Antunes”: “Se tivesse o saco de pano aqui tirava, juntamente com os berlindes, o meu riso lá de dentro. Se fico muito calado e muito quieto continuo a ouvi-lo. *Vocês podem ouvi-lo também: basta colocar a orelha contra esta página*”. (SLC, p.102) (Grifo nosso). Na crônica “A melhor maneira é a única boa” uma parte substancial do texto é dedicada ao protagonismo do leitor:

e não é o meu livro visto que nenhum livro com o meu nome me pertence, os livros deviam trazer o nome do leitor, não do autor, na capa, é o leitor que lhe dá sentido à medida que lê, é ao leitor que a voz pertence e não só a voz, a carne e os olhos e o corredor e o passo e o leitor está sozinho e é imenso, o leitor contém em si o mundo inteiro desde o princípio do mundo, e o seu passado e o seu presente e o seu futuro e escuta-se a si mesmo e sente o peso de cada víscera, de cada célula, de cada íntimo

a escrita gauche, nunca deixei de acreditar, aqui sim, um texto de verdade, sem constrangimentos e embaraços.

Lisboa, 3 de julho de 2017.

O que eu aspiro nas páginas pares da tese tem muito a ver com o que Barthes deixa transparecer em alguns momentos de *A preparação do romance*. Na página 32 do segundo volume, por exemplo, lê-se: “Refiro-me aqui a uma distinção feita por Freud, cuja referência não consegui encontrar (não quero passar uma manhã inteira folheando a obra toda de Freud para encontrar uma anotação, verdadeira agulha no palheiro: é nisso que sou *leviano*, vivendo minha cultura como uma memória incompleta)” (Barthes, 2005a: 32). Gosto sobretudo desses momentos entre parêntesis, do cochicho direto que o autor estabelece com o leitor; essa cumplicidade, um comentário ao pé do ouvido; uma confissão discreta, tecida a dois. Barthes confessa ter preguiça de procurar uma referência, e é nessa postura, mais autêntica, que me inspiro. Busco um texto acadêmico que seja menos conclusões e hipóteses e mais confissões de falhanços e desânimos.

Lisboa, 7 de julho de 2017.

Descoberta accidental a meio do percurso sobre a autorreferência com humor nas tirinhas:



Fonte:

http://bp0.blogger.com/_e0pb75rvnkc/r910wohn8li/aaaaaaaab_e/_blttwlt2z8/s1600-h/max_12-02-08.jpg

rumor, o leitor não para de crescer, já não precisa do livro nem de mim e ao acabar o livro começa, e ao guardar o livro na estante o livro continua e o leitor continua com ele, cada célula divide-se em milhares de células e o leitor é muitos, e o leitor deixa de ler porque não está a ler, mesmo que pense que está a ler não está a ler nem isto, tem todas as idades ao mesmo tempo e todos os tempos da sua vida embora o livro esteja fechado em qualquer ponto da casa e o leitor não necessite dele para continuar com ele (QALC, p.170-171)

A narrativa breve em questão é inteiramente enovelada, dedicada ao ofício da escrita. O texto é narcisista porque se volta para dentro e procura dar a ver ao leitor a maneira como o autor o constrói. É possível observar em “A melhor maneira é a única boa” as supostas hesitações do narrador-autor que, a princípio, não sabe que voz ouvir para dar corpo ao texto que deseja redigir. As crônicas metaficcionais são um espaço privilegiado para o autor partilhar um segredo com o leitor. Há uma série de narrativas breves onde figura a imagem de um narrador-autor que revela, como que em tom de secretismo, estar perdido, sem saber o que fazer com as palavras: “Eu sentado a escrever. Não sei o quê. Escrevo. A caneta há-de encontrar o seu caminho. Encontrou: no bico do aparo vejo um rapaz a regar-se de petróleo, a chegar-se um fósforo. *Mas isso, é evidente, fica aqui entre nós.*” (TLC, p.279) (Grifo nosso.) Ao confidenciar com o leitor, o autor-narrador expõe suas hipotéticas fraquezas, suas supostas angústias, seus aparentes falhanços e esse é um dos maiores atrativos das crônicas, o fato de se apresentarem como uma confissão que o escritor resolve dividir com o leitor (Seixo, 2008a: 43). Segundo Faedrich:

A teoria da autoficção mostra a emergência de uma escritura confessional, o “sujeito ressuscitado” a que Sarlo se refere; as escritas do **eu** fazem parte de um sistema confessional instituído na sociedade burguesa, conforme analisa Foucault, onde o **eu** é o guardador de um segredo, uma experiência riquíssima, que merece ser compartilhada e que é preciso confessar. Só que a autoficção surge para problematizar a possibilidade de uma escrita autobiográfica, verificável e totalizante. A autoficção mostra uma escrita do **eu** em que o autor não controla o texto, não controla a instabilidade da linguagem que é feita de jogos, é insegura, é abundante, é demasiada. (Faedrich, 2014: 165) (Grifos da autora)

Ao confessar não saber que rumo dar a escrita, o narrador-autor mostra-se um sujeito humano e a crônica abre os olhos do leitor convidando-o a perceber que aquilo que lê é uma construção, submetida a circunstâncias mundanas, erros e acertos, sujeita a disponibilidade emocional de quem escreve e de quem lê. Umberto Eco afirma que “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...] O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária” (Eco, 1999:

Lisboa, 10 de julho de 2017.

Ainda sobre o paradoxo de Hutcheon: “Leitura e escrita pertencem aos processos de ‘vida’ tanto quanto pertencem aos processos de ‘arte’. É esta realização que constitui um dos paradoxos da metaficção para o leitor. Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’ do que ele está lendo; por outro lado há outras demandas explícitas que são feitas sobre ele, como um co-criador, exigindo respostas intelectuais e afetivas comparáveis em alcance e intensidade com os da sua experiência de vida.” (Hutcheon, 1984: 5)

Lisboa, 18 de julho de 2017.

Boa parte da escrita dessa tese foi concebida em território português, aliás, para ser mais precisa, diria que 85% do que aqui se encontra redigido foi produzido em espaço tuga. Uma parcela significativa do texto foi composta entre as quatro paredes de algumas bibliotecas: a pequena biblioteca Camões – com uma vista memorável para o Tejo e, para minha surpresa, com um acervo incrível e completo sobre Lobo Antunes –, a biblioteca de Oeiras, a biblioteca da Universidade Católica e a biblioteca da Cinemateca. Não sei ao certo para que serve uma tese, mas entendo esse espaço também como um registro de espantos e, por isso, aproveito para partilhar o meu fascínio todas as vezes que entrei em uma biblioteca nesse velho continente. A qualquer hora, fosse manhã, tarde ou noite, as bibliotecas estavam cheias. Cheias mesmo, por vezes com fila de espera para vagar um lugar. Secretárias (ou escrivainhas? A modalidade portuguesa da língua vai, apesar de toda a resistência, entrando paulatinamente por osmose) com livros espalhados, computadores, *tablets*, garrafas de água. Pessoas com livros emprestados ou livros trazidos de casa. Eu mesma levei tantos livros alugados com apenas o bilhete de identidade. Acho mágico como o universo das bibliotecas é vivo em Lisboa, como pulsa e como há uma cultura de frequentar os espaços públicos sem medos ou constrangimentos. As placas nas bibliotecas indicam: por favor não utilize o celular, faça silêncio. Mas as placas eram meros adornos, todos

81); no entanto, nas crônicas metaficcionais frequentemente esse motivo é posto à prova. Quem se comunica por meio do relato em primeira pessoa é, de fato, o escritor, fazendo coincidir a sua voz com a do narrador-protagonista? Deve-se confiar naquilo que é narrado, nas instruções que são dadas, ou o desabafo seria pura encenação literária? Seria esse exercício de escrita apenas uma tentativa estilística de manter o leitor envolvido com a narrativa? Ou a insistência por um texto autorreferencial não seria um modo de testar os limites da escrita? A escrita autorreferente coloca o leitor diante de um paradoxo, aponta Hutcheon:

Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que se envolva intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Esta força de atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é narcisicamente auto-reflexivo e, no entanto, focado no exterior, orientado ao leitor.⁴⁵ (Hutcheon, 1984: 7)

Ao comparar leitores de narrativas consideradas tradicionais com leitores de metaficção Hutcheon conclui que os leitores de textos literários sempre foram colaboradores, a diferença é que na literatura autorreferente o grau de participação do leitor aumenta significativamente (Hutcheon, 1984: 151). Toda criação literária apresenta um determinado nível de tensão entre o envolvimento do leitor no ato da leitura e a autoconsciência durante esse mesmo ato. O que a metaficção faz é justamente destacar essa tensão dentro da própria obra. Se nas narrativas convencionais o leitor com alguma regularidade identifica-se com os personagens, nas narrativas autorreferentes é com o aparente autor que se firma essa conexão. Lobo Antunes comunga com Sartre a noção de que a literatura só existe com a presença e o trabalho do leitor: “O objeto literário é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar.” (Sartre, 1989: 35). Ao mesmo tempo que é arrastado para dentro da crônica e experiencia a dificuldade de

⁴⁵ “[...] in all fictions, language is representational, but of a fictional other world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.” (Hutcheon, 1984: 7)

ali pareciam partilhar um código comum – ensinado na escola? Em casa? – que me comove; não atrapalhar o vizinho, enxergar o outro. Durante todo o processo de composição da tese, ao olhar ao redor, me perguntei: por que o hábito de frequentar bibliotecas (especialmente as públicas) não funciona na minha terra natal?

Lisboa, 21 de julho de 2017.

Recebi de presente há alguns dias o livro *No teu deserto*, do escritor português contemporâneo Miguel Sousa Tavares. Na capa, abaixo do título, a seguinte inscrição: “Quase romance”. A primeira página do livro é um clássico exercício autorreferencial: “(No fim, tu morres. No fim do livro, tu morres. Assim mesmo, como se morre nos romances: sem aviso, sem razão, a benefício apenas da história que se quis contar. Assim, tu morres e eu conto. E ficamos de contas saldadas.) Esta história que vou contar passou-se há vinte anos. Passou-se comigo há vinte anos e muitas vezes pensei nela, sem nunca a contar a ninguém, guardando-a para mim, para nós, que a vivemos. Talvez tivesse medo de estragar a lembrança desses longínquos dias, medo de mover, para melhor expor as coisas, essa fina camada de pó onde repousa, apenas adormecida, a memória dos dias felizes.” (Tavares, 2016: 11)

Lisboa, 23 de julho de 2017.

Pérola encontrada em um texto teórico da argentina Beatriz Sarlo acerca da necessidade do leitor buscar no texto literário referências da vida pessoal do escritor: “no fuimos convencidos, ni por la teoria ni por nuestra experiencia, de que la ficción es, siempre y antes que nada, um borramiento completo de la vida” (Sarlo, 1995: 11)

Lisboa, 27 de julho de 2017.

trabalhar com a palavra, partilhando com o autor a angústia do fazer literário, o leitor é lembrado que está do lado de fora do texto porque aquele é um espaço construído, encerrado, que pertence ao domínio do autor, para Scholes “O leitor permanece sempre fora do texto. O que significa em parte isso mesmo, ou seja, situar-se no exterior. O preço do ingresso é o labor da própria criação.” (Scholes, 1989: 21). Entretanto, na metaficção o leitor é instalado em um limiar: por um lado é convidado a pertencer ao texto, a testemunhá-lo – o leitor como aquele que partilha um segredo – por outro lado é afastado da narrativa, afinal o narrador-autor por vezes nem mesmo reconhece o texto como sendo de sua autoria, imputando uma autonomia às palavras. “Todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (Eco, 1994: 9); porém, esse convite para trabalhar a máquina preguiçosa está longe de significar necessariamente uma autonomia para o receptor. Ao mesmo tempo que é uma entidade livre, o público leitor é forçado a trabalhar no texto e com o autor (Becker, 2013).

O leitor nas crônicas antunianas – e sob esse aspecto todas as crônicas parecem partilhar o mesmo viés – é tido em mais alta conta. Esse lugar que o narrador diz oferecer ao leitor é, idealmente, um espaço de deleite, um momento de fruição através do exercício da leitura: “Escrever como Charlie Parker tocava, à custa do mesmo sofrimento, a fim de oferecer prazer e alegria aos que lêem.” (TLC, p.127). Porém, por vezes essa viagem que o leitor empreende no texto literário não o leva a um lugar prazeroso e de conforto. A escrita de Lobo Antunes frequentemente arrasta o público para um espaço de inquietação e agonia porque a “verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana.” (SLC, p.113). O trecho anterior pertence a crônica “Receita para me lerem”, uma das narrativas breves chave para quem deseja compreender o *modus operandi* da escrita antuniana. Em “Receita para me lerem”, como o próprio título indica, o narrador-protagonista – o escritor – oferece pistas sobre como deve ser decodificada a escrita do seu texto literário. A narrativa é, simultaneamente, enredo, guia de leitura, interpretação e crítica dele próprio. O narrador desvenda o processo de composição e chama a atenção do leitor para os elementos de enunciação e para os bastidores do texto. Já no princípio da crônica o narrador oferece uma espécie de manual de instruções e indica que “A pessoa tem de renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia e utilizar a chave que o texto lhe

Versão de Foucault sobre o nascimento do conceito do autor. Seria útil para inserir no subcapítulo 3.1? “Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto – um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. – isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX –, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade.” (Foucault, 1992: 47-48)

Lisboa, 29 de julho de 2017.

Pesquisar:

- Diálogo entre artes. Ver antologia *Concerto das artes* (2007);
- *Myse en abyme*;
- como o autor se inscreve no próprio objeto artístico (vale especialmente para as telas do Rui Macedo e para as crônicas do Lobo Antunes). Ver bibliografia sobre autoficção;
- Identificar objetos centrais que conjugam o trabalho artístico: em Lobo Antunes a imagem recorrente da caneta, em Rui Macedo a imagem recorrente das molduras pintadas, e no romance da Saavedra?

oferece.” (SLC, p.113). Dirigindo-se diretamente ao leitor, o narrador solicita que ele se entregue, que se deixe levar pelo movimento do texto, não oferecendo resistências e hesitações: “É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito.” (SLC, p.114). Ao mesmo tempo que o texto convoca o leitor a entregar-se ao movimento da escrita, à cadência do texto, aos respiros produzidos pelas palavras, o narrador também pede que o espaço da leitura seja um momento de o leitor ouvir o próprio corpo. É como se a escrita fosse também um espaço privilegiado de encontro do leitor consigo próprio:

Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. (SLC, p.115)

Proust também afirmava que “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo.” (Proust, 1995: 184). É de se sublinhar que os personagens das crônicas antunianas, de fato, raramente são nomeados ou possuem características físicas indicadas, eles podem ser facilmente associados a qualquer um de nós. A crônica, sem o leitor, não existe, e a leitura está diretamente relacionada a experiência pessoal de cada leitor, como confirma Compagnon:

Não se atingiria nunca o livro, mas sempre um espírito reagindo [ao] livro e misturando-se a ele, o nosso, ou o de um outro leitor.” Não poderia haver acesso imediato, puro, ao livro. (...) Aquilo que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, dizia Proust, afastando-se do moralismo ruskiano, não é próprio do livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor. (Compagnon, 2003: 143)

Em “Receita para me lerem” também é possível perceber de que maneira o escritor relaciona-se com os seus próprios livros, de sua autoria, fazendo questão de não comportar as obras em nenhuma categoria literária predefinida. O narrador-protagonista afirma que “aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que quiser, apenas se entenderão se os toma-

Lisboa, 5 de agosto de 2017.

Hesito sobre a ordenação da tese. O orientador sugere começar com Lobo Antunes, adentrar na exposição do Rui Macedo e encerrar o trabalho com o romance da Saavedra. Concorro parcialmente, ainda hesito na disposição dos capítulos. Não seria melhor começar com a Saavedra, percorrer o trabalho do Rui e encerrar com Lobo Antunes? Ou soaria melhor percorrer o caminho ao avesso? A única certeza que tenho é que o capítulo sobre as artes visuais deve se inserir a meio da tese; é melhor apostar, para abrir e encerrar a pesquisa, em um terreno mais seguro – o da literatura – onde me sinto mais confortável. A dúvida é: encerrar com a literatura brasileira ou com a literatura portuguesa?

Lisboa, 7 de agosto de 2017.

Trecho de Roland Barthes sobre o escrever:

“minha vida é, de certo modo, consagrada ao *Escrever*, estou constantemente preocupado com ter tempo e forças para fazê-lo; preocupado = desejoso e culpado, se não consigo fazê-lo. Ora, tenho frequentemente este sentimento monstruoso (esquizóide) vendo, à minha volta, outros seres, muitos dos quais meus amigos (que, por profissão, teriam tempo para escrever), vagar, entretanto, em ocupações, lazeres, em suma, passar o tempo, e muito bem, *sem escrever*, sem pensar nisso, ou ainda não terem ainda posto o *escrever* em sua pertinência de vida, eu fico, mais do que espantado: *perplexo*” (Barthes, 2005b: 28) (Grifo do autor.)

Lisboa, 9 de agosto de 2017.

A respeito da escrita de António Lobo Antunes: “Numa outra perspectiva, com a sua engenharia narrativa, suas composições nos remetem um pouco para a

rem por outra coisa” (SLC, p.113). E segue repetindo quão importante é o leitor abandonar a sua coesão interior, as suas convicções pessoais, as suas certezas, deixando-se contaminar pelo texto. A crônica volta-se para as origens da escrita no sentido de tentar retomar o momento do encontro com o leitor, prevenindo-o, instruindo-o, acompanhando-o. Na divagação que “Receita para me lerem” propõe se estabelece uma série de questões pertinentes para esta tese: no espaço da crônica o narrador dirige-se ao leitor instruindo-o a ler o texto literário, confessa de que maneira lida com o universo para além dos livros (“eu que em geral respondo às perguntas dos jornalistas com uma ligeireza divertida, por se me afigurarem supérfluas” [SLC, p.115]), indica o que deve ser feito depois do final da leitura (“E, uma vez acabada a viagem e fechado o livro, convaleça.” [SLC, p.114]) e conclui o texto refletindo sobre o papel da própria literatura:

Faulkner, de quem já não gosto o que gostava, dizia ter descoberto que escrever é uma muito bela coisa: faz os homens caminharem sobre as patas traseiras e projectarem uma enorme sombra. Peço-lhes que dêem por ela, compreendam que vos pertence e, além de compreenderem que vos pertence, é o que pode, no melhor dos casos, dar nexos à vossa vida. (SLC, p.116)

Como foi possível observar, dentro do espaço da própria crônica o leitor é alçado a um protagonismo crucial; é só a partir da presença dele que a obra pode ser concretizada. Em muitas outras crônicas, o leitor, ao identificar-se com o narrador-autor, comunga com as dificuldades da escrita, compreendendo os obstáculos que movem o texto.

Estamos investigando a relação entre autor e receptor em produções metaficcionalis de modo genérico, não levando em conta as particularidades do objeto que escolhemos como *corpus* central deste capítulo da tese. Como observado na introdução deste capítulo, é preciso ter em conta que em narrativas breves publicadas originalmente em meios de divulgação em massa se estabelece um pacto de leitura peculiar. A palavra “crônica”, que serve inclusive como parte constituinte dos títulos dos livros, anuncia o código partilhado pelo autor e pelo leitor quanto ao acordo de ficcionalidade. O pacto estabelecido entre leitor e cronista é distinto do pacto estabelecido entre leitor e romancista. Por se tratar de uma crônica lembramos

tradição da azulejaria portuguesa, que também é um modo específico de contar uma história, baseando-se em um jogo entre pedaços que envolvem ornamentos, citações, figuras e relevos. Ao olharmos um azulejo, temos a dimensão de uma parcela, um microuniverso isolado com sentidos condensados, mas interrompidos e parcelares.” (Montaury, 2010: 293)

Lisboa, 10 de agosto de 2017.

Seria Lobo Antunes leitor de Beckett? A orientadora alerta para a semelhança entre um trecho presente na crônica e outro, de *Molloy*. Enquanto Lobo Antunes escreve “Pensando bem não sou escritor porque aquilo que faço não é escrever, é ouvir com mais força. Sento-me e espero até as vozes começarem.” (QALC, p.169), Beckett redige: “Pus-me então a pensar, quer dizer, a escutar com mais força.” (Beckett, 2008: 49)

Lisboa, 11 de agosto de 2017.

Definição clara e categórica elaborada por Barthes: “Metaliteratura: os escritos em que um autor confia seus planos, seus projetos, suas preocupações quanto à obra a ser feita: correspondência, diário íntimo” (Barthes, 2005b: 7-8)

Lisboa, 15 de agosto de 2017.

Nas páginas pares um texto mais leve, livre, espontâneo, sem tantas cobranças, um mosaico, as livre associações de ideias, a colagem. Nas páginas ímpares a rigidez, a segurança, as citações, o embasamento teórico; hesito, reescrevo, titubeio, folheio livros técnicos a procura de argumentos de autoridade. Enquanto o lado gauche da página flui.

que há particularidades que influenciam o pacto de leitura, a começar pela periodicidade com que são publicadas, o que faz com que haja uma regularidade de encontro entre leitor e autor. E por serem publicadas em jornal ou revista – veículos mais acessíveis – as crônicas também proporcionam a ilusão de proximidade com quem escreve. Ao diferenciar os romances antunianos das crônicas, Maria Alzira Seixo observa:

O facto de se tratar de um texto curto, escrito «à peça», inserto em publicação jornalística, sem ter em conta o resto do jornal ou da revista, implica um pacto de leitura especial: o leitor colhe uma tonalidade, uma impressão, uma personagem em flagrante, uma situação impressiva, uma emoção fugidia, integrando-a no seu quotidiano – e que lhe vai fazer companhia, na imaginação, por muito tempo. Ao ler uma destas crônicas, o leitor acede ao modo original como o autor vê o mundo. (Seixo, 2008a: 43)

Em termos de público, comparando o romance e a crônica, seja ela de jornal ou revista, perceberemos que o material literário atinge leitores muito distintos. O leitor das crônicas pode ou não ser o leitor dos romances uma vez que o meio de reprodução permite que os textos breves captem um público muito mais amplo do que os romances, vendidos nas livrarias e supermercados. As crônicas também são regidas por normas distintas do romance: os periódicos demandam um espaço definido e um número de caracteres limitado, além de impor uma periodicidade e um prazo de publicação, exigências diferentes dos romances, onde o autor ocupa o espaço que deseja e labuta durante o tempo que julgar adequado. Independentemente de ser considerada uma escrita empreendida a custo de suor e labor, ou um texto descompromissado e genuíno, a crônica metaficcional antuniana muitas vezes se apresenta como um percurso em direção às origens, uma escrita que busca vasculhar o princípio da criação. Esse será o foco de investigação do subcapítulo a seguir.

3.2 As (hipotéticas?) circunstâncias da escrita

Escrever é ouvir com força. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já já ouvido. E o já já já ouvido. E assim por diante. Esvaziar-me do que não seja isto para poder encher-me. Não se me afigura uma tarefa por aí além, esta escuta perpétua. Quando não estamos vazios não acontece nada. O segredo é partir para isto sem ideias, sem planos. Deixar vir. Não acrescentar nem tirar. Receber com humildade a inocência. Farejar como os bichos, ir cavando, cavando. E em baixo, depois de muita terra, muitas carapaças de insectos, muitas folhas, muitas raízes, muitas pedras, o livro. Que não se escreve, limpa-se. Uma ocupação de mineiro sem lanterna na testa até acharmos as pessoas e nós no meio delas. Uma profissão de silêncio até que as

Lisboa, 21 de agosto de 2017.

Tenho um problema bastante objetivo de desequilíbrio de objetos de estudo, logo, consequentemente, de volume de texto escrito na tese. O capítulo um é dedicado a um único romance, o capítulo dois é dedicado a uma única exposição e o capítulo três é dedicado a um relativamente grande conjunto de crônicas. Não consigo selecionar um número muito restrito de crônicas para trabalhar – sugeriram dez ou quinze, a princípio, valor que, com o passar do tempo, se revelou impossível de ser alcançado. Sequer sei afirmar com precisão com quantas crônicas faço malabares acadêmicos no momento. Depois de reler os cinco volumes, montei um arquivo só com citações e, a partir daí, tentei ouvir o que aqueles trechos queriam dizer: de que maneira se agrupavam, de que modo se complementavam ou entravam em conflito. Eram vinte e três páginas só contendo fragmentos. Separei, a princípio, por assuntos, depois uni pelo ouvido, agrupando por tom. Obviamente nem todas seriam utilizadas ao longo da tese, mas achava que precisava desse olhar panorâmico antes de sentar para escrever o capítulo propriamente. Aos poucos, de tanto ler e reler o arquivo, as citações foram se fixando na minha cabeça – uma imagem, uma expressão, o contorno de um parágrafo. E, conforme ia escrevendo o meu texto, elas pediam para comparecer. Inseri e logo depois excluí algumas vezes determinadas passagens achando que a escrita se tornaria exaustiva e maçante com tantos exemplos ilustrativos. Pensei melhor e julguei que, quanto mais ilustrada fosse a tese, mais claro seria para o leitor compreender o raciocínio que move a escrita. Fui deixando entrar as passagens aos poucos até que o meu texto ficou permeado por uma série delas, as minhas palavras entremeadas – como num bordado – com o fio luxuoso da escrita antuniana. Achei bonito, não pelo meu texto, mas pelo comparecimento, pela presença e pela força do autor que eu escolhi seguir. A minha tese ideal não era uma tese, era a reprodução das palavras – uma a uma – do autor que persigo.

Lisboa, 27 de agosto de 2017.

vozes nos toquem. De que trata o seu livro? Não sei de que tratam os meus livros, não sei para que servem. Não é isso que me interessa. Não falo sobre eles porque não me é possível falar sobre eles. São máquinas que me escapam. Aparelhos de que não possuo o folheto de instruções. São o meu desânimo e a minha alegria. De que trata o seu livro? Pois bem, para começar nem é meu. Andava por ali, apanhei-o. Quer dizer fui-o apanhando à medida que escrevia. É um erro lê-los, parece-me. Devem-se farejar como os bichos e ir cavando, cavando. (TLC, p.282-283)

As crônicas metaficcionais antunianas voltam-se para as origens da escrita, o princípio da ideia, e pretendem iluminar para o leitor como é construído o texto literário, quais são os supostos impasses e as dificuldades que o escritor enfrenta durante a redação, as circunstâncias da escrita. O texto chama sistematicamente a atenção para o seu status de artefacto, de construção, levantando questões sobre a tênue fronteira entre ficção e realidade. Múltiplas são as metáforas utilizadas ao longo da produção cronística para dar conta do processo de criação – o autor como um mecânico das palavras, o autor como um mineiro, com uma pequena lâmpada, tentando ver em meio a caverna escura, o autor como um animal, que fareja o texto. Esse relicário de representações faz parte de um exercício exaustivo que pretende apresentar ao leitor a gênese da criação literária, as crônicas colocam o leitor no lugar de testemunha no embate do autor com as palavras. No entanto, questionamos: como ter a certeza que a circunstância da escrita relatada não é também ficcionalizada? Como assegurar que a ocasião da redação descrita não é igualmente fingimento, máscara apresentada ao leitor?

A reflexão sobre a gênese da escrita pode ser elaborada sob múltiplos aspectos; é possível entender a origem da redação no sentido físico, a concretude de onde ela nasce, de onde o narrador-autor escreve. Dessa maneira, o texto metaficcional é contruído de modo a permitir que o leitor viva por procuração uma realidade que não é a sua. Nas crônicas metaficcionais há uma interferência extradiegética, tem-se a impressão que por breves instantes se sai da escrita da crônica para nela integrar a realidade, aquilo que seria a suposta circunstância da redação, onde o escritor se encontraria no momento da concepção da obra. A fim de obter esse efeito, lança-se mão da estratégia de sublinhar, na crônica, o espaço da criação do texto que circunda o autor, seja através do registro de uma cidade ou país, seja através da pintura da paisagem que rodeia o escritor no momento da escrita:

Estou no sexto andar de um hotel em Paris. (SLC, p.217)

Na literatura o autor pode, de alguma forma, se inserir dentro do texto literário que constrói, fazendo coincidir histórias da sua vida pessoal já divulgadas com acontecimentos da trama, incluindo seu nome próprio no texto ou ainda agregando outros detalhes da sua vivência. Seja como for, essa inserção no texto literário é sempre uma ficcionalização, uma edição – não temos a ilusão ingênua de encontrar o próprio Lobo Antunes enquadrado entre a capa e a contracapa de seus livros.

Mas como esse processo se dá nas artes visuais?

Recordo de *Las meninas*, do Velázquez. Porém, se em Velázquez o pintor aparece recuado, reduzido ao fundo, flagrado em um espelho em meio ao ato da pintura, em Macedo a sua própria imagem surge em primeiro plano, em destaque, e o espelho multiplica suas várias facetas):



Lisboa, 29 de agosto de 2017.

Vale a pena inserir crônicas que não são predominantemente sobre o processo de criação e têm só um ou dois parágrafos dedicados ao assunto? Caso permita a entrada dessas crônicas, terei que lidar com uma quantidade ainda mais extensa de

Enquanto escrevia isto apostei que mudaram o hotel de sítio visto que os telhados são diferentes. Cinzentos. De telhas ou de ardósia? Tanto faz. (SLC, p.218)

Estou a escrever isto num comboio que atravessa a França de Montpellier a Paris, os solavancos da carruagem tornam-me a letra esquisita e não sei se você já morreu (TLC, p.75)

Também é utilizado como recurso o gesto de trazer para dentro do texto literário uma série de objetos que figuram ao redor da escrita no momento da redação – a mesa onde se escreve, a caneta utilizada, os utensílios em torno –, criando uma ambientação e um cenário à volta do autor: “Escrevo, como sempre que escrevo aqui, na mesa de comer.” (TLC, p.245); “Na mesa de escrever o relógio do meu bisavô.” (TLC, p.129). Em uma série de crônicas está registrada a presença da letra manuscrita, a caligrafia que se perde na digitação, mas que fica impressa na crônica como uma fotografia do seu nascimento: “Escrevo esta crônica num caderno de papel pautado, eu que nunca escrevo em papel pautado porque me lembra a escola, e volto a ter uma caligrafia infantil.” (QALC, p.93). A presença do material de papelaria – cadernos, blocos, canetas, notas – é algo a ser sublinhado na crônica antuniana:

preparar os blocos, as canetas, o caderno de almaço azul para as frases de apoio, esquemas que me servirão para os recusar até que o texto ganhe força sozinho, as esferográficas trazidas dos hotéis, à espera numa caneca de vidro, deixar umas seis crônicas feitas dado que os primeiros capítulos me requerem inteiro na mira de acertar com a direcção das palavras. (TLC, p.223)

Ao frisar a materialidade do trabalho, o cotidiano da escrita, o narrador-autor cria um cenário e insere o leitor do lado de dentro, permitindo que ele observe como se dá o surgimento da escrita. Os sons igualmente podem aparecer registrados, ajudando a situar o leitor no cotidiano banal: “Escrevo isto enquanto um electrodoméstico qualquer vai zunindo, se calhar o que lava a loiça, sei lá.” (QALC, p.81)

Assim como o espaço, os objetos e os sons são sublinhados nas crônicas autorreferenciais, também o tempo figura de maneira insistente nesses textos que pretendem deslocar o leitor para o momento da criação. É como se a crônica fosse também uma espécie de diário, registro do seu próprio itinerário. Em algumas delas podem ser encontradas datas com hora e/ou dia e/ou mês e/ou ano seguindo o calendário romano:

material. Por exemplo, em “Onde a mulher teve um amor feliz é a sua terra natal” a crônica vagueia por uma série de assuntos, sendo, um dentre tantos, a criação literária. “Oiço esta crônica: os seus movimentos. As frases que chegam como ondas. Vêm, ficam um bocadinho no papel, recuam, desaparecem. Há momentos em que é difícil apanhá-las.” (TLC, p.274). Nesse caso específico, o narrador autor persiste, assim como na “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas”, sendo alguém que tem a função de captar o que está fora dele, no mundo. Dado que são exemplos muito semelhantes, se calhar vale a pena suprimir a crônica que trata da escrita como uma onda para deixar de modo mais completo e alongado a “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas”.

Nota mental: procurar aplicar essa metodologia em geral, entre exemplos semelhantes ficar com o mais completo e aprofundar a análise a fim de evitar uma série de amostras parecidas.

Lisboa, 31 de agosto de 2017.

Atenção: retornar ao capítulo sobre a produção da Carola Saavedra. Checar novamente a bibliografia teórica, ver se surgiu alguma publicação nova. Trabalhar com obras muito contemporâneas esbarra na falta de material para consulta; se estudasse Camões teria imensa bibliografia crítica a respeito (o que não é necessariamente vantagem, o excesso, por vezes, é tão pernicioso quanto a falta). No entanto, como escolhi estudar obras recém-publicadas, pouco ou nada encontro sobre o assunto. Minha orientadora de mestrado sempre repetia que uma das vantagens de desbravar um território nunca estudado é a liberdade do pioneirismo: pode-se escrever sem grandes amarras, sem preocupações, dando asas a criatividade. Porém, a falta de referências também gera, por vezes, uma espécie de paralisia: por onde começo a análise? Como seria um bom um par de olhos frescos capaz de ver aquilo que a minha perspectiva viciada já não consegue iluminar... A primeira vez que fiz uma pesquisa sobre *O inventário das coisas ausentes* não surgiu um único texto de apoio. Fui lendo a escassa bibliografia teórica que orbitava ao redor, alguns poucos artigos e dissertações escritos sobre

São onze e meia da manhã, acabei um capítulo do romance e sentei-me agora à mesa onde escrevia, depois de olhar um bocado pela janela a chuva e as árvores sem folhas. (SLC, p.217)

Que amarga, esta Sexta Feira Santa. Fui ao McDonalds e trouxe o almoço, dentro de um cartucho, para a mesa onde escrevo. Um tempo feio como a merda lá fora, o romance à espera, o telefone calado. (TLC, p.59)

Estou a escrever um romance, comecei-o no dia 15 de junho, e escrevo às cegas, caminhando numa espécie de nevoeiro: há-de chegar o momento em que encontrarei de súbito uma clareira iluminada e então compreenderei tudo. (TLC, p.273)

É sábado de manhã, dezoito de agosto, acabei um romance há quinze dias e não tenho nada que fazer. Sinto-me tão vazio no intervalo entre dois livros. (SLC, p.319)

No princípio de março acabo o meu romance, começado em junho de 2002. Devia estar contente: É melhor, sozinho, que tudo o que publiquei até agora, somado e multiplicado por dez. Durante vinte meses gastei nele praticamente as vinte e quatro horas de cada dia desses meses, escrevi-o desencantado, com vontade constante de destruir o que ia fazendo, sem saber bem para onde me dirigia, limitando-me a seguir a minha mão, num estado próximo dos sonhos, e ao começar a revê-lo, surpreendido, pareceu-me composto não composto, ditado por um anjo, por uma entidade misteriosa que me guiava a esferográfica. Foram vinte meses num estado de sonambulismo estranho, descobrindo-lhe, durante as correcções, uma coerência interna que me havia escapado, uma energia subterrânea, vulcânica, de que me não julgava capaz. (TLC, p.71)

É possível encontrar também uma contagem baseada nas estações do ano: “Começar um livro, por exemplo. Mas acabei o último nem há um mês e não tenho forças para escrever ainda. Talvez no verão, ou no princípio do outono.” (QALC, p.114). Ou até mesmo no clima: “Um dia meio cinzento, com nuvens feias, como se o houvéssemos fotografado com o dedo na lente, e eu aqui sentado a começar esta crónica.” (TLC, p.165). Não é raro localizar também o registro de um tempo sem tempo, que se expande: “estou a escrever um livro e passo os dias no quarto, à noite a neblina desbota para dentro de mim e entristece-me” (TLC, p.107).

São inscrições temporais que podem ser marcadas no calendário vulgar – partilhado por todos, dias do calendário romano, meses, estações do ano, feriados religiosos – como também podem ser inscrições de datas afetivas individuais que comparecem na crônica como marcas importantes:

O meu pai está doente, ando há ano e meio com este livro, a mudá-lo de uma ponta a outra para ficar como eu quero e não me sinto triste, sinto uma espécie de raiva negra (TLC, p.161)

os outros romances da Carola Saavedra. Meses após a primeira consulta, apareceram algumas novas indicações após a pesquisa.

[Esse é uma daqueles lembretes que se insere no calendário com meses de antecedência: pesquisar novamente uma bibliografia teórica que gire em torno de *O inventário das coisas ausentes*.]

Lisboa, 1 de setembro de 2017.

Vale a pena traçar um panorama da literatura portuguesa contemporânea e inserir Lobo Antunes dentro desse quadro? De modo bastante geral Diana Navas resume: “o romance contemporâneo português sofrerá mudanças em seu próprio interior ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem, ao fazer com que a prosa assimile em seu corpo a poesia e ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição.” (Navas, 2007: 37)

No entanto, tomar a decisão de elaborar esse panorama geral da literatura portuguesa implica traçar outros dois panoramas futuros: um da literatura brasileira contemporânea, para inserir o romance de Carola Saavedra, e outro das artes plásticas portuguesa contemporânea, para situar a exposição de Rui Macedo. Talvez essa estratégia acabe se estendendo e desviando o foco da metaficção... refletir sobre o assunto.

Lisboa, 3 de setembro de 2017.

Um amigo partilhou uma propaganda curiosa e eu pensei no quanto os comerciais também podem ser autorreferentes. Esse especificamente é um caso clássico de quando a mensagem chama a atenção para si própria e, a partir do estranhamento provocado no leitor, é que o produto passa a ser observado.

Estou a fazer esta crónica um ano depois da sua morte, tia. (TLC, p.119)

Tal como acontece na exposição *In situ*, de Rui Macedo, o tempo e o espaço são elementos centrais para a produção cronística de Lobo Antunes. Em Macedo, a importância do tempo e do espaço estava relacionada à elaboração de um trabalho *site specific* (onde o lugar e o tempo em que se instala a pintura são essenciais para a mostra), em Lobo Antunes a técnica de inserir a materialidade e o espaço dentro da própria produção está a serviço de um aparente testemunho do público durante a suposta gênese da criação artística. O leitor testemunha a suposta cena de criação, nela se encontra o autor, também personagem, transparecendo seus próximos passos. Este autor-personagem escreve, ou já escreveu, ou pretende tentar escrever, ou se lamenta pela dificuldade da escrita, ou se lamuria por aquilo que está escrito. Frequentemente a imagem do narrador é a de alguém em sofrimento, um sujeito que padece de profunda insegurança e ansiedade, que teme falhar. O ofício do protagonista-autor com alguma regularidade está associado aos sentimentos de tormento, inquietude, agonia, aflição e desconsolo, há uma preocupação, em diversas crônicas, de sublinhar a circunstância angustiante da escrita:

quando me sento à mesa para trabalhar no romance, sempre com tanto medo de escrever, juntando capítulo após capítulo a perguntar para quê. À medida que o tempo nos vai gastando, a frequência com que nos perguntamos para quê? aumenta, e o número das coisas que nos preocupam ou interessam afunila-se e reduz-se. (SLC, p.182)

A encenação proposta por Lobo Antunes pretende cortejar o leitor, cativá-lo, convencê-lo a habitar o espaço do texto. Iser sugere que no reino animal o gesto da antecipação serve para preparar futuros botes, no universo da infância a antecipação é útil para que as limitações reais sejam ultrapassadas, e, no jogo do texto, afirma que a encenação está a serviço de uma transformação, isto é, ao mesmo tempo que se encena se revela como se faz (Iser, 1979). Há, em uma imensa quantidade de crônicas, uma preocupação em ressaltar o método, a labuta, o que há no trabalho de empenho, persistência e dedicação, colocando em prática o gesto de conduzir o leitor a uma visita à oficina. Lobo Antunes “preenche no leitor uma curiosidade cultural” (Cordeiro, 2004: 129), levando o público a conhecer um espaço – tanto físico quanto subjetivo. Dessa forma, cada leitor mergulha no universo ficcional a sua maneira, o jogo do texto é individualmente cumprido e realizado ao seu modo.



Fonte: <https://imgur.Com/Rr68mfe>

Lisboa, 3 de setembro de 2017.

Iser comenta rapidamente em um dos seus ensaios sobre a gênese da autotematização na literatura: “É característico disso o gênero bucólico renascentista, em que a ficção pela primeira vez se autotematizou. Daí que na écloga, assim como no romance e no drama pastoris, venha indicado que o mundo

Ao mesmo tempo que o texto provém de uma permanente luta, a imagem do autor também é profundamente relacionada a alguém que tem extrema intuição e consciência do corpo: “a escrita é tida como exercício dos sentidos: tatear, ouvir, farejar. Tem algo de primitivo na tarefa do escritor.” (Braga, 2007: 155).

A origem da escrita, nesse sentido, surge, além do exercício de perseverança, a partir do instinto, do faro, do pressentimento:

Escrever
(ou pintar, ou compor)
é ser vedor de água. Caminhar com a varinha, à procura, até que a vara se inclina e anuncia
– Aqui
e então a gente para e cava. E existe tudo, lá no fundo, à espera. Escrever
(ou pintar, ou compor)
consiste em trazer para cima. (TLC, p.171)

O trecho acima possui um narrador homodiegético que dirige a palavra a uma terceira pessoa, um leitor, apresentando uma espécie de manual de instruções sobre o processo que utiliza para escrever. A crônica que compara o escritor a um vedor de água denuncia a primazia da intuição, da revelação de uma premonição inexplicável que conduz a escrita e encaminha o texto para lugares que o autor sequer conhece antes de começar a escrever.

O espaço da crônica é, muitas vezes, também, um lugar de homenagem e de busca da origem do texto que procura ir mapeando influências cruciais. É possível perceber este gesto já a partir de alguns títulos, caso de “Retrato do artista quando jovem – II”, que alude a obra prima de Joyce, ou “Antônio 56 ½”, que retoma o filme *8 ½*, do cineasta italiano Fellini. Essas influências por vezes se encontram aludidas através de trocadilhos no título das crônicas, por vezes figuram mesmo inscritas no próprio corpo do texto. E não se trata apenas de referências canônicas ou eruditas, há espaço também para aquilo que se admirava durante a infância, acreditando que essas influências são igualmente parte constitutiva essencial da obra (Salgari, “Flash Gordon”, “Almanaque Bertrand” TLC, p.43). Barthes, em passagem muito citada, afirma que todo texto literário é permeado de uma série de influências:

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa

pastoril representado não se confunde com o pastorismo real. Spenser declara com toda clareza que desejava com suas éclogas fingir algo de outro, para que assim revelasse uma situação ocultada. Se o mundo pastoril representado não pretende ser o mundo pastoril efetivo, pois não serve para sua expressão, então pela colocação entre parênteses, resultante do fingir, se cumpre uma irrealização, em que se indica a presença daquilo a que se refere. A literatura recebe a característica geral de mundo representado e posto entre parênteses.” (Iser, 2002: 973-974)

Lisboa, 4 de setembro de 2017.

A epígrafe do livro *Ribamar*, do brasileiro José Castello, é a seguinte passagem de André Gide: “Tudo o que vejo, tudo o que fico sabendo, tudo o que me advém há alguns meses, gostaria de fazer entrar no romance.” Não consegui encontrar a citação no original, também, a essa altura, já não interessa. Trocaria a palavra romance por tese. O espaço da tese vai acabando e ainda resta tanta coisa que eu gostaria de fazer caber lá dentro. O tempo obriga a interrupção, o corte, a defesa, o fim. A curiosidade pede que a escrita não termine. Ainda falta tanta pesquisa pela frente. O desejo de mostrar seriedade solicita uma nova releitura, só mais uma revisão. O departamento manda um e-mail cobrando a data da defesa, ignoro, recebo outro na semana seguinte. Parece que já não há mais tanto tempo.

Lisboa, 6 de setembro de 2017.

“As pessoas que me lêem comovem-me: fiz um livro diferente para cada uma delas, com palavras diferentes, do mesmo jeito que um alfaiate trabalha por medida, porque a vida de cada um é única, nunca existiu ninguém antes. As experiências podem ser parecidas, a maneira de vive-las diversa: somos mundos sem fim.” (QALC, p.246)

Lisboa, 7 de setembro de 2017.

maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (Barthes, 2012: 62)

Pelo menos desde Barthes já se sabe que é impossível que um único indivíduo possa ser autor exclusivo e último do texto literário. Uma narrativa nunca é original e o mérito do escritor está justamente em compor, editar, suprimir, mesclar, deixando mais ou menos evidentes suas influências, a rede intertextual que o cerca. Esse movimento de encontrar a(s) origem(ns) do texto literário, apesar de impossível, é incansavelmente percorrido pelas crônicas metaficcionais antunianas:

Observa-se que, nas crônicas, esse movimento (o da leitura) está dentro e fora do texto. Dentro, porque a leitura está contida também como assunto, ou como dispositivo para se criar um assunto; e fora, porque também engendra outras leituras, quando nos conecta a Joyce, Proust, Faulkner e Tolstói, entre outros que funcionam como significantes do ato da leitura e escrita em Lobo Antunes. Não apenas por isso, mas sobretudo pelo que representam como imagem da memória “atormetada” do leitor/escritor apaixonado. (Vale, 2013: 19-29)

As crônicas também podem ser consideradas um retorno às origens porque muitas delas expõem as supostas origens da ideia, o monólogo interior que habita o autor, as discussões que ele tem consigo próprio sobre os rumos que o texto deveria seguir e, muitas vezes, a frustração por não alcançar aquilo que gostaria: “tão mal escrita esta crônica, como fazê-la melhor, mais elegante, mais bonita, uma crônica que me não envergonhe, não desiluda os leitores – Que porcaria de texto” (TLC, p.239). “A confissão do trapeiro”, citada acima, é uma das crônicas, como o próprio título aponta, onde escritor dirige-se diretamente ao leitor, em movimento de quem partilha uma confidência, a fim de dividir como se dá o processo de composição da escrita. O autor, segundo a crônica, seria uma espécie de trapeiro, aquele que apanha trapos – restos – na rua, para vender. E a primeira das confidências é justamente esta, de onde ele, o autor, retira a matéria prima para compor as suas obras literárias:

Talvez as pessoas mais próximas de mim, com quem mais me assemelho, sejam as que encontro, à noite, a vasculharem os contentores de lixo. Julgo que não tenho feito outra coisa toda a vida, ou seja meter o nariz

(engraçada esta expressão, meter o nariz)

no que deitam fora, no que abandonam, no que não lhes interessa, e regressar daí com toda a espécie de despojos, restos, fragmentos, emoções truncadas, sombras baças, inutilidades minúsculas, eu às voltas com isso, virando, revirando,

Retorno a leitura teórica e acho que é tempo de ler – ou melhor, reler – uma tese sobre Lobo Antunes. Escolho o trabalho da Diana Navas, intitulado *Figurações da Escrita: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes*. Embora a tese se debruce apenas sobre os romances, penso que é interessante observar as estratégias metaficcionais empregadas pelo autor nas narrativas longas para ver se há uma reprodução ou um ensaio nas narrativas breves. Foi através da leitura da tese de Diana Navas que alcancei três teses que ela cita como influências centrais: *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)*, de Cid Ottoni Byllardt; *A metaficção historiográfica no romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*, de Haide Silva; *Narrativas sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*, de Luís Fernando Prado Telles. Acesso cada uma das teses e, por sua vez, elas explicitam suas próprias influências, demonstrando haver uma progressão praticamente infinita. Esbarro em um pensamento simples e ingênuo: é um luxo saber que tenho, em três minutos, três teses nas mãos, ao alcance de um clique. Não consigo imaginar como a pesquisa acadêmica era feita em um tempo não conectado. O trabalho de Cid está depositado em Minas Gerais (na UFMG), o de Haide está em São Paulo (na USP), o de Luís Fernando está em Campinas (na UNICAMP) e, no entanto, todas elas estão aqui comigo, em Lisboa. O problema da pesquisa passa a ser não a falta de material – ou a dificuldade em acessá-lo – mas sim o excesso de informação, a dificuldade de filtrar a imensidão de acervo teórico disponível para aceder exatamente aquilo que se deseja. Por outro lado, creio que esse objetivismo na pesquisa possa vir a ser maléfico para o trabalho. Sempre quis ter, propositalmente, uma biblioteca desorganizada. Ao contrário de amigos que separam os livros por gênero ou nacionalidade, gosto do caos que é ter livros totalmente dispersos, desse modo, cada vez que vou à procura de um acabo encontrando outro. Exige paciência ficar em frente a estante vasculhando os exemplares um a um, mas a verdade é que já na segunda ou na terceira prateleira esqueço do que estava procurando e esbarro em um livro que julgava perdido. Pode ser uma lógica caótica, mas a desordem também parece fazer parte da gênese da criação.

guardando
 (um caco de gargalo entre duas pedras do passeio, por exemplo)
 descobrindo brilhos, cintilações, serventias. Quase sempre os meus romances
 são feitos de materiais assim, palavras assim, sentimentos assim, que a cabeça e a
 mão
 trabalham e trabalham numa paciência de ourives. Se olho para dentro encontro
 um armazém anárquico de expressões desbotadas, caixinhas de substantivos, arames
 de
 verbos para ligar tudo, uma espécie de cesto de costura
 (de cestos de costura)
 como os das minhas avós, em que se acumulavam botões quebrados, linhas,
 metades de tesouras, as pobres ferramentas de que necessito para construir o mundo.
 (TLC, p.133-134)

Colecionar materiais, de acordo com o narrador-autor, é das primeiras etapas da escrita. Posteriormente seleciona-se, da vasta coleção, o que poderá ser utilizado. O narrador-autor antuniano parelha o ofício da escrita com o trabalho dos coletores de lixo – aqueles que recolhem o remanescente, o que não interessa a mais ninguém, o que sobrou do dia. Do mesmo modo compara a sua coleção com os cestos de costura das avós, que armazenam uma miscelânea de objetos aparentemente inúteis e que teriam como destino mais óbvio o descarte. Ao transparecer para o leitor como conduz o processo de criação da escrita, demonstrando as origens das palavras, as combinações que produzem as frases, o que o autor faz é dobrar-se sobre o texto literário e, generosamente, oferecer parte do percurso percorrido aos leitores. Neste caso, dizemos que “A confissão do trapeiro” é uma escrita que volta para as próprias origens porque na crônica o narrador-autor cava os elementos iniciais, os materiais, trazendo-os à tona, mostrando a matéria prima que ergue o edifício da escrita.

A comparação do escritor com o trapeiro já foi realizada muitos anos antes, retomamos Benjamin ao comentar o ofício do poeta Baudelaire:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o carnafaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.” (Benjamin, 1987: 78)

Se o levantamento da matéria-prima é tido como um exercício comparado ao dos trapeiros – “entre restos de comida, espinhas, dejectos, lâmpadas fundidas, remendos coloridos” (TLC, p.134) –, a crônica “A confissão do trapeiro” também

Lisboa, 9 de setembro de 2017.

Já quase ao final do percurso me deparo com um artigo chamado “A escrita de si ou uma análise metaficcional de *A hora da estrela*”, de Lílían Virgínia Pôrto e da Letícia Costa S.Ferro. Tive a sensação que tenho quando vou a um restaurante, peço um prato e minutos depois, ao olhar o menu, vejo outro que me dá água na boca embora já não haja mais tempo para trocar. Além de bem escrito, o artigo tinha como objeto de estudo um dos meus livros favoritos. Clarice Lispector entrou na minha vida – como entrou na vida da maior parte dos brasileiros, imagino – nos tempos da escola; *A hora da estrela*, leitura obrigatória durante o ensino médio, era um grande cartão de visitas para os jovens leitores. Foi ali que aprendi a estranhar primeiro e amar depois o trabalho de Clarice. *A hora da estrela* foi a porta de entrada para um mundo de encantamento que, cada vez mais, ganhou novas janelas e, por um lapso de esquecimento, não lembrei a tempo o quanto esse (meu) romance (inaugural) tinha de metaficcional. A história contada por Clarice é, ao mesmo tempo, a história de Macabéa e a história de como o narrador-autor decide contar a história de Macabéa. O artigo me levou a querer reler o livro quinze anos depois da primeira leitura, um hiato que certamente despertou o olhar para passagens que passaram despercebidas durante a adolescência (e provavelmente o avesso também é verdade, o que impressionou na altura agora pode ter sido sumariamente ignorado). Já na primeira página de *A hora da estrela* há um trecho profundamente metaficcional: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.” (Lispector, 1998: 18)

O princípio do livro é uma divagação do narrador – Rodrigo S.M. – que também se identifica como o autor da história. Rodrigo fala da dificuldade de escrever o texto e diz, em linhas, gerais qual será o roteiro do livro: “Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. relato antigo, este, pois não quero ser mordenoso e inventar modismos à guisa de

sublinha o movimento posterior ao da recolha, o que há na escrita do trabalho de artesão; não só a seleção de materiais como também a minuciosa composição da obra, com apuro e detalhe, tal qual o ofício de um ourives, repleto de lapidação e persistência.

Já vislumbramos como a crônica apresenta dentro dela a própria composição da escrita, mostrando-se uma estrutura enovelada, que volta para dentro de si procurando investigar as próprias origens. Contudo, há algumas crônicas onde também é possível encontrar uma espécie de gênese dos romances. Nas narrativas breves o narrador-autor pode tanto expor o esboço do romance, antes de iniciar a empreitada,

Vou começar a escrever o meu livro no dia 25 de fevereiro. Como tenho sempre muito medo marco uma data para obrigar-me a trabalhar e entretanto armo um esboço de plano para o destruir em seguida, plano que inclui o número de capítulos, nomes, inícios de frases, uma estrutura que não seguirei mas de que necessito como ponto de apoio para depois rasgar à medida que o texto se faz ou eu o faço, ou nos fazemos um ao outro. (QALC, p.225)

quanto pode aproveitar o espaço da crônica como o lugar onde calibra a escrita para a posterior composição do trabalho romanesco (“estava a precisar de fazer esta crônica para dar fê do peso da mão, embora a textura das crônicas seja muito diferente.” QALC, p.227). Em sua tese de doutorado dedicada às crônicas de Lobo Antunes, Vinícius Jatobá observa que o espaço do jornal ou da revista são uma espécie de centro de treinamento para o escritor compor futuramente seus romances:

as crônicas prestam-se ao escritor como laboratório, acolhem temas exilados que não se encaixam nos livros, servem como alívio enquanto o romancista espera paciente as vozes, e certificam que em dias áridos, em que a escrita não ganha fluência, Lobo Antunes mantenha sua mão criadora aquecida, em contato com a escrita que tanto lhe importa. (Jatobá, 2013: 38)

Seja compreendida como espaço de treino para os romances, seja interpretada como espaço de criação autônomo, é certo que uma parcela significativa das crônicas antunianas se debruça sobre a gênese da criação literária. Há uma diversidade de efabulações que giram em torno da criação presentes ao longo dos tomos dedicados às crônicas. É frequente, por exemplo, as narrativas breves registrarem o suposto momento da escrita como uma espécie de condenação para o escritor, que se sente obrigado a escrever embora muitas vezes não consiga. Em outra parcela de

originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo.”

(Lispector, 1998: 19).

Após se apresentar, o narrador-autor confessa ter dúvidas sobre como colocar em palavras a sua história: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece, porém, que eu mesmo ainda não sei bem como isto terminará.” (Lispector, 1998: 21). A seguir Rodrigo põe em causa o nome da protagonista, que diz ainda desconhecer: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça” (Lispector, 1998: 23).

O romance escrito por Clarice não pretende ser um retrato fiel do mundo, mas se compromete a ser um relato da investigação sobre a própria história que conta. O livro não é apenas uma ponderação sobre Macabéa e sobre as nordestinas, é também (e sobretudo) uma reflexão sobre a linguagem e seus limites.

Já que a tese não suporta mais um novo capítulo, que desejaria que fosse sobre *A hora da estrela*, deixo registrado o desejo de seguir a diante com a análise baseada no romance (renderia talvez um possível artigo?).

Lisboa, 10 de setembro de 2017.

Inserir no subcapítulo sobre o pacto de confiança? Em Saavedra? Em Lobo Antunes?

“Para descrever o leitor, Iser recorre não à metáfora do caçador ou do detetive, mas à do viajante. A leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem atrás do texto. O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto todo nunca está simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então.” (Compagnon, 2003: 152)

crônicas, por sua vez, o texto parece fluir, livre, espontâneo, genuíno, tendo o autor quase como um médium que apenas transcreve as vozes que lhe aparecem, sem sofrer com qualquer dificuldade relacionada a inspiração. Há ainda narrativas breves dedicadas a fundar imagens e metáforas para o ato da escrita. A suposta circunstância da escrita desagua, naturalmente, em uma questão mais ampla: a(s) mitologia(s) da criação literária. No subcapítulo a seguir investigaremos as variadas maneiras como Lobo Antunes utiliza o espaço da crônica para erguer diversas (por vezes antagônicas, por vezes conciliáveis) mitologias da criação literária.

3.3 Em torno da mitologia da criação literária

Há mais de uma hora à procura de uma ideia para esta crônica: não tenho nenhuma. Oiço passos no corredor, os automóveis na azinhaga. De quando em quando vozes. Escrevo em papel timbrado e como não sei o que escrever preencho a esferográfica os círculos dos ós. Tiro os óculos. Limpo os óculos. Coloco os óculos. Como debaixo das letras há números de telefone aproveito e preencho também os círculos dos zeros. Felizmente sei números de telefone com imensos zeros. Dado que a ideia não vem ocupo-me dos círculos, mais pequeninos, dos outros. Poiso a esferográfica. (SLC, p.95)

A mitologia da criação literária é um assunto recorrente nas crônicas de Lobo Antunes. Embora a gênese de uma criação artística seja a princípio domínio único e exclusivo do artista e só alcança o público a partir do momento que o artista julgue interessante a divulgação do tema, nas crônicas metaficcionais antunianas costuma figurar um narrador-autor que transporta o leitor para o momento do nascimento da escrita, desnudando a gênese da ficção literária – ainda que esse desnudamento possa ser ilusório, encenado. Deste vasto universo de crônicas, múltiplas são as ilustrações dos imaginários da criação e é meramente por uma questão didática que sugerimos repartir as crônicas autorreferentes em dois grupos: o primeiro abriga crônicas onde a escrita é tida como fruto do trabalho e do empenho do autor, consequência de uma eterna perseguição, algo compulsório, e o segundo acomoda as crônicas que transparecem para o leitor a criação literária como resultado de algo espontâneo e genuíno, uma produção praticamente independente do desejo do escritor (o texto literário tido sob essa perspectiva como algo que brota e irrompe, fruto de uma ideia súbita, de uma inspiração que assoma sem qualquer previsão ou justificativa). Veremos abaixo como se processa a mitologia da criação nos dois casos apontados.

Lisboa, 20 de setembro de 2017.

Inserir no trecho sobre o pacto de confiança nas crônicas de Lobo Antunes? “O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista. À medida que o lugar vazio permite essas operações, evidencia-se a ligação fundamental de estrutura e sujeito, a saber, no sentido dado por Piaget: ‘Com uma palavra, o sujeito existe porque a qualidade básica das estruturas é geralmente o próprio processo de estruturação’. O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. É neste processo que a estrutura ganha sua função.” (Iser, 1996: 157-158)

Lisboa, 5 de outubro de 2017.

Um amigo recomenda a leitura de “A filosofia da composição”, ensaio de Edgar Allan Poe. Ao longo de poucas páginas o autor esclarece como se deu a composição de um de seus poemas mais famosos: *O corvo*. Poe tenta, a todo momento, desmistificar a ideia da construção do poema como algo fruto da inspiração que possui o poeta, “nenhum ponto de sua composição [do poema *O corvo*] se refere ao acaso, ou à intuição (...) o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.” (Poe, 1987: 110)

Lisboa, 21 de outubro de 2017.

Bernardo Carvalho, em texto publicado nos Estados Unidos, declarou o que creio que todos os autores autoficcionais gostariam de ter dito: “O que mais me interessava, em parte como provocação, em um mundo que reduzia

Escrever, reescrever, rasurar, deitar fora, tentar outra vez, redigir novamente. Escrever, em algumas das crônicas autorreferentes de Lobo Antunes, se configura sobretudo como uma teimosia, um exercício de persistência e perseverança. Essa dedicação diz respeito tanto ao momento inicial da criação, muitas vezes marcado pela falta de criatividade (“Portanto estávamos em que eu diante do papel e não sei nada, as palavras recusam-se, as coisas que andam na minha cabeça não se fixam nem descem para a mão.” TLC, p.267) quanto aos passos posteriores – a revisão, a edição: “Páginas e páginas que não imaginarão o que me custaram, a luta permanente, a dificuldade em limpá-las.” (QALC, p.190). É sublinhada a dificuldade da escrita, seja como tema central da construção do texto, seja como comentário secundário.

Em um número significativo de crônicas, escrever é uma espécie de condenação: o autor não escreve porque quer, escreve porque precisa, porque o corpo obriga. E a condenação data da infância: desde pequeno o menino sabe que escrever é para si um verbo imperativo, apesar de toda a frustração, de toda a angústia, de todo o trabalho não recompensado que o ofício exige:

Desde os dez ou onze anos a minha vida tem um sentido de que nunca se afastou, e me acompanhará, com a mesma feroz determinação, até ao fim: escrever. Toda a minha arquitectura mental a construí com esse objectivo e o resto encaro-o como secundário. (TLC, p.289).

Muitas vezes a escrita não deixa o corpo em paz e se apossa do escritor para que ele escreva, independente do lugar onde esteja e do estado de espírito que se encontre: “Deve ser tarde, os olhos adormecem sem mim, a mão teima em escrever.” (TLC, p.57). Desse modo, a redação é exibida não como puro deleite para o inventor, um sujeito que recebe a inspiração e traduz em palavras – apenas transcreve, reproduz – o texto literário é apresentado como uma eterna procura, um exercício como a mitológica condenação de Sísifo. Encontrar a inspiração, persegui-la, ser capaz de concretizar o livro, começar, levar a frente a ideia, encerrar o texto, corrigir, entregá-lo ao editor, avaliar as notas da revisão, partilhar a publicação com os agentes, divulgar a obra, e, quando por fim a ocupação acaba, o escritor recomeça o percurso todo outra vez:

Anda um homem às voltas com um livro, carregado de angústia e de dúvidas (escrever é uma actividade que raramente associo ao prazer) as mesmas de quando o comecei, em outubro de 98, as mesmas que me acompanharão quando daqui a alguns meses o entregar ao agente e o agente aos

paulatinamente a literatura à expressão direta da experiência e do passado do autor, era inventar ficcionalmente minha própria experiência.” (Carvalho, 2010: 3)

Lisboa, 23 de outubro de 2017.

Usar como epígrafe no subcapítulo sobre a mitologia da criação literária? “Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar.” (Horacio, 2013: 117)

Lisboa, 25 de outubro de 2017.

Rui Macedo inaugurou mais uma exposição em Lisboa e eu estive na Fundação Millenium BCP para conhecer.

Eram duas mostras que corriam em paralelo: uma em homenagem ao surrealismo intitulada *A partir do surrealismo*, exibição coletiva que reunia telas de Paula Rego, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, António Dacosta, Carlos Calvet, Vespeira, Eduardo Luiz e Graça Morais; a segunda mostra era *(Land)scaping normative thinking*, do Rui Macedo, que se intrometia a meio da primeira exposição quase como uma invasora: telas pelos cantos, partidas, competindo o espaço com a mostra vizinha. Enquanto as telas dos pintores canônicos ocupavam o lugar já preestabelecido – na altura dos olhos – os quadros de Macedo investiam nos espaços desvalorizados, como por exemplo, o *hall* das escadas.

editores, a suspeita de não ter sido capaz, de ter falhado, de dispersar em cinzas o material incandescente que tinha na mão
(e desta feira, meu Deus, tinha tanto material incandescente na mão)
anda um homem a sofrer um romance 15 horas por dia todos os dias, aflito, raivoso, com ganas de desistir, de o jogar no lixo, de fazer outra coisa e, no entanto, terminado como um boi a lavar as palavras, anda um homem a despir de gana inútil tantas centenas de páginas, a adormecer com elas, a acordar com elas, a empenhar tempo e saúde, furioso, desanimado, esperançado, exausto (SLC, p.289)

A crônica “Há surpresas assim”, de onde a passagem foi retirada, contempla todo o processo de edição e o impacto da rotina literária na vida pessoal daquele que escreve. Sob esse ponto de vista a mitologia da criação é bastante compatível com os relatos da biografia do autor. Maria Luisa Blanco constata em seu livro de entrevistas como a vida de António Lobo Antunes está imbricada nas respostas das perguntas que tece a respeito da sua ficção:

Toda a obra do escritor está edificada sobre a memória e as vivências pessoais. A tal ponto que, quando lhe fazemos uma pergunta sobre um livro, responde apelando a sua biografia, e quando interrogamos sobre a biografia lamenta as enormes dificuldades que enfrenta ao elaborar sua prosa. (Blanco, 2002: 63)

Essa escrita compulsiva e que obriga o narrador-autor a uma labuta permanente pode ser associada a prática de Lobo Antunes, que tem uma atividade artística voraz. São crônicas semanais, um romance por ano, para além de aparições em feiras literárias, eventos e conferências.

Uma outra vertente de crônicas dá conta da mitologia da criação literária a partir de uma suposta espontaneidade da escrita. O tom despretenso embala o leitor e o leva a crer que o processo de escrita flui sem destino certo, sem comprometimentos, como um monólogo interior. As reações íntimas do narrador-autor aparentam ideias *in natura*, como se brotadas diretamente da consciência, livres, espontâneas e desconexas. Na crônica “O gordo e o infinito”, o narrador-autor vagueia aparentemente sem rumo, tangendo temas que vão desde a visita ao dentista até a sala de aula da infância. Há uma total dispersão de ideias: o narrador-autor inicia o texto relatando a dificuldade da escrita, lembra-se da visita que precisa fazer ao dentista, recorda-se da instrução do doutor que o manda cuspir na bacia, rememora a época da infância – quando era campeão de cuspe –, o colega de classe gordo... passado e presente misturam-se e o narrador registra o encontro com o gordo, agora já economista, almoçando com os pares em um restaurante, até que lembra-se da obrigação do texto e encerra a escrita com a pergunta “Tornando à



Por outro lado, em quadros dispostos de Rui Macedo parecia que as telas dos outros artistas é que vieram a se sobrepor posteriormente. Embora tenham “coberto” parcialmente as telas ainda era possível verificar rastros (beiradas, quinas) dos quadros de *(Land)scaping normative thinking*. No jornal lia-se “A

crônica, o que vou escrever hoje?” (SLC, p.97). A desarticulação própria do texto faz com que o leitor seja encarregado de reconstruir os fragmentos dispersos tentando encontrar uma linha narrativa, uma lógica que justifique a organização das ideias. A escrita das crônicas metaficcionais proporciona um tipo de divagação onde o narrador-autor simula esquecer-se da obrigatoriedade da escrita, uma espécie de texto redigido durante o horário recreativo, autorizando um pensamento desordenado, que flutua sem nenhuma espécie de âncora: “Engraçado: dá ideia que em lugar de escrever vou falando à deriva: agarro qualquer sombra ao meu alcance, conforme vem, e ponho-a aqui.” (TLC, p.270).

O raciocínio simplesmente flui, fragmentado, interrompido, à revelia das obrigações da escrita do texto linear; uma narrativa entregue a si mesma, sem a preocupação em atender as expectativas de um ouvinte atento. São pedaços de falas, fragmentos do passado, lampejos da memória, restos do cotidiano, vestígios de relacionamentos, uma massa de assuntos que impele “o leitor para uma leitura de composição também sua” (Seixo, 2002: 311). A escrita deambula como o pensamento vagabundeia, sem aprisionamentos, sem cronologias, um assunto amarra-se a outro, muitas vezes por uma aparente simples associação de ideias, e, quando a escrita finalmente cativa o leitor, à última linha, ele é lembrado de que está diante de uma crônica e da suposta incapacidade do autor de criá-la. A pergunta que encerra “O gordo e o infinito” – “Tornando à crônica, o que vou escrever hoje?” (SLC, p.97) – é profundamente irônica porque joga com o leitor ao pressupor que o que já estava escrito não seria material legítimo, pronto, encerrado, e sim um rascunho incompleto. Porém, a crônica é justamente tudo aquilo que acontece antes da (e durante a) pergunta final ser elaborada. O processo de construção da crônica é já a própria crônica – tal como vimos no romance *O inventário das coisas ausentes* e na exposição *In situ* –, onde o suposto bastidor, o processo, torna-se protagonista. Se em *O inventário das coisas ausentes* o caderno de anotações já é uma ficção e em *In situ* os rascunhos já merecem ser contemplados, nas crônicas antunianas que convidam a visita à oficina, a oficina já é o lugar onde a própria crônica acontece.

Também escrita em primeira pessoa, em “Qualquer bocadinho acrescenta, disse o rato, e fez chichi no mar” o narrador-autor é comparado a um cego que, apalpando no escuro, procura o texto como aquele que não enxerga o caminho. A

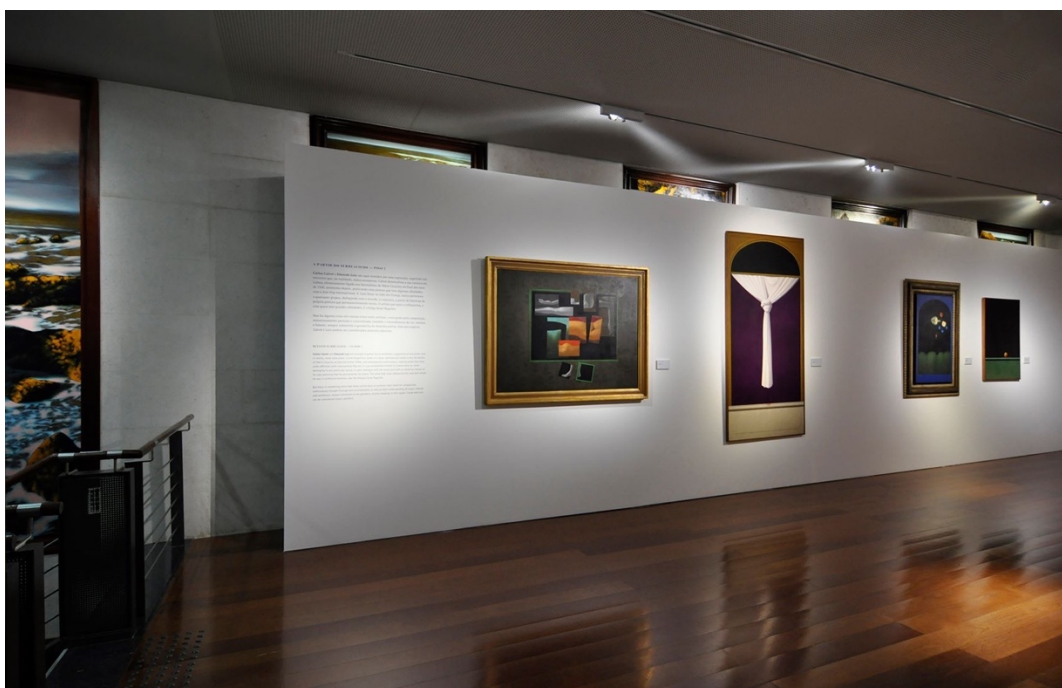
ideia é simples e fácil de perceber quando se visita o espaço. Mirado e apropriado o espaço, Rui construiu a sua narrativa: o que havia ali era uma exposição sua, um conjunto vasto de obras, ocupando todo o espaço”, descreve Raquel Henriques da Silva em comunicado.

“Chegou depois a exposição da Coleção Millennium que se sobrepôs à sua, ocupando o espaço que era dela. Rui Macedo deixou assim a sua obra repartida (como pode ver na imagem), como que a proteger as obras da exposição ‘A Partir do Surrealismo’.” (Real, 2017: sp.)

A organização da composição parecia abrigar um duplo protagonismo: para onde olhar?

Qual tela veio primeiro?

Em qual coletânea o espectador deveria fixar o olhar?



caneta transforma-se, a partir de um olhar lírico, em uma bengala, e os rumos da escrita vão sendo apresentados aos poucos, a custa de muita dificuldade: “Faço esta crônica sem saber onde as palavras me levam, tateando paredes com a bengala da caneta: aqui e ali um degrau, uma esquina, um desnível que me estremece a frase.” (TLC, p.57). A imagem do narrador-autor como alguém que não detém o domínio do texto e descobre, paulatinamente, junto com o leitor, o percurso que a narrativa vai tomando, uma espécie de *work in progress*, é também uma marca essencial das crônicas metaficcionalizadas publicadas pelo autor. As palavras unem-se umas às outras de modo forjadamente genuíno e instintivo e o texto dá a impressão de ser uma construção nada elaborada, fruto direto do inconsciente do escritor. O narrador em primeira pessoa parece por vezes se surpreender com o resultado que a página materializa: “Não faço ideia como isto apareceu na página” (QALC, p.147).

Este segundo grupo de crônicas sugere que a escrita é movida pela inspiração. O significado etimológico do termo inspirar é “receber um sopro” (Cavendish, 1977: 172); a inspiração é habitualmente concebida como uma iluminação espontânea e involuntária. Nesse caso o autor passa a ser mero receptor, porta-voz de uma manifestação superior (musas, deuses, fadas, elementos sobrenaturais de um modo geral). O escritor, em síntese, torna-se uma espécie de um boneco ventríloquo. A ideia da criação como algo fruto da inspiração é antiga, retomemos Homero – “Fala-me, musa, do homem astuto que tanto vagueou” (Homero, 2008: 25) – ou mesmo Demócrito – “um poeta, tudo quanto ele escreva com entusiasmo e sopro sagrado, é muitíssimo belo”. Em *Íon*, afirma-se:

Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas (Platão, 1988: 51)

Apesar da sua desconfiança geral sobre a arte, o filósofo grego formula: “os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração” (Platão, 1988: 55) e em inúmeras passagens sublinha como o criador (e o rapsodo) é um ser apenas tomado por uma entidade maior no momento da escrita:

Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz



Há quem chame o trabalho de Rui Macedo de intervenção, título que simultaneamente simpatizo e não simpatizo. Ao caracterizar *(Land)scaping normative thinking* como uma intervenção tem-se a sensação de estar diante de um trabalho ativo, que se intromete, convoca. Por outro lado, o termo intervenção pode sugerir que a outra exposição tem um papel principal e a de Macedo seria um mero acessório secundário, uma espécie de trabalho parasita, quando o que me parece se realizar é verdadeiramente um diálogo, uma troca, uma contaminação.

de compor bem senão no género em que a Musa o possui (...) não é por uma arte que falam assim, mas por uma força divina (...) E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não é por eles que dizem coisas tão admiráveis – pois estão fora da sua razão –, mas que é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles. (Platão, 1988: 53)

Nesse sentido o escritor menos produz do que transmite, ele passa a ser instrumento de uma força superior ao invés de entidade autônoma criadora. A própria palavra “criação” deve ser problematizada porque, ao mesmo tempo que o vocábulo dá a entender que uma criação é algo novo, que surge a partir do nada, ele carrega uma reverberação teológica. E se engana quem julga que o conceito de inspiração ficou em um passado longínquo, um dos autores portugueses que descreve o gesto de criação como um impulso que ele sequer domina, como se algo possuísse o corpo e a mente no momento da escrita, é Fernando Pessoa. A respeito da gênese de *O guardador de rebanhos* o poeta disserta:

Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título — “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. (Pessoa, 1980: 204-205)

Perpassando a literatura desde os escritores romanos até poetas contemporâneos, a noção da inspiração como fonte criadora da literatura frequenta o imaginário ao longo dos séculos. Octavio Paz tece uma breve recapitulação histórica do conceito da inspiração desde o Renascimento até o Surrealismo. O ensaísta afirma que desde o Renascimento a inspiração era considerada um mistério, Dante e Platão julgavam que a inspiração era fruto do sobrenatural – algum ser que se apossava do escritor e falava através de sua boca. Foi a partir de Descartes que a concepção de realidade exterior se alterou: o que era considerado sobrenatural foi esvanecendo.

Mas en un mundo despoblado de dioses, ¿de quién podía ser esta “otra voz”? Entre la inspiración y nuestra idea del mundo se erigió un muro. La inspiración se transformó y de misterio sagrado se convirtió en problema psicológico. No es extraño que a lo largo del siglo XIX se multiplicasen las tentativas por atenuar o hacer desaparecer el escándalo de una realidad que era un desafío a la estructura misma del universo, tal como había sido pensado por filósofos y hombres de ciencia. La desazón de poetas y filósofos residía en su incapacidad para explicarse *como hombres modernos* un fenómeno que parecía negar los fundamentos mismos de la



edad moderna: ahí, en el seno de la conciencia, en el yo, pilar del mundo, única roca que no se disgrega, aparecía de pronto un elemento extraño que destruía la unidad e identidad de la conciencia. Fue necesario que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de modo cabal el problema. En la historia de la poesía ese momento se llama el surrealismo. A diferencia de sus predecesores inmediatos, los poetas surrealistas afirmaron la realidad experimental de la inspiración, sin postular su dependencia de un poder exterior (Dios, Historia, Economía, Libido, Musa, etcétera). La inspiración es algo que se da en el hombre, que se confunde con su ser mismo y que sólo puede explicarse por y en el hombre. Tal es el punto de partida del *Primer manifiesto*. (...) Gracias al surrealismo la inspiración no es un misterio sobrenatural, ni una vana superstición o una enfermedad. Es una realidad que no está en contradicción con nuestras concepciones fundamentales, una posibilidad que se da a todos los hombres y que les permite ir más allá de sí mismos. Pues bien, nuestra actitud ante la magia debe orientarse en el mismo sentido: hay que reducirla a términos humanos, examinarla como un hecho que se da en la conciencia del hombre y, aun más, considerarla como lo que es realmente: uno de los constituyentes de esa conciencia. (Paz, 1980: 51-53)

Ainda segundo Paz, a necessidade de se refletir sobre a gênese da criação literária foi uma consequência da era moderna: o *eu*, antes elemento estável e seguro, revelou-se um pilar frágil. Foi necessário que a concepção de mundo cambaleasse para que a era moderna entrasse em crise e o problema da inspiração pudessem ser elaborado com mais cautela. Sobre ele se debruçaram especialmente os surrealistas adotando técnicas como a autohipnose, a observação dos sonhos, a percepção da hipnagogia (o estado mental entre o sono e a vigília como um espaço privilegiado para a criação). Os surrealistas procuraram acessar o inconsciente gerando uma postura dupla: ao mesmo tempo que recebiam a inspiração procuravam observá-la. Em resposta ao individualismo e ao racionalismo que vigorava até então, os surrealistas sublinhavam o caráter inconsciente, involuntário e coletivo de toda criação. Apesar das investigações promovidas, Breton confessou que “seguimos tão pouco informados como antes sobre a origem dessa voz” (Breton apud Paz, 1980: 73).

Contemporâneo de Breton, Freud foi um dos pensadores também interessados em descobrir os meandros da gênese da criação literária. Em seu ensaio “Escritores criativos e devaneios”, Freud afirmava que todos temos curiosidade de desvendar de onde os autores retiram o material de trabalho e de que modo manuseiam a palavra para despertar o que muitas vezes nós sequer sabíamos que éramos capazes de sentir. A teoria de Freud é a de que as crianças, ao brincarem, criam um mundo próprio e creem no universo que constroem. Quando crescem param de brincar e

Lisboa, 29 de outubro de 2017.

Ligo a televisão, quero um descanso da tese, tenho a ilusão de que, ao apertar o botão do controle remoto, conseguirei deixar do lado de fora as minhas hesitações em relação à metaficção. Sintonizo na RTP, o canal de televisão público português. Gosto de assistir a RTP porque, por ser uma televisão do Estado, a programação não está tão dependente da audiência: enquanto a SIC e a TVI dependem do público para se manterem vivas, a RTP tem maior liberdade de programação e, com isso, pode se dar ao luxo de arriscar mais. Tudo isso para dizer que a RTP emite séries e programas mais originais, entre eles está o *País irmão*, programa que vai ao ar às segundas feiras à noite. São dezoito semanas e, para a minha surpresa, a série, contemporânea, é profundamente metaficcional. *País irmão* conta a história de um escândalo do governo que está prestes a estourar e, para distrair os cidadãos, a ministra da Cultura resolve lançar uma novela. A série é, portanto, sobre o bastidor da produção de uma novela. É como reza o dito popular: se Maomé não vai à montanha, a montanha vai à Maomé.

Atualizando o ditado, se a pesquisadora não vai à metaficção, a metaficção vai à pesquisadora.

Cascais, 30 de outubro de 2017.

Festival Internacional de Cultura. Casa das Histórias Paula Rego. Horário previsto: 21:30h. Temperatura externa: 16 graus.

A noite prometia ser memorável em Cascais, havia marcado na minha agenda há meses a conversa prometida entre Eduardo Lourenço e António Lobo Antunes, afinal não é sempre que dois grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea se encontram em frente ao público. Cheguei ao auditório uma hora antes do evento e já não consegui entrar na sala: fotógrafos, jornalistas, uma plateia repleta, gente disposta até nos corredores e nas escadas. Os seguranças então me encaminharam para a cafeteria ao lado, onde seria transmitido o encontro, ao vivo, através de um telão. Acomodei-me na primeira fila e, dez minutos depois, já não havia mais lugares disponíveis, compunha-se uma plateia atenta e ansiosa.

parecem renunciar ao prazer que antes tinham, por esse motivo, como forma de substituição, os adultos devaneiam. Ao contrário das crianças, que dividem as brincadeiras, os adultos, ao fantasiarem, raramente partilham suas experiências e por isso existe uma enorme dificuldade em conhecer os devaneios das pessoas crescidas. Freud chegou a afirmar que só foi possível ter acesso a eles porque algumas vítimas de doença nervosa compartilham o que os homens saudáveis não são capazes de partilhar. Ainda segundo Freud, os escritores, assim como as crianças, possuem a capacidade da imaginação e da crença em uma realidade diversa. De modo muito resumido pode-se afirmar que o pensador alemão conclui que “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil”. (Freud, 1977: 156). O que o escritor faz, de acordo com Freud, é

suaviza[r] o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (Freud, 1977: 157-158)

Nas crônicas de Lobo Antunes o narrador-autor parece rascunhar, treinar, experimentando o espaço com o mais absoluto desapego, cercado de uma espontaneidade despojada de qualquer vergonha. O rascunho permite uma série de liberdades: a rasura, o arrependimento, as hesitações. O imaginário que muitas vezes a crônica tenta contruir parece ser o avesso dos romances por surgirem do imprevisto, sem esforço e sem a necessária dedicação que as narrativas longas demandam:

Porque diabo escrevo isto? Agarrei no bloco e as palavras começaram a sair sozinhas. No que publiquei é uma espiga, tenho de as puxar uma a uma. Nas crônicas, pelo contrário, em geral aparecem num instante, todas alinhadinhas. Desconfio desta facilidade, dá-me ideia que andam a mangar comigo, que pretendem que eu acabe isto depressa e as deixe em paz. Devem ter as suas razões e pela minha parte vou-as recebendo sem crítica. (QALC, p.83)

A passagem mencionada situa o leitor no momento da criação: lá está ele, assim

Com quarenta minutos de atraso, os convidados apareceram. Eduardo Lourenço visivelmente debilitado pela idade, Lobo Antunes ácido e mordaz como sempre. Provocador, alfinetou a plateia: “O que eu acho dos intelectuais? Muita chatice e pouca foda... E eu gostaria que fosse o avesso, ou vá, pelo menos que houvesse um equilíbrio.”

O encontro foi breve e descompassado, era como se o escritor e o ensaísta não estivessem entrando em diálogo, mas tendo conversas paralelas.

A imagem que levei da noite foi a história contada por Lobo Antunes a respeito de um de seus pacientes psiquiátricos, o Dom Manuel. Dom Manuel estava internado no hospital Miguel Bombarda, onde Lobo Antunes trabalhava, e tinha a mania que era o rei de Portugal. Dizia o autor que Dom Manuel habitualmente tratava os enfermeiros, os médicos e os outros doentes como “meninos”, deixando claro o seu posto de superior. O paciente também escrevia em papeizinhos números enormes, infinitos, com uma série de zeros, e dizia se tratar das contas de Portugal. Uma noite, Dom Manuel pôs-se a janela e começou a gritar madrugada a dentro dando instruções: “Direita! Esquerda! Para frente!”. Do lado de fora não havia ninguém. A gritaria não permitia que ninguém dormisse. Até que Lobo Antunes, psiquiatra responsável pelo interno, foi convocado. Na porta do quarto já havia um enfermeiro a postos, com uma seringa de sedativo pronta para ser aplicada. Lobo Antunes quis entender o que se passava antes de medicar o doente. Ao entrar no quarto de Dom Manuel e interrogar o doente sobre o que se passava, ouviu uma explicação surpreendente: Dom Manuel disse que as ordens eram para sanar a seca na Espanha. A fim de ajudar o país vizinho, Dom Manuel afirmou ter alinhado uma fila de cavalos em frente ao mar e, com as suas instruções, deixou-os muito agitados. Com o cansaço os animais acabaram entrando na água para refrescar e, ao saírem, se sacudiram, levantando uma imensa nuvem de vapor da água. As ordens de Dom Manuel eram, portanto, para encaminhar essas nuvens para o lugar onde fazia seca. Lobo Antunes concluiu a história dizendo que a literatura talvez seja isso, uma maneira de fazer chover onde faz seca, um modo de levar água aos sítios áridos.

Lisboa, 13 de novembro de 2017.

como o autor, ao seu lado, diante do bloco, surpreendido com a facilidade com que as palavras chegam, testemunhando o processo de criação. O encadeamento de ideias espontâneo e o uso de expressões cotidianas faz com que o leitor tenha a sensação de estar ouvindo um relato pronunciado oralmente. A escrita fragmentada tem semelhança com uma cadência oral, baseada na fala e na liberdade que a oralidade permite: deslizos, repetições, engasgos, solavancos. É como se o texto fosse composto no momento em que o leitor lê, sem tempo para que o autor introduza as devidas revisões. A crônica simula ser criada a partir de uma necessidade ligeira, com o material que o autor tem naquele momento à disposição. As instruções sucessivas e declaradas do narrador chamam a atenção do leitor para a diegese, para o modo como o texto está estruturado, constituindo uma narrativa autorreflexiva onde são testados os limites da linguagem. Por vezes esse jogo com a linguagem cotidiana, leve e repentina, gera construções que flertam com o humor, caso da crônica “Inverno”, onde se lê: “e dali a nada estou de papo para o ar, na praia, a olhar sorvetes e a lamber biquínis, perdão, ao contrário, a olhar biquínis e a lamber sorvetes. Pensando bem, a primeira frase fica melhor.” (QILC, p.240)

Outro índice fundamental para a mitologia da criação literária proposta por Lobo Antunes é a inscrição da pressa registrada no decorrer da escrita. A ansiedade assinalada no texto literário (seja ela dissimulada ou não) corrobora para o convencimento da veracidade da urgência do dizer, comprova a emergência da escrita, a pulsão do corpo de quem está por trás das palavras. É como se a mão que escreve se adiantasse à cabeça que pensa e elabora. Ao supostamente testemunhar o estado de espírito daquele que escreve enquanto escreve, o leitor é convidado a habitar uma zona restrita, de acesso privado, de intimidade. A ânsia de dizer é uma espécie de vestígio da autenticidade daquilo que o leitor crê testemunhar. A pressa está registrada em uma série de narrativas breves, nelas é possível observar descrições que frisam a afobação do momento da escrita: “isto que escrevo sai de mim como um vômito, tão depressa que a esferográfica não acompanha, perco imensas palavras, frases inteiras, emoções que me fogem” (QALC, p.194-195); “E estou a escrever, com o livro a sair numa facilidade de mau agoiro: desconfio sempre no caso de as palavras me chegarem depressa.” (QALC, p.46).

Das narrativas breves movidas pela afobação talvez “Emília e uma noites”

Há um velho do outro lado da rua que me convoca para fora da escrita da tese. Tento redigir um parágrafo e ele no parapeito da janela à frente luta com um varal. Há vinte e sete minutos duelo contra um par de frases e, a exatos mesmos vinte e sete minutos, ele duela com um par de calças e de camisas tentando estender a roupa. A janela de onde escrevo dá para o apartamento que o senhor habita. Penso no que a boina e os óculos com lentes muito fundas escondem, sei que vive sozinho, é meu vizinho, acompanho sem querer a sua rotina como se fosse a minha. Se arrasta escada abaixo e depois travessa abaixo e depois ladeira abaixo até chegar na rua principal. Tem sempre um relógio no punho e controla as horas – confesso que não sei porque é preciso controlar horas a essa altura da vida. As mãos são roxas veíudas e não têm anéis: teria sido casado? O que fez com a aliança? Desde quando é viúvo? Não me parece que tenha filhos, mas todas as vezes que consegue alcançar a avenida principal – a da Liberdade – algum transeunte se voluntaria (às vezes até dois) para atravessá-lo ou para carregar as sacolas de compras. Filhos emprestados e provisórios. A sacola abana e o balanço dá a impressão de que é a sacola que carrega o velho e não o velho que carrega a sacola. O senhor não recebe visitas, a casa está sempre vazia e a cortina encerrada. De vez em quando nos cruzamos na rua e ouço um resmungo; não sei bem se um resmungo ou uma lamúria. Usa religiosamente uma camisa de botão e, nos dias de frio, carrega um robe de veludo branco impecável. As cores que usa vão do branco passando pelo bege alcançando o marrom. Tem uma dignidade invejável; não desiste de estender a roupa enquanto eu, aqui, abandono a frase cinco minutos após não conseguir vencê-la. Perco metade de uma hora caçando uma sabedoria que não possuo, me perdendo em divagações sem sentido que nada acrescentam, enquanto ele pendura o último dos casacos como quem, cheio de orgulho, hasteia uma bandeira de conquista. Quando julgo que o velho já acabou com o ofício das roupas, volta ele lá de dentro da caverna escura com outra bacia verde desbotada. Imagino que tudo naquela casa deve ser velho. O objetivo parece ser preencher todo o varal que ele vai deslizando de um lado ao outro. Cada vez que arrasta o fio de metal a roldana faz um rangido como um lamento. Ele não desiste, separa as pernas de uma calça comprida, vira do lado do avesso, apoia na corda cada perna com um par de pregadores. Todo o gesto regado a carinho; com as roupas, com a corda, com os pregadores. Um ritual. Penso que deve fazer frio, do lado de fora o calendário já anuncia que é inverno e eu, do lado de dentro, permaneço que nem

ocupe um lugar capital na produção cronística. Na crônica mencionada o narrador-autor redige em primeira pessoa, mostrando-se como autor do relato. Seu desejo é contar uma história breve e agradável chamada “Emília e uma noites” que agrade os leitores de domingo interessados em uma história divertida, no entanto, a meio da escrita as palavras ganham vida própria e o que passa a ser descrito são as vivências da guerra, ao contrário da narrativa leve e prazerosa que pretendia contar:

Esta crónica era para ser outra coisa mas sucede que de repente, ao principiar a escrever Angola me veio com toda a força ao corpo. Desculpem: ia dar-vos uma história que se chamaria Emília e uma noites e Angola, sem eu saber porquê, veio-me com toda a força ao corpo. Não sei explicar bem: já não me acontecia há muitos anos, julgava-me livre, julgava-me numa certa paz e estou a mexer a mão sobre o papel com tanta pressa e tanta raiva eu que faço tudo devagar, principalmente desenhar as palavras, eu que não vou corrigir nem uma sílaba, nem uma vírgula, nem reler isto sequer

(eu que releio tanto, meu Deus!)

porque é insuportável sentir que Angola me veio com toda a força ao corpo. Não vou ter humor nem ser inteligente nem subtil nem terno nem irónico. Angola veio-me com toda a força ao corpo, custa muito (LC, p.217)

Destacamos a urgência com que a história emerge para fora do controle do autor ganhando autonomia e convocando o narrador-protagonista para a guerra de novo, tirando novamente o seu direito de escolha, intimando-o para a batalha uma segunda vez. É de sublinhar que o pedido de desculpas aponte para a construção de uma crônica ficcional e que acaba se desdobrando em uma crônica autobiográfica a partir da emergência do trauma do narrador-autor. Seixo destaca esta crônica e afirma que

Os aspectos metaficcionais relevantes na obra de António Lobo Antunes [presentes em] «Emília» levam a conjecturar uma série de sugestivas possibilidades ligada às mil e uma noites, na crónica que não chegou a ter lugar), e, por outro lado, os desvios que essa construção sofre na efabulação e na sintaxe narrativa, mas que correspondem no fundo a uma composição que o autor, de facto, domina. (Seixo, 2008b: 387)

É interessante observar o trocadilho presente no título da crônica: “Emília e uma noites” joga com o clássico *As mil e uma noites*, história de Sherazade, mulher do rei Shariar – um soberano que havia sido traído por sua primeira esposa e, após a traição, passou a desposar uma noiva por noite e a matá-la no dia seguinte. Sherazade, a fim de quebrar o ciclo trágico, decide contar uma história por noite ao rei para não morrer, interrompendo cada história a meio para voltar a contá-la na noite seguinte, seduzindo o rei e convencendo-o a não a assassinar. Ao final de mil

caramujo dentro da toca: meias de lã e *cashmere*, ceroulas e camisas interiores, casaco forrado, luvas, um cobertor mais leve por baixo de um mais pesado, dois aquecedores de prontidão – um a óleo e um elétrico. Morro de frio. A escrita não vem, se calhar também é avessa e não está habituada ao clima. O velho do lado de fora pendurado na sacada com as mãos roxinhas, a roupa molhada. Nos pés um par de chinelos rotos que deixam o pé franzido a mostra. Aqui, dentro da carcaça quentinha, só penso como os parágrafos escapam, as ideias geniais se demonstram cada vez mais rapidamente rasas. Ele, do lado de fora, retorna cheio de solenidade com mais uma bacia verde desbotada de roupas lavadas.

Lisboa, 21 de dezembro de 2017.

É chegada a hora de escrever uma conclusão para a tese. Releio-a desde o princípio, as primeiras páginas soam esquisitas, quase como se tivessem sido escritas por outra pessoa. E de fato foram, quatro anos atrás eu era outra pessoa.

Não sei se concordo com o que escrevi no passado, ou melhor, não sei se concordo com tanta veemência quanto antes. O tempo não permite reescrever, apenas editar, suprimir ou desbastar um pouco o texto. Não consigo redigir uma conclusão, ainda não.

O orientador sugere elaborar um quadro comparativo com uma coluna para cada um dos três capítulos, seria uma maneira de identificar similaridades e divergências. Pego uma folha em branco e começo a traçar o tal quadro, de fato o exercício ajuda a reflexão.

Quero e não quero acabar a tese. Se por um lado é uma libertação concluir um período que se encerra, por outro é uma angústia tremenda acabar um ciclo sem saber ao certo qual será o próximo.

Volto para o quadro sugerido.

Diante da falta de criatividade para encerrar a tese faço o que o meu instinto de pesquisadora indica: vou em busca de teses anteriormente publicadas. Leio uma série delas e não sei se gosto da estratégia em geral usada para concluir o texto;

e uma noites o rei apaixona-se por Sherazade e ela então pode parar de narrar porque já não tem a sua vida em jogo. Sherazade efabula para ludibriar o rei e garantir mais um dia de vida, o narrador-autor da crônica, por sua vez, também é condenado a narrar. Mas, se na lenda de Sherazade é o rei quem a obriga, na crônica antuniana é *o próprio corpo* do narrador-autor que impõe o movimento de contar a história. Toda a crônica é construída no impasse entre o que o narrador gostaria de redigir, a tal crônica chamada “Emília e uma noites”, capaz de divertir os leitores do periódico de domingo, e aquilo que o corpo obriga a escrever, o que está supostamente fora do domínio da consciência, acima da sua vontade. O texto, sob essa perspectiva, possui uma soberania e um tempo que são próprios dele, texto, deixando o autor do lado de fora; emancipando-se dele, “o texto se faz conforme ele, texto, entende” (Seixo, 2008b: 387). A escrita denuncia uma atividade febril, produzida em um ambiente imerso de ansiedade.

Movimento semelhante acontece em “078902630RH+”, quando a memória da guerra irrompe em meio ao texto e impede qualquer outra narrativa que não seja a do trauma. Se em “Emília e uma noites” há um narrador que pede desculpas ao leitor logo ao princípio da crônica e tenta contar uma nova história – embora não seja capaz –, em “078902630RH+” desde a primeira linha a escrita é tomada pela lembrança da crueldade humana durante a guerra colonial. O pedido de desculpas ao leitor comparece ao final do texto: “Agora, prometo, vou lavar as mãos e torno a escrever coisas como deve ser” (TLC, p.113). Em ambos os textos fica patente a urgência da escrita e cria-se um tempo indefinido: uma mistura de passado e presente, lugar onde os tempos se encontram, a guerra irrompendo durante o cotidiano pacífico em Portugal. Em “078902630RH+”, é reiterada a todo momento a ideia da escrita como um vômito, aquilo de que não se tem controle, o que o corpo expulsa e precisa ser colocado para fora (“E de súbito isto regressa como um vômito, o mesmo enjoo, o mesmo mal estar, o mesmo novo” [TLC, p.111]; “Isto regressa como um vômito e tenho de falar nisto” [TLC, p.112]; “Mas por favor compreendam: de súbito isto regressa como um vômito” [TLC, p.114]). Apesar de saírem do autor, as palavras ganham forma no tempo e no ritmo delas, fora do controle do seu criador. A pressa denunciada em “Emília e uma noites” e “078902630RH+” sugere o impedimento de qualquer correção posterior ao ato da escrita, são crônicas onde o narrador demonstra respeitar o acontecimento da

uma espécie de balanço frio da pesquisa, quase como um relatório, um retrospecto calculista dos capítulos. Criei afeto pela tese, não quero encerrá-la como todos os outros, quase como uma receita de bolo. Angustiada com a dúvida, o orientador tranquiliza; a fórmula chegará. Enquanto isso me agarro ao exercício que tenho em mãos, o tal quadro comparativo.

Lisboa, 22 de dezembro de 2017.

“O rabo do porco é o mais difícil de esfolar” é um ditado que ouvi anos a fio durante a infância, mas confesso que só fui perceber o real significado do provérbio popular enquanto me encaminhava para a conclusão da tese.

Se o início da pesquisa era marcado por um entusiasmo a cada descoberta, a conclusão da tese era um misto de medo, insegurança e preguiça. As últimas páginas como um martírio, o peso da obrigação de escrever uma conclusão que encerrasse com chave de ouro a tese, concluindo um ciclo, demonstrando capacidade de síntese e fôlego.

O orientador dizia que a introdução e a conclusão eram as partes mais importantes do trabalho: aquilo que o pesquisador prometia realizar e aquilo que provava ter conseguido ao final. Mas se a redação da introdução era caracterizada por uma vontade de escrever mais e mais, a redação da conclusão era carregada de uma culpa por não ter sido clara ao longo da tese, por não ter ousado o suficiente (ou o oposto), por uma incompetência de resumir aquilo que havia sido feito em todas as páginas anteriores.

Ouvi uma matemática estranha que fazia todo o sentido para sintetizar o espírito que pairava durante a reta final do doutoramento: “Quando se chega aos 99% ainda falta 99%”. Fora o dever da escrita, ainda havia a necessidade de revisar toda a tese. Reli ao menos quatro vezes o conteúdo do princípio ao final e encontrei erros em todas as leituras. Sinto que se decidir ler outras quatro vezes vou encontrar novos erros. O final da pesquisa é um período ingrato, repleto de cobranças e pressões, iluminando equívocos de percurso e sugerindo alterações que já não há tempo hábil para fazer.

linguagem, sua urgência, sua necessidade, anulando qualquer rasura – própria ou alheia – racional tardia.

O vômito aparece como uma imagem radical para ilustrar o não controle do escritor em crônicas que dão conta da experiência da guerra. Em outras tantas crônicas, mais cotidianas, Lobo Antunes lança mão de uma série de metáforas que demonstram o não domínio pleno do narrador-autor sobre o texto. Uma imagem recorrente que sublinha igualmente o não controle da escrita é a presença da caneta como entidade autônoma, que ganha vida e constrói o texto a seu bel prazer, muitas vezes a revelia do criador: “A esferográfica hesita, continua. As frases juntam-se sozinhas, não precisam de mim. Tantas coisas que não sei.” (TLC, p.130-131). O narrador-autor torna-se então uma espécie de refém do desejo da caneta, o texto se produz conforme ele, texto, deseja, e não mais como um desdobramento da vontade do escritor. À caneta da escrita da crônica são atribuídas características humanas: ela hesita, continua, é independente. Em termos técnicos poderíamos afirmar que o que se passa no texto literário é o emprego de uma prosopopeia, porque a um objeto inanimado são concedidas ações humanas. A caneta, antes tida como rele instrumento de trabalho do escritor, transforma-se em protagonista da escrita. Ela não apenas adquire traços humanos como também domina o seu proprietário, o autor, provocando uma total inversão de pressupostos. À pergunta: “Como se escreve uma crônica?” o narrador-autor responde isentando-se do mérito ou demérito da escrita; é a caneta que produz o texto. Mas se a esferográfica é a única real responsável pelo texto literário apresentado, a escrita não é mais responsabilidade do autor, é uma produção autônoma. O escritor, nessas crônicas, é representado quase como um receptor passivo, um médium da linguagem, singelo transcritor que psicografa aquilo que está para além dele, ditado por vozes que não domina. A linguagem, nesse sentido, deixa de ser um instrumento do pensamento e se transforma no próprio pensamento em ação (Lourenço, 2010: 186). Essa escrita automática faz-nos retomar o surrealismo. Os adeptos do movimento recorriam a um *modus operandi* similar. No *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton em 1924, lê-se uma definição da escrita executada pelo movimento francês que se aproxima da escrita antuniana porque prega um

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado

Loures, 23 de dezembro de 2017.

Estava em cartaz a nova exposição do Rui Macedo na Galeria Municipal Vieira da Silva, em Loures. Chamada *A new perspective on Alexander M. Collection*, a proposta do artista dessa vez era reunir, em um mesmo espaço, a coleção fictícia de Alexander M., um personagem inventado. A coleção contemplava o trabalho de cinco artistas diferentes (todos ficcionais), explorando assim uma diversidade de técnicas, temas, escalas e épocas. Eram cinco formas discursivas completamente distintas, cinco estilos porque cada um correspondia a um pintor diferente. Uma mentira, ou melhor, uma encenação de uma coleção de arte de um proprietário fictício com obras também imaginárias.

Assim como em suas outras exposições, a mostra *A new perspective on Alexander M. Collection* tinha a característica de ser uma exposição *in situ*, que dialogava com a arquitetura do espaço se aproveitando das características da planta da galeria.

Parte da coleção de Alexander M. retomava uma série de estratégias já utilizadas em *In situ: carta de intenções*.

Os quadros supostamente pintados por R.A.M.A possuíam molduras com vidros partidos. A história, disposta na parede, era a seguinte:

“Obcecado pela sua própria obra artística, R.A.M.A foi compulsivamente levado a roubá-la dos locais de exposição e das coleções onde estava representado. A sua patologia desenvolveu-se e acentuou-se até ao seu suicídio no final do século XIX, por causa das pinturas que aqui se mostram. É sabido que a coleção de A.M. nunca permaneceu no mesmo lugar durante muito tempo. A sua localização foi alvo de grande secretismo mas não sem rumor de uma regular circulação pelas diversas propriedades do colecionador dispersas pelos cinco continentes. Este zelo de segurança foi consequência da paranoia de R.A.M.A. mas não evitou que este roubasse as suas obras desta coleção. O que agora se expõe é o que resta da atividade ilícita deste pintor ladrão e do seu *modus operandi* para recuperar os seus trabalhos.”

do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (Breton, 2017: 11)

Não é de se espantar a semelhança de algumas crônicas metaficcionais de António Lobo Antunes com trechos do *Manifesto*. Após a leitura de passagens das crônicas que utilizam uma espécie de linguagem automática convém reproduzir aqui uma passagem do texto de André Breton que parece ter servido de inspiração para a escrita do autor português:

Levantei-me, peguei lápis e papel na mesa atrás de minha cama. É como se eu tivesse rompido uma veia, uma palavra seguia outra, colocava-se em seu lugar, surgiam as réplicas, em meu cérebro, eu gozava profundamente. Os pensamentos me vinham tão rapidamente e fluíam tão abundantemente que eu perdia uma porção de detalhes delicados, porque meu lápis não podia andar tão depressa, e entretanto eu me apressava, a mão sempre em movimento, eu não perdia um minuto. As frases continuavam a brotar em mim, eu estava prenhe de meu assunto. (Breton, 1924: 9)

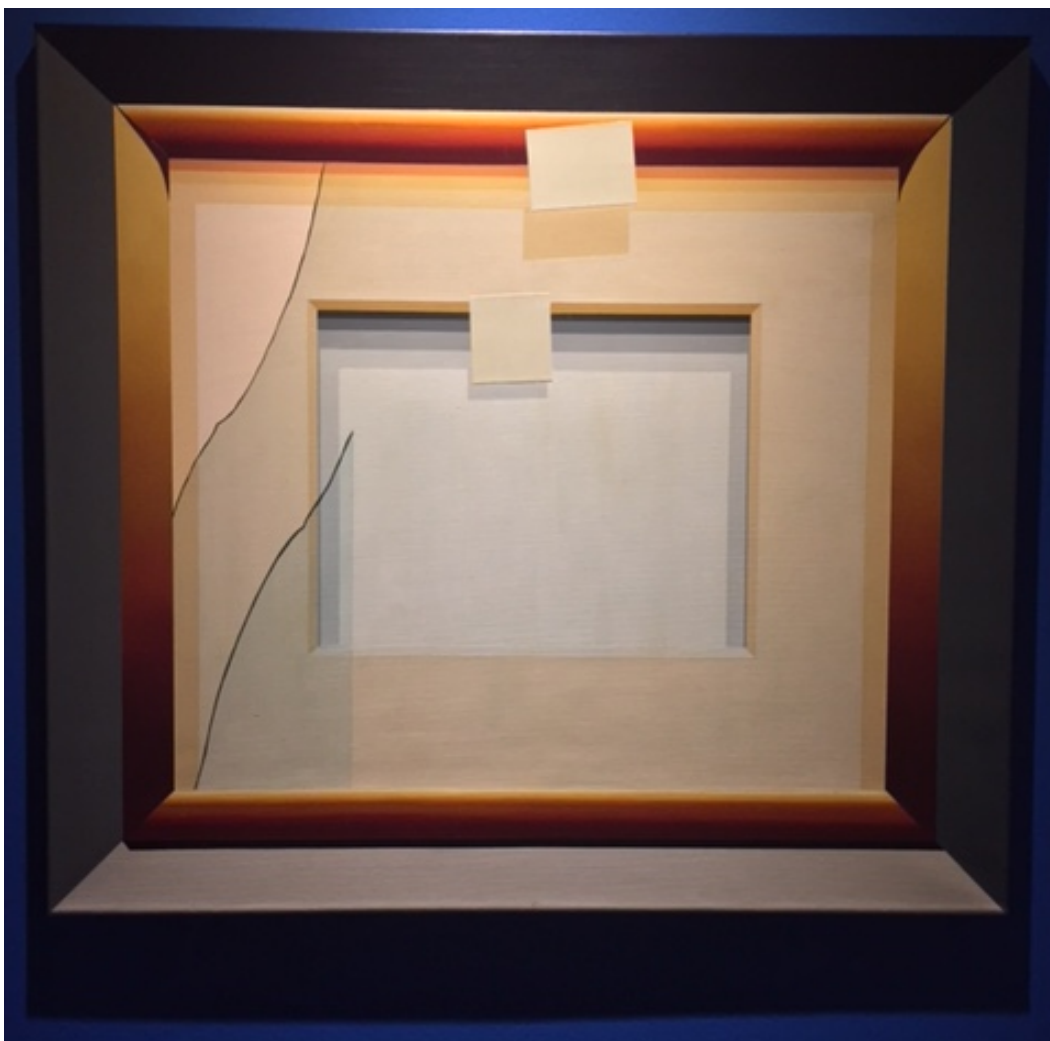
O curioso é que se sabe que André Breton trabalhou meses a fio na redação do Manifesto Surrealista, ou seja, a composição que versa sobre a escrita automática não possuía nada de automático, cada palavra foi cuidadosamente pensada e avaliada, embora, para o público leitor, o desejo fosse transparecer uma redação espontânea. Breton escreveu a mão o Manifesto e a cada nova versão experimentada introduziu inúmeras rasuras e acrescentos. Tal qual Breton, Lobo Antunes, que também escreve a mão, realiza movimento similar em suas crônicas que têm o anseio de parecerem genuínas apesar de cautelosamente calculadas. Um exemplo bastante evidente pode ser encontrado em “Noite de sexta-feira santa”, o narrador-autor inicia a crônica afirmando ter um plano em mente, um projeto daquilo que iria escrever, mas logo é arrebatado por algo mais forte do que ele e que conduz a escrita por outros caminhos:

Ia começar isto de outra maneira mas o vento e a chuva mudaram-me a direcção da esferográfica. Tinha aqui à mão um mendigo que vi hoje a pedir esmola no semáforo, um velhote de barba branca, com um roupão a servir de gabardine, a aproximar-se dos automóveis de mãos postas, e fazia tenções de seguir por aí fora, com o barrete de papel

(palavra de honra, de papel)

e as luvas sem dedos. Depois logo se via que o texto dava, e no entanto o vento e a chuva inflectiram as palavras num sentido diferente. (...) E eu que tinha o mendigo aqui

à mão, desejoso de o meter nesta crónica, tão pitoresco, tão infeliz, mesmo a calhar: o barrete de papel, as luvas. (QALC, p.293)



No trecho anterior percebe-se uma independência do texto literário em relação ao seu autor, a linguagem ganha autonomia de tal maneira que sai do controle do escritor. Todavia, embora o narrador repita que não consegue fazer com que o seu desejo impere sobre a página, a verdade é que o mendigo a pedir esmola que ele gostaria que estivesse presente no texto acaba sendo inserido – e sublinhado – porque comparece na escrita ao longo de toda a crônica (no total são cinco aparições). Ainda que sublinhe a impossibilidade de dizer o mendigo, o narrador-autor acaba por alçá-lo a certo protagonismo desejado, apesar do pretexto da dificuldade da escrita. Em inúmeras outras crônicas o leitor é convidado a espreitar a fragilidade da escrita, a relutância da constituição da narrativa. Em “O cheiro das ondas no instante em que o ar é mais frio do que a água”, o narrador-autor ganha espaço novamente no texto para expor uma hesitação quanto à escolha das palavras:

Nasceu em São Martinho de Anta, chamava-me
– Menino
e era muito mais elegante de alma do que eu, de uma delicadeza
ia escrever aristocrática, escrevo aristocrática
que não possuí nunca: sou feito de cardos e há palavras que deixei secas dentro de mim ou a vida secou. (SLC, p.80) (Grifo nosso.)

A crônica inicia-se com a descrição de uma cena na praia, é a partir dela que o narrador-autor constata que, no terceiro minuto a partir do crepúsculo, o ar da praia é mais frio do que a água. A comoção gerada pela visita à praia faz com que, por uma livre associação de ideias, o narrador-autor recorde-se do senhor José, um camponês que trabalhava na casa da família como jardineiro. O mecanismo de alinhavar o texto é bastante semelhante ao presenciado em “O gordo e o infinito”, onde as ideias se sucedem sem qualquer sentido aparente. Em ambos os casos, a meio da recordação da infância irrompe o comentário metaficcional que direciona o olhar do leitor para o processo de escrita, interrompendo a narrativa que vinha se construindo até então. Figura nessas narrativas em questão um solilóquio, um discurso introspectivo que revela as motivações interiores e os impasses da escrita de quem supostamente a produz. Por deixarem escapar esse monólogo interior, o *backstage* a que o leitor não teria acesso, uma improvável visita à consciência e ao corpo do autor, as crônicas dão a impressão de serem criações genuínas e autênticas. Othon M. Garcia, ao estudar narrativas com heranças deixadas pelo modernismo, constata que há uma recorrência de frases caóticas e fluxo de consciência, tal como



Lisboa, 28 de dezembro de 2017.

Sentia que faltava qualquer coisa na tese.

Ao mesmo tempo pensava o quão privilegiada eu era por poder ter acesso aos meus objetos de estudo.

Enquanto uma amiga escrevia uma tese sobre Eça de Queiros se via restrita aos livros já impressos, os autores dos meus objetos de estudo estavam por aí frequentando palestras, dando entrevistas, pensando nos próximos livros. Tanto o Rui quanto a Carola eram figuras muitíssimo acessíveis e disponíveis, grande

os exemplos retirados da cronística de Lobo Antunes o demonstram. Essa renovação promovida pelo modernismo deixou marcas no nível da própria linguagem tanto na estrutura da frase (rebelde, quando comparada ao modelo tradicional) quanto no vocabulário, na sintaxe, na semântica e nos padrões rítmicos. Segundo Garcia, a frase pós-modernista é:

uma frase que muito nos lembra “depoimento” feito em divã de psicanalista, como expressão livre, desinibida, desenfreada, de pensamentos e emoções. Sua feição mais comum é a do *monólogo interior*, em que o narrador (ela só aparece no gênero de ficção ou no de literatura intimista) apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas. O autor “larga” a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença de leitor ou ouvinte. Daí, o seu feitio incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto na associação livre de ideias aparentemente desconexas. (Garcia, 2007: 138)

Garcia diferencia as narrativas de “densidade introspectiva” separando-as em dois grupos: os solilóquios dramáticos do tipo hamletiano e os monólogos interiores. O primeiro tipo é coerente e lógico e pressupõe a presença de um leitor ouvinte. O segundo grupo – constituído pelos monólogos interiores – contempla narrativas cujo pensamento parece registrado na sua essência, na sua fluidez, em quase estado de inocência, desinibido, desordenado, sem preocupações com uma estrutura sintática rígida; nesse tipo de narrativa o pensamento simplesmente flui entregue a si mesmo, sem cogitar a existência de ouvinte atento (Garcia, 2007: 142). As crônicas antunianas de modo geral alternam-se entre solilóquios e monólogos interiores. O narrador é apresentado muitas vezes como um artesão da palavra ou como um mecânico da engrenagem que move o texto, e convida o leitor, no espaço da crônica, a espiar o ateliê, a visitar a oficina, configurando o que seria um solilóquio. Por vezes, a meio da crônica, dá instruções diretas para o leitor ou para o editor ou para o revisor que irá trabalhar com o material, há notas como: “(quando baterem a crônica não me ponham os meses em maiúsculas, por favor)” (QALC, p.38) e, na crônica em questão, os meses de fato não aparecem em maiúsculas, mas é curioso que a inscrição com o pedido se mantenha presente no texto, fazendo com que o leitor acredite que tem acesso a um bastidor privilegiado de produção, ao diálogo que se passa entre o autor e o revisor ou entre o autor e o editor. Em “Virginia Woolf, os relógios, Claudio & Bessie Smith”, são registradas as conversas entre o editor espanhol e o narrador-autor. A meio da escrita o diálogo

parte da tese foi discutida com eles antes de ser escrita e essa era uma mordomia que poucos pesquisadores possuem. Lendo então a tese sobre autoficção de autoria da Anna Faedrich Martins, da PUC-RS, achei muito curioso o apêndice peculiar que a pesquisadora acrescentou. Como Faedrich tinha acesso a todos os autores que estudava, resolveu submeter uma série de perguntas específicas sobre o seu tema de estudo para cada um deles. Gostei muito de ver aquele questionário bastante detalhado sendo respondido pelos seus objetos de estudo e foi assim que veio o estalo: o que será que os meus autores teriam a dizer sobre a metaficção? Tinha algumas pistas, mas nada suficiente para matar a minha curiosidade (e a dos leitores da tese, imaginei). Além de ter um interesse teórico na entrevista, achei bonita a ideia da Faedrich de como encerrar a tese: era como se ao final da escrita acadêmica a palavra fosse devolvida aos artistas que deram origem à reflexão. Era uma maneira generosa de encerrar a investigação, me retirando de cena. Corri em direção a um bloquinho e comecei a listar as perguntas que gostaria de fazer à Saavedra, ao Rui e ao Lobo Antunes.

Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 2018.

Ter acesso ao Lobo Antunes parecia quase tão difícil quanto ter acesso ao papa. Talvez pela idade, talvez pelo próprio feitio, a verdade é que o escritor português criou uma mitologia ao seu redor. Nos poucos eventos a que comparecia costumava reproduzir respostas semelhantes e se esquivava das perguntas feitas pelos leitores e críticos. Os encontros costumavam estar lotados e cercados por uma série de seguranças e organizadores, de modo que seria praticamente impossível estabelecer um contato direto com o autor.

Apesar de ser sabido o seu endereço em Lisboa, pouco (ou quase nunca) o escritor saía de casa. Pensei em possíveis estratégias para conseguir a tal entrevista e comecei a fazer telefonemas para as pessoas que poderiam me ajudar nessa empreitada. Tentei através de alguns amigos alcançar o Lobo: um conhecido de um amigo trabalhava na Leya Portugal e poderia servir de ponte. O tal conhecido afinal acabou por me desanimar: Lobo Antunes era pouco dado as entrevistas e as

com o editor susta a narrativa que vinha sendo escrita em tom de improviso e o texto passa a intercalar aquilo que era contado – divagações sobre os mais diversos assuntos – com a conversa ao telefone com o editor. Essa crônica é especialmente interessante porque apresenta não só o bastidor da relação entre autor e editor como também revela o bastidor da escrita em si (o modo como as ideias aparecem e desaparecem, fragmentam-se, interrompem-se, sobrepõem-se):

(Agora telefonou o Claudio, meu editor espanhol, por causa de uma viagem à Colômbia, e interrompeu-me a crônica que estava a ir que era uma beleza. Raios te partam, malvado, criminoso, assassino. Vamos lá a ver se consigo retomar a cadência. Íamos onde?) (...) (Se o Claudio não me tivesse cortado a inspiração com a sua voz de cantor de jazz negro, de óculos escuros, numa cave enfumurada, em que direcção teria ido a caneta? Volta ao princípio, desgraçado.)

Voltando ao princípio, que remédio, gosto de Virginia Woolf, não tanto pelos livros mas porque ouvia os passarinhos cantarem em grego. (...) (Tenta outra vez, acaba de maldizer o Claudio: gosto de Virginia Woolf, etc)

Gosto de Virginia Woolf não tanto pelos livros mas porque ouvia os passarinhos cantarem em grego. Não dá. Perdi a embalagem. Acabou-se por culpa do Claudio. (TLC, p.155-156)

Ao longo de toda a crônica a presença de Claudio se faz notar, intercalando períodos que transparecem a extrema vulnerabilidade da escrita, submetida às distrações do seu autor, e simultaneamente o compromisso do autor com a redação do texto. O narrador-autor em nenhum momento desiste da escrita, o que faz é expor as intempéries que afetam a sua composição. A crônica nesse sentido sugere ser fruto de súbitas fulgurações momentâneas, subordinada aos acontecimentos – ao tempo e ao espaço –, estranha ao planejamento, alheia a qualquer obrigatoriedade formal. Lê-se nas linhas uma entrega às palavras, simulando quase que uma composição de escrita automática.

Se por um lado existem crônicas que enfocam a relação entre autor e editor, em outras o intuito é construir um espaço tão privado que abriga somente o emissor e o receptor do texto literário, sem a mediação de figuras intermediárias do processo de edição – revisores, editores, agentes. É o que se passa em “Cuidado com o degrau”, onde o protagonista-autor, brinca com o fato de desconhecer a ortografia de uma palavra:

qualquer coisa em mim principia a reagir e afinal, que maçada, não é isso, é uma caimbra, uma câmbria, como se diz, como se escreve, caimbra, câmbria, câimbra, perco-me a reflectir, desisto e a reacção nenhuma (câmbria?) (QALC, p.103)

escassas que concedia eram combinadas com meses de antecedência. Como eu tinha um prazo a cumprir não poderia me dar ao luxo da espera. Tentei ainda com uma amiga jornalista que prometeu ajudar, embora tivesse alertado para a mesma dificuldade em relação ao tempo de espera.

Enquanto seguia as pegadas do Lobo investiria nas entrevistas da Carola e do Rui.

Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 2018.

de: **Rui Macedo**

para: Rebeca Fuks
<rebecafuks@gmail.com>

data: 3 de janeiro de 2018 00:15

assunto: entrevista

Olá Rebeca,

aqui a tens! Desculpa-me o atraso e obrigado pela tua paciência.

Beijo,

rui

Ainda que o autor de fato desconhecesse a redação da palavra câimbra, haveria uma série de instâncias intermediárias que tratariam de sanar essa questão antes que a dúvida se tornasse visível ao leitor – os revisores do jornal (ou da editora, caso da reunião posterior em livro) ou os editores. Entretanto, a suposta dúvida de redação impressa a meio da crônica persiste registrada na escrita ficcional e acaba por aproximar o leitor, gerando uma identificação (um poeta brasileiro já dizia: “Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer.” [Melo Neto, 1987: 395]), deixando o processo da escrita transparente, humanizando a imagem de quem escreve, proporcionando ao leitor que ele veja o autor não como uma entidade que tudo sabe, mas como uma instância humana que tem dúvidas tão mundanas quanto a redação das palavras. As crônicas, que em geral abrigam uma escrita descomprometida, produzem no leitor uma sensação de proximidade com o autor, dando a ilusão de apagamento dos mediadores que permeariam essa relação: editores, revisores, responsáveis pela impressão gráfica. É como se no momento da escrita só estivessem presentes autor e leitor em uma conversa íntima, entre confidentes, um diálogo que autorizasse idas e vindas, progressos e retornos.

Outra crônica importante que funda uma mitologia da criação literária bastante peculiar é a “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas”. O texto literário é visto com humor nesta narrativa breve, como um organismo vivo, um animal que anda em liberdade com seus chifres e patas, o autor é tido como um caçador, aquele que tem a única função de capturar o animal que anda à solta, a presa é a crônica, que precisa ser capturada para ser enviada à revista, e a esferográfica, por sua vez, é a arma utilizada para concretizar o ato. A própria postura com que o escritor segura a caneta é alterada no sentido de simular que a esferográfica seja um revólver: “de caneta no sovaco, à espreita” (TLC, p.182), “e então ergo a caneta, viso, certifico-me que as enquadrei na mira, e aperto os cinco gatilhos dos meus cinco dedos” (TLC, p.182). O cenário da selva se mistura com o cenário da escrita, a mesa de trabalho do escritor é logo seguida de um parêntesis responsável por ilustrar esta transição “(encostado a este tronco)” (TLC, p.183). Segundo a crônica, a narrativa existe de modo independente, autônomo, e o autor é o sujeito que tem a habilidade de captar aquilo que já existe e está do lado de fora: o texto. Nesse sentido a produção literária não seria fruto de uma subjetividade que o escritor domina (ou não domina), nem sequer seria produto do seu consciente (ou

1. O que te levou a expor telas que tratam do próprio processo composicional da pintura?

Depende sempre do espaço de exposição, a sua morfologia arquitectónica. No caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, optei por instalar pinturas recorrendo a um processo meta-pictórico por reacção aos enormes constrangimentos que o espaço de exposição apresenta e oferece a uma exposição de pintura “convencional”. Através deste recurso pude ficcionar uma exposição por vir ainda no campo das ideias, uma exposição que é um esboço de si mesma.

2. Encarando a sua trajetória artística, você é capaz de identificar em que momento a questão autorreferencial começou a surgir e quando ela se tornou uma preocupação mais evidente?

A autorreferencialidade (a pintura que remete para si mesma) é uma estratégia que me começou a interessar de uma forma mais articulada a partir de 2005, altura em que estive a frequentar um seminário no âmbito do Mestrado em Pintura, leccionado pela professora Maria Augusta Babo, que me despertou e consciencializou para as estratégias e procedimentos “meta”.

3. Qual é a importância da presença do público para a concretização da sua obra?

Como em qualquer exposição, o público é um factor determinante. Julgo poder afirmar que todos os artistas trabalham para um público ideal. O que caracteriza este público ideal (no meu caso) é a sua capacidade de entrar na ficção e jogos que proponho com as instalações das pinturas. Assumo que este público é inteligente e atento, informado. Não o subestimo. Penso que está habituado ao conforto de uma visita regularizada pela lógicas instituídas pela museologia e, por isso, posso jogar com estas regras acreditando que este público será capaz de as reconhecer, de reconhecer o que está a ser transformado (por mim) através da obra. As instalações que eu produzo lidam directamente com a presença do outro, do corpo

inconsciente), mas seria algo exterior, que ele captura.

É como caçar pacaças na margem do rio: a gente encostadinhos num tronco até que elas cheguem, sem fazermos barulho, sem falar. E então um ruído que se aproxima: a crónica, desconfiada, olhando para todos os lados, avança um tudo-nada a pata de uma frase, pronta a escapar-se à menor desatenção, ao menor ruído. De início distinguimo-la mal, oculta na folhagem de outros períodos, romances nossos e alheios, em memórias, fantasias. Depois torna-se mais nítida ao abeirar-se da água do papel, ganha confiança e aí está ela, inteira, a inclinar o pescoço em direção da página, pronta a beber. É a altura de apontar cuidadosamente a esferográfica, procurando num ponto vital, a cabeça, o coração (a nossa cabeça, o nosso coração) e quando temos a certeza que a cabeça e o coração bem na mira, disparar: a crónica tomba diante dos dedos, compõem-se-lhe as patas e chifres para ficar apresentável (não compor muito, para que a atitude não seja artificial) e manda-se para a revista. É assim. (TLC, p.181)

A “Crônica para quem aprecia histórias de caçadas” é integralmente dedicada ao bastidor da composição da escrita de uma narrativa breve. O empenho do narrador escritor está em produzir um mito que dê conta, de forma inventiva e poética, de como se dá o processo criativo. Ao rastrear as origens da escrita o que o narrador faz é produzir um universo lúdico paralelo que justifica a crônica que o leitor lê. Múltiplas são as maneiras de se alcançar o leitor, a escolhida aqui foi a ficcionalização da gênese do próprio texto em questão. O processo inicial da criação é simulado dentro do espaço narrativo, mas não é só esse primeiro momento de inspiração que é recriado, inserido no texto a partir de um registro espontâneo. Em diversas crônicas é sublinhado, por exemplo, a não revisão e a não correção da escrita, eliminando a possível censura de uma releitura posterior do autor (caso de: “Esta crônica saiu sem uma emenda, sem querer, comigo atrás da esferográfica, na mecha.” [QALC, p.311]).

Como foi possível perceber, múltiplas são as ficcionalizações do nascimento da escrita na cronística de António Lobo Antunes. O desnudamento da gênese da criação é um dos temas centrais que move a escrita das crônicas. Foram eleitas aqui apenas algumas das diversas possibilidades de exemplo – as narrativas breves do autor contemporâneo português são um manancial fértil para quem deseja enveredar pelo caminho da investigação de mitologias da criação literária. Pretendemos sublinhar alguns dos índices mais recorrentes e significativos para a gênese da composição, embora tenhamos ciência que deixamos de lado outros tantos itens que poderiam ser abordados.

do outro, *in loco*. Não são passíveis de mediação (através de vídeo, por exemplo). A experiência tem de ser *in loco* porque o trabalho é site-specific. A presença do público é considerada no circuito de visita proposto, nos constrangimentos criados ao corpo do visitante que tem de espreitar, baixar-se, esticar-lhe olhar acima e abaixo do seu horizonte natural – do seu ponto de observação natural. Ou seja, exige uma performance por parte do visitante observador, no sentido em que o obriga a movimentos (in)esperados no contexto de uma visita a uma exposição de pintura.

4. Como você pretendeu se diferenciar de outros trabalhos artísticos autorreferenciais contemporâneos?

Não tenho qualquer preocupação no que respeita a paradigmas de originalidade. Efectivamente, não conheço muitos exemplos de trabalhos de artistas plásticos e visuais que sejam autorreferenciais no território em que eu o tenho explorado (no âmbito da pintura).

5. Quais são as suas influências de construções autorreferentes?

Não tenho. Assim de repente, será que me está a escapar alguma coisa? Só me lembro de Magritte que me surpreende sempre com as lógicas das suas imagens (na relação com os títulos e a pintura).

6. De que maneira você procurou dar continuidade ou promover uma ruptura com essas referências?

Não procuro criar rupturas. Acredito mais nas relações de continuidade com a herança histórica da Arte e os seus testemunhos. No meu trabalho artístico, utilizo – como qualquer outro artista – recursos e procedimentos que outros artistas, antes de mim, usaram. Contudo, porque não vivo no seu tempo, as minhas lógicas e raciocínios (pictóricos/instalativos/metodológicos/processuais/tecnológicos/

CONCLUSÃO

Jorge Luís Borges afirmou que só se considera um texto literário terminado e definitivo por duas ordens de razões: cansaço ou fê religiosa. Assim também nas experiências científicas. (Tavares, 2006: 12)

O império do cansaço (e dos prazos) impulsiona a tese a encontrar uma conclusão. Apesar da metaficção não ser um conceito novo, quando nos aventuramos nas análises contemporâneas de obras ensimesmadas percebemos que pouco ou nada existia acerca dos autores que desejávamos estudar. E foi justamente partindo dessa ausência de material disponível para consulta que nos motivamos a investigar mais sobre o assunto no intuito de atualizarmos e trazermos para a cena contemporânea um debate que muitas vezes parecia circunscrito a obras pontuais ou a debates teóricos dos anos setenta ou oitenta. Nosso desejo foi, portanto, auscultar a respiração contemporânea do recurso metaficcional, a princípio investigando o procedimento em uma série de obras lusófonas e posteriormente restringindo o *corpus* para um romance, uma exposição de artes visuais e uma reunião de crônicas. A presente pesquisa pretendeu apresentar um olhar sobre o que há de original em termos autorreferentes nas três manifestações metaficcionais selecionadas. É importante sublinhar também que tencionamos, a todo momento, não reduzir o *corpus* da pesquisa a conclusões pré-concebidas a partir da análise teórica: antes, preferimos ouvir o que o objeto em questão mobilizava, indo buscar na teoria uma ferramenta para melhor leitura do *corpus* proposto.

Em comum, e de modo bastante genérico e sintético, pode-se afirmar que as obras escolhidas desfocam a atenção do que é dito para o como é dito, são obras que sublinham a sua condição de realidade criada, nisso alinhando-se ao gesto metaficcional de todos os tempos. Há um investimento comum no sentido de escancarar o processo; desse modo, o empenho dos artistas em questão é alterar o olhar de uma narrativa tradicional – que enfatiza para o público o gesto de *mostrar* – para uma narrativa autorreferente – que enfatiza para o público o gesto de *contar* (Matz, 2004). Enquanto nas produções modernas o objetivo do criador era produzir uma ficção como uma janela transparente, onde o leitor fosse convidado a espreitar os cenários e os personagens que estavam do lado de fora, nas produções metaficcionais o objetivo do criador é convidar o receptor a observar a própria feitura do trabalho, como se a janela estivesse por detrás do artista e o público fosse capaz de incluí-lo no enquadramento da cena e perceber o raciocínio que move a

técnicos) são próprios de um tempo que não é o deles.

7. Você acha que há uma tendência contemporânea para produzir obras metaficcionalis? Acredita que a produção de obras ensimesmadas está de alguma forma relacionada ao nosso tempo?

Não me considero suficientemente informado para fazer tais considerações. Só no futuro podemos perceber, com a devida distância crítica que o filtro do tempo proporciona.

Não faço a mínima ideia. Por exemplo, em Portugal – que é a realidade em que nós vivemos – não me lembro de um único pintor que trabalhe, hoje, a questão das obras ensimesmadas. Mas, por outro lado, o ensimesmamento está totalmente ligado à melancolia e ao trabalho artístico. A melancolia é tratada desde a Grécia antiga, quer como uma questão de temperamento, quer como disposição para a arte (no sentido da sua produção). Os artistas seriam tendencialmente melancólicos e a sua obra ensimesmada – não significa, porém, que fosse “meta”.

Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 2018.

Resolvi escrever para a Carola:

de: Rebeca Fuks

para: Carola Saavedra

data: 4 de janeiro de 2018 00:15

assunto: entrevista

Olá, Carola! Tudo bem?

criação, observando a sombra do sujeito que arquiteta projetada na obra. Contrariando as sugestões do poeta romano Horácio, que afirmava categoricamente: “Não faças, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores” (Horácio, 2003:83), os artistas autorreferentes escolheram trazer para os palcos o que se sugeria disfarçar ao máximo. Trabalhos espontâneos e enovelados, que chamam a atenção para o processo composicional, foram frequentemente criticados por produzirem olhares narcisistas e autocentrados, ignorando as adversidades graves que supostamente habitam o mundo “do lado de fora” da ficção. A metaficção não pretende apresentar para o receptor uma fotografia do mundo real, ao contrário, a obra passa a ser lugar de reflexão sobre a criação artística e sobre a existência, levando-o a desenvolver sua consciência crítica. A acusação recorrente feita à metaficção era a de que ela representava a morte ou o declínio da ficção. Até que ponto, alguns se perguntaram, a autorrepresentação não seria uma antirrepresentação? Matz interroga:

Mas este excesso de questionamentos não derrota o propósito da ficção? Se a ficção é tudo sobre si mesma, e não mais sobre mimesis, como ela pode efetivamente captar o mundo exterior, ou interessar aqueles que não são escritores?⁴⁶ (Matz, 2004: 136)

Ao contrário do lugar comum que julga haver no gesto metaficcional uma espécie de decadência da criação, acreditamos e procuramos demonstrar ao longo da tese que a produção autorreferente está longe de ser o declínio da arte – o que ela faz é procurar possíveis saídas originais para um discurso embotado diante de um público já cansado. Por promover uma crítica de sua própria construção, a metaficção problematiza não só a estrutura da obra em questão como amplia o questionamento para o caráter ilusório do mundo exterior à obra (Navas, 2007). Ao avesso do que originalmente se criticou, a metaficção não produz necessariamente um discurso alienante e desvinculado do real; ela instaura um estado de alerta e atenção que, partindo de dentro da obra de arte, faz alastrar o olhar de desconfiança para fora da obra de arte, ganhando espaço no dito mundo “real”. Ao enfatizarem a artificialidade das suas construções, as obras mantêm a consciência do público desperta para que ele se recorde que está diante de um relato ficcional e não de um registro da própria verdade (Bernardo, 2010).

⁴⁶ “But doesn’t this excess of questioning defeat the purpose of fiction? If fiction is all about itself, and no longer about mimesis, how can it effectively capture the outside world, or interest those of us who aren’t writers ourselves?” (Matz, 2004: 136)

Estou na reta final da escrita da minha tese de doutorado que tem um capítulo sobre o seu *O inventário das coisas ausentes*.

O tema da tese é a metaficção e terei um capítulo dedicado ao seu trabalho, um capítulo dedicado à exposição de artes plásticas *In situ: carta de intenções* (do artista português contemporâneo Rui Macedo) e um capítulo sobre as crônicas do Lobo Antunes.

Te escrevo porque quero muito inserir na tese entrevistas dos artistas estudados (afinal essa é uma das vantagens de trabalhar com autores contemporâneos). Você topa responder algumas perguntas por e-mail?

Um beijinho e muito obrigada,
Rebeca

Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 2018.

Alguns dias depois a Carola respondeu:

de: Carola Saavedra

para: Rebeca Fuks
<rebecafuks@gmail.com>

data: 7 de janeiro de 2018 00:15

assunto: entrevista

Oi Rebeca,

Desculpa a demora, mas estava num evento na Alemanha e só voltei hoje.

Claro, será um prazer, me manda as perguntas.

Como foi em Portugal?

Beijo,

Carola

Concluímos que nas três obras instaura-se um solo movediço entre o suposto universo dito real e o ficcional. Garramuño sublinha como um determinado tipo de produção contemporânea (e incluímos nesta lista o *corpus* escolhido) evita, a todo custo, a presença de molduras, histórias bem acabadas delimitadas por um gênero seguro. No caso da literatura, tanto o romance de Saavedra quanto as composições de Lobo Antunes escapam de definições categóricas – seriam autobiografias? Relatos breves? Rascunhos? Diários? Transcrições de voz? As crônicas antunianas claramente flertam com o gênero diário e com a transcrição de voz, por vezes também se apresentam como rascunhos possíveis dos romances. O romance de Saavedra também desliza no mesmo limiar ao expor as anotações do caderno do suposto escritor. A exposição de Macedo, por sua vez, facilmente poderia ser confundida com uma experimentação em pintura, um estudo de caso, uma pré-produção de uma exposição. São obras em trânsito, ainda por colocar ou já a serem retiradas? A condição de obra em trânsito pode ser identificada também em *O inventário das coisas ausentes* e nas crônicas antunianas. No romance se apresenta uma obra em composição e, afinal, um resultado mais palpável.

Deixando de lado as similaridades e discrepâncias das obras artísticas, a respeito da construção estrutural da tese é necessário relembrar que optamos por encarar os objetos de investigação refletindo a partir de três eixos centrais com o intuito de encontrar um fio condutor, uma linha de análise que permitisse a contemplação de objetos de estudo tão distintos. Um eixo teve como foco o pacto de confiança estabelecido entre criador, obra e receptor em obras metaficcionais. O segundo eixo priorizou a análise da espontaneidade fabricada nas produções artísticas escolhidas. O último eixo, por fim, pretendeu sublinhar como as obras apontavam para as suas possíveis e múltiplas origens. Embora a tese esteja dividida nos eixos centrais acima rapidamente descritos, a peculiaridade de cada objeto fez com que um determinado subcapítulo ganhasse mais fôlego do que o subcapítulo semelhante dedicado ao mesmo viés de análise na produção de outro autor. Deste modo, o subcapítulo dedicado ao pacto de confiança em António Lobo Antunes ganhou maior extensão do que o mesmo eixo de investigação na exposição de Rui Macedo, por exemplo. A ordem dos subcapítulos também não foi cumprida à risca porque em um determinado objeto um item ganhou mais relevância e julgamos que seria importante enfatizar e deslocar tal aspecto ao invés de dobrarmo-nos a uma ordem previamente estabelecida. A organização proposta, portanto, pretendeu ser

Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 2018.

Entrevista enviada e mais alguns dias entra na caixa postal o seguinte e-mail.

de: Carola Saavedra
para: Rebeca Fuks
<rebecafuks@gmail.com>
data: 14 de janeiro de 2018 00:15
assunto: entrevista

Oi Rebeca,

Aqui as respostas.

Beijo grande

1. O que te levou a escrever sobre o próprio processo de composição da obra?

É um tema que sempre me interessou, mesmo quando não era tema principal, como no caso do Inventário. Sempre houve uma preocupação com o funcionamento, a máquina da narrativa, como uma criança que olha para o brinquedo e quer a todo custo entender como ele funciona, as engrenagens que fazem com que a maravilha aconteça.

2. Pensando na sua trajetória literária, você é capaz de identificar em que momento a questão metaficcional começou a surgir e quando ela se tornou uma preocupação mais evidente?

Essa preocupação sempre existiu, em todos os meus romances há essa pergunta fundamental: quem narra? A questão do narrador e seus desdobramentos é uma das minhas preocupações principais. Ao me fazer essa pergunta estou também me perguntando sobre as possibilidades do romance, até onde ele vai, até onde é

um eixo norteador e jamais uma camisa de forças para a composição da tese, concedendo liberdade a reflexão conforme os desdobramentos fossem sendo convocados pelo *corpus* de pesquisa.

A respeito do eixo do pacto de confiança, observamos nos três objetos de pesquisa escolhidos como se processa a relação entre público, obra e criador. Concluímos que a metaficção alça o receptor para um lugar de protagonismo; Saavedra, Macedo e Lobo Antunes manipularam esse encontro entre público e obra de modo a aproximar, reduzir as distâncias entre criador e público. Assim como um ator em meio ao palco se exhibe diante de quem aguarda a encenação, o texto, no palco da página em branco, exhibe, encena seu próprio processo narrativo, exigindo, assim como no teatro, a efetiva presença do espectador/leitor (Navas, 2007). Em termos literários, um índice que contribui para que haja uma identificação entre autor e narrador é a coincidência onomástica; em Saavedra não existe este traço, em Macedo essa característica não se aplica, mas nas crônicas antunianas há uma intencional aparição ocasional do nome António procurando confundir o leitor. O público é convidado a realizar uma improvável visita à consciência do criador; em comum nas produções em questão, quebra-se o mito do inventor onipotente, um sujeito distanciado e pleno capaz de dar à luz a uma obra pronta e encerrada. De forma distinta em cada uma das manifestações artísticas, o receptor ocupa o papel de um *voyeur*, espectador de um mundo que reconhece embora não viva. A ascensão do público e da visibilidade do processo de construção artística acaba por enfatizar o que há de engenho, dificuldade e labuta na criação. Produções metaficcionais possuem um caráter instalativo, requerem uma presença ativa do receptor. É despertado naquele que está do outro lado da obra um comportamento detectivesco: o receptor vai em busca de detalhes, fragmentos, peças que ajudarão a compor o *puzzle* da criação.

No segundo eixo comum às três obras enfocamos de que modo funcionam as engrenagens que movem o teatro da sinceridade. A comparação com o teatro pode ser bastante produtiva nesse momento de remate da escrita: identificamos nas obras que figura uma espécie de encenação da intimidade. A questão da espontaneidade forjada, de uma sensação de produção genuína, do acesso ao bastidor da criação, é um dos traços característicos comuns que percorre os investimentos metaficcionais dos três autores. Tanto em *O inventário das coisas ausentes* quanto em *In situ* e nas crônicas de Antônio Lobo Antunes figura uma sensação de *work in progress*, uma

possível esgarçá-lo? No *Flores azuis* são cartas que colocam o leitor no lugar do destinatário, em *Paisagem com dromedário* trata-se de uma instalação, e também de um texto transcrito, remetendo a um narrador oculto, um narrador que pode modificar o texto original. Esse é um dos pontos também, esse texto original inalcançável, irreproduzível porque toda narrativa é interpretação. A diferença é que no Inventário isso sai do subterrâneo e vai para a superfície, se torna um dos temas principais, e é também, a meu ver, um romance-ensaio que fala do processo criativo, e do mistério da criação literária.

3. Qual é a importância da presença do público para a concretização da sua obra?

É essencial. Não tenho interesse em oferecer uma experiência pronta, a experiência só se realiza na “reescritura”. Ou seja, sem a participação ativa do leitor não há livro, não há romance, há apenas fragmentos desconectados. É esse leitor que vai usar essas peças para reconstruir a história, que sempre será uma versão dessa história irreproduzível, porque para sempre perdida.

4. Como você pretendeu se diferenciar de outras metaficções contemporâneas?

Não tive essa intenção de maneira consciente, não me fiz a pergunta “como me diferenciar?”, o livro surgiu das minhas inquietações, das minhas leituras, e se diferencia naturalmente (mas também dialoga).

5. Quais são as suas influências em termos de construções autorreferentes?

Acho que tenho duas grandes influências (apesar disso não aparecer diretamente no livro): Cervantes, com seu Dom Quixote, e o Ricardo Piglia, especialmente os

impressão que os trabalhos vão sendo criados à frente do receptor, à medida em que ele assiste e testemunha a criação.

O terceiro eixo de investigação procurou dar conta do movimento de retorno às origens que o *corpus* sugere. Nas três obras transparecem as possíveis gêneses do trabalho artístico. Em Saavedra observou-se a gênese da criação de um romance a partir da elaboração de um caderno de anotações onde avultavam uma série de pequenas, difusas e fragmentadas narrativas. Em Macedo foi possível perceber este aspecto através da exibição do método de trabalho ao longo da própria exposição (recorde-se, por exemplo, dos lembretes que continham o número das tintas ou as medidas do próprio museu). Nas crônicas antunianas esse mesmo traço ficou evidente a partir da redação das circunstâncias da escrita (tanto da materialidade que cercava a escrita – a caneta, o caderno, os sons, o cenário ao redor) – quanto no plano das ideias (as angústias que assombravam o autor). É importante observar que o modo de acessar as gêneses, os bastidores do trabalho, se processa de forma distinta nas obras: em Saavedra há um capítulo à parte – o “Caderno de anotações” – dedicado a mostrar o suposto trabalho de oficina, enquanto em Rui Macedo e em Lobo Antunes não existe propriamente uma repartição, o bastidor faz parte das obras integralmente, do princípio ao final. Em termos de estratégia de construção artística, por sua vez, os comentários autorreferentes aproximavam os trabalhos de Macedo e Saavedra: as incisões metaficcionais apontavam em ambos os sentidos, para trás e para frente (para o princípio da exposição e para o final, nos trechos do romance há passagens que se referem ao passado e ao futuro). Já em Lobo Antunes não foi possível observar a presença desta característica, a construção metaficcional se desenrolava através de estratégias distintas. Independente da escolha pessoal de cada artista, as obras partilham o gesto de deixar pegadas aparentes, que permitem o receptor aceder as possíveis origens da criação.

Por fim, é necessário concluir que as obras selecionadas partilham uma reflexão sobre a própria linguagem que as constitui e que o exercício de metaficção proposto testa os limites da linguagem, procurando esgarçar, experimentar os próprios meios de produção. A composição artística se apresenta, dessa maneira, como uma experiência vulnerável e frágil, e é justamente a partir deste desamparo que se percebe a sua potência.

Acerca da diversidade do *corpus* escolhido, o diálogo proposto a partir do campo expandido teve como objetivo refletir o tema da metaficção não como um

seus ensaios, que de alguma forma, sintetizam as minhas inquietações. Mas há também outros autores importantes como Juan José Saer, Machado de Assis, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Laurence Sterne, César Aira, Péter Esterhazy, Osman Lins.

6. De que maneira você procurou dar continuidade ou promover uma ruptura com essas referências?

Eu me preocupei em encontrar um equilíbrio entre o “contar histórias” e o “pensar o romance”, não queria que o livro fosse apenas uma racionalização, pelo contrário, queria que ele fosse capaz de trazer à tona toda uma dramaturgia, mas que esta não se extinguísse em si mesma. Como num cinema, queria que o leitor pudesse se envolver com a história, mas sempre sabendo que em algum momento a tela vai se apagar e as luzes se acenderão. Mas claro, não é nenhuma novidade, de certa forma, Cervantes dá início ao romance moderno fazendo exatamente isso.

7. Você acha que existe uma tendência contemporânea para produzir obras metaficcionais? Acredita que essa escrita ensimesmada está de alguma forma relacionada ao nosso tempo?

Acho que não, pelo contrário, hoje em dia isso é raro, não vende, o mercado não aceita bem. Poucos autores vão por esse caminho, ao menos aqui no Brasil, o que vejo é a predominância de uma narrativa mais tradicional.

fenômeno exclusivamente literário, mas como um recurso que transcende o universo das palavras. Desta forma ampliamos a bibliografia teórica agregando reflexões provenientes das artes visuais a fim de fomentar uma análise produtiva e original. Tentamos demonstrar como as fronteiras artísticas são porosas e como a metaficção produzida em modalidades tão distintas (literatura e artes visuais) podem se comunicar. Procuramos sublinhar a similaridade no uso de estratégias desejando, sempre que possível, aproximar os objetos de pesquisa. Também enfatizamos ao longo da escrita, especialmente na metatextualidade – o diário de bordo – como investimentos autorreferentes não estão centrados em uma única modalidade, em uma única nacionalidade ou sequer em um único tempo histórico. Ainda em relação ao diário de bordo, chegando ao fim deste projeto resta a sensação de que tentamos explicitar ao máximo os percursos trilhados e desejamos que a exibição (por vezes superexibição) das questões periféricas que margearam a escrita tenham transmitido ao leitor o *modus operandi* de como a pesquisa acadêmica foi se contruindo. Apesar de transparecermos, tanto quanto foi possível, o caminho percorrido, devido à edição necessária, persiste a sensação de mutilação da jornada, afinal é impossível encerrar as hesitações e influências de uma investigação extensa – por mais que haja um espaço privilegiado neste projeto específico – entre a capa e a contracapa.

Tendo ciência de não ter esgotado o tema da autorreferência quer na literatura contemporânea brasileira e portuguesa, quer nas artes plásticas portuguesa, quer nas produções de Saavedra, Macedo e Lobo Antunes, esperamos ter propiciado uma reflexão acerca dos alicerces que compõem o estudo da metaficção, sublinhando as singularidades das obras de cada artista. Frisamos que as subseções delineadas facilmente poderiam ser desdobradas em interessantes e aprofundadas pesquisas, que não foram levadas a cabo por mera questão de tempo e espaço. Os objetos de pesquisa escolhidos são materiais profundamente férteis e esperamos que a escrita desta tese impulse trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELAIRA, Augusto. *O triunfo da morte*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.
- ABEL, Lionel. *Metatheatre; a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Trad. Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Lisboa: Teorema, 2015.
- ANTUNES, António Lobo. *Algumas Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. *Primeiro Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- _____. *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *Algumas Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *Terceiro Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006b.
- _____. *Quarto Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- _____. *Quinto Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- _____. Conselho de amigo. *Jornal Público*, Lisboa, 26 de janeiro de 1997, nº 36.
- _____. *Conhecimento do Inferno*. Lisboa: D. Quixote, 1980.
- _____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. A entrevista António Lobo Antunes por Cristina Margato. *Revista do Expresso*, 11 de fevereiro de 2017, edição 2311.
- ANTUNES, Maria José Lobo. *Regressos quase perfeitos – Memórias da guerra em Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de. À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.40, p.151-158, jul/dez. 2012.
- ARAUJO, Aracele Silvina de. *Brincando com babuskas: a metaficção em Flores azuis e O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2015.
- ARÊAS, Vilma. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: Santos, Gilda (Org.). *Cleonice Clara e sua Geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- Arnaut, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula (org.). *António Lobo Antunes: A crítica na imprensa 1980-2010 Cada um voa como quer*. Almedina: Coimbra, 2011.

- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes: 1979-2007: confissões do trapeiro*. Lisboa: Almedina, 2008.
- ARRUDA FILHO, Raul. *A literatura brasileira como exercício de metaficção*, Blog Sociedade dos poetas amigos. Disponível em: <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/06/literatura-brasileira-como-exercicio-de.html> Acesso em: dezembro de 2012.
- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin, 2012.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 31-49, 2008.
- BABO, Maria Augusta. «*Invenzioni Capricciose*» segundo Piranesi de Rui Macedo, in Rui Macedo – «*Invenzioni Capricciose*» segundo Piranesi. Cascais: edições Opway, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARRADAS, Maria Filomena. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – Uma leitura do Livro de crônicas de António Lobo Antunes*. 2002. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.
- Barros, Antonio. *Rui Macedo – In situ: carta de intenções*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-438-rui-macedo-in-situ-carta-de-intencoes> Acesso em: novembro de 2015
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- BARTHELME, Donald. *The Sentence, City life, New York, Farrar, Straus & Giroux*. Disponível em: <http://jessamyn.com/barth/sentence.html>. Acesso em: outubro de 2015
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *A preparação do romance I*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, FAPESP, 2005a.
- _____. *A preparação do romance II*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, FAPESP, 2005b.
- _____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASÍLIO, Kelly; TORRES, Mário Jorge; MORÃO, Paula; AMADO, Teresa. *Concerto das artes*. Lisboa: Campo das Letras, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editorial, 1991.
- BECKER, Caroline Valada. *António Lobo Antunes cronista – entre escritas de si e figurações de personagem*. 2013. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2013.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo Livros, 2008.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Le narcissisme des Narcisses (Valéry), *Littérature. Lectures*, Revue trimestrielle, n.6, mai. Paris 6, 1972.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

- ____. Arte de contar. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- ____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Rio de Janeiro: L&PM, 2014.
- ____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENHEIMER, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1995.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção: Viagem aos enigmas da metaficção, de Dom Quixote a Hitchcock*. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.
- ____. *A filha do escritor*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ____. *O gênero duplicado*, Gragoatá (UFF), v. 28, p.81-94, 2010.
- ____. Da metaficção como agonia da identidade, *Confraria* (Rio de Janeiro), v.1, p.3-10, 2007.
- BÉRTHOLO, Joana. *Havia*. Lisboa: Bertrand, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BIAZETTO, Flávia Cristina Bandeca. *História de guerra: uma leitura de crônicas de António Lobo Antunes e Mia Couto*. 2009. Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2009.
- BÍBLIA, português (*Torá – a lei de Moisés*). Idealização, produção, redação e editoração do texto em português: Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras iquisiciones*, DEBOLSILLO. Ebook, 2012.
- ____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1944.
- ____. El zahir. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editors, 1984.
- BOOTH, Wayne C. The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 67, p.85-163, 1952.
- BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- BRADBURY, Malcolm. *The history man*. London: Secker & Warburg, 1975.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James Walter (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRAGA, Suzana Márcia Dumont. *Vestígios do estranho no familiar: as crônicas de Lobo Antunes*. 2007. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BRASIL, Maria Regina. Silêncios em Memória de elefante. In: Cabral, Eunice; Jorge, Carlos; Zurbach, Christine (orgs), *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- BRETÓN, André. *Manifesto surrealista*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf> Acesso em: janeiro de 2017

- BRITO JUNIOR, Antonio Barros. Poética do extravio em Flores Azuis, de Carola Saavedra. In: BARBERENA, R.; CARNEIRO, V. (Org.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminura Editorial, 2014.
- BUESCU, Helena. Corpo, invisibilidade e divisão: metáforas da identidade em Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 3/4, Corpo e Identidades, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.25-41, 2002.
- CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*, Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad.Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. Disponível em: <https://avidaaoresdochao.wordpress.com/versao-integral/> Acesso em: março de 2016
- CARDOSO, Marília Rothier. O narrador contemporâneo e o arcaico. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- CARDOSO, Cassiana Lima. Cadernos para jogar: a encenação lutuosa na escritura de Carola Saavedra, *Revista Mulheres e Literatura*, v. 8, Disponível em: <http://litcult.net/cadernos-para-jogar-a-encenacao-lutuosa-na-escritura-de-carola-saavedra-2/> Acesso em: abril de 2015
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CARVALHO, Bernardo. Fiction as exception, *Luso-Brazilian Review*, Madison: University of Wisconsin Press, vol. 47, no 1, p.3-10, 2010.
- CARTAXO, Zalinda. *Catálogo de In situ: carta de intenções, de Rui Macedo*. Em cartaz no MAC-Niterói de 13.12.2014 a 01.03.2015.
- CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Expresso, 2016.
- CATTANI, Icleia Borsa. A Pintura em Dobras, *Gabinete de Curiosidades. Playtime. In situ: Carta de Intenções*, Ponte de Sor, CMPS/ Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2016.
- CAVENDISH, Richard. *The Black Art*. London: Picador, 1977.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Brasiliense e UFRJ Editora, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. Dom Quixote de la Mancha. Trad.Ernani SSó. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- COELHO, Fred; GASPAR, Mauro. Invasores de corpos: Manifesto Sampler, *Jornal Plástico Bolha*, ano 2, Número 11, Abril, 2007.
- COLLARES, Paula Renata Lucas. Autobiografia e representação de si mesmo na narrativa e na crônica de António Lobo Antunes, *Anu, Lit.*, Florianópolis, v.18, n. 1, p.54-64, 2013.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.
- _____. *O trabalho da citação*, Trad.Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1996.
- COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. Trad.José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. Procura-se leitor. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine (orgs). *A escrita e o mundo em Antônio Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. A continuidade dos parques. In: *As armas secretas*. Trad.Erick Nepomuceno. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.
- COSTA, Vilma. As formas de amor - Flores azuis, de Carola Saavedra, *Jornal Rascunho*, Curitiba, 8 de janeiro de 2009.
- CRESPO, Mário; FERREIRA, Paulo; FERREIRA, Fátima Campos; SANTOS, Alberto; LOVE, Jeff G.; SEIXO, Maria Alzira; BLANCO, Maria Luisa; PINHEIRO, Pedro; WEIL, Robert. *Antônio Lobo Antunes vida e obra*. Lisboa: Cão menor, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad.Sandra Vasconcelas. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- CURRIE, Mark. *Metafiction*. Michigan: Longman, 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien. *The mirror in the text*. Trad. Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. Trad.Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement, *Modern Language Notes* 94, p.919-930, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad.P. Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.
- DIAS, Maria Heloisa Martins. Histórias de ouvir e encantar o leitor: a nova prática poética narrativa de Teolinda Gersão. In: BUENO, A.; FERNANDES, A.; GARMES, H.; OLIVEIRA, P. (Orgs). *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo: Alameda, 2007.
- DOBROV, Gregory. *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, EUA: OUP, 1999.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos - A atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EYCK, Jan van. *O casal Arnolfini*, 82 x 60, National Gallery, Londres, 1434.
- ERBER, Laura. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2013.
- FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- _____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea, *Itinerários*, Araraquara, n. 40, jan./jun, p.45-60, 2015.

- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1999. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- FEDERMAN, Raymond. *Surfiction: Fiction Now & Tomorrow*. Ohio: Swallow Press, 1975.
- FERREIRA, Ermelinda. Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, *Semear 4* (PUC-Rio), 2000.
- FERREIRA, Yvonélio Nery, Entre-lugares do silêncio: uma leitura do romance Paisagem com dromedário, de Carola Saavedra. In: PEREIRA, K.; SILVA, M. (Org.). *Releituras do texto literário*. Uberlândia: Editora da UFU.
- FERNANDES, Evelyn Blaut. António Lobo Antunes, poeta, *Miscelânea* (Assis. Online), v. 8, p. 188-207, 2014.
- FERNANDEZ, Sara Rosa Faria da Silva Vitorino. *A metaficção no romance pós-modernista português*. Tese de doutorado. 2012. Departamento de Letras, Universidade do Algarve, Algarve, 2012.
- FILIPPE, Celso. *O que faria eu se estivesse no meu lugar? 10 conversas de vida com António Lobo Antunes*. Lisboa: Editorial Planeta, 2017.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.
- Foucault, Michel. As meninas. In: *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.
- _____. Escritores criativos e devaneios, *Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908) - Volume IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FUKS, Julian. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FUKS, Rebeca Leite. *Senhor Antunes e Antoninho, a foz e a nascente – Divagações em torno de Sôbolos rios que vão, de António Lobo Antunes*. 2013. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2007.
- GALLEGO, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- GARBERO, Maria Fernanda. À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, p.151-158, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GASS, William. *Fiction & the Figures of Life*. EUA: Nonpareil Books, 1970.
- GERSÃO, Teolinda. *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: O Jornal, 1984.
- Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edingburg: UP, 1996.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos*,

emblemas, sinais. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRALDO, Rafael Eduardo Gutierrez. *Da literatura como um ofício perigoso: Crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño*. 2010. Tese de doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GYSBRECHTS, Cornelis Norbertus. *The Reverse of a Framed Painting* (1670). Disponível em: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cornelius-norbertus-gijsbrechts-trompe-loeil-the-reverse-of-a-framed-painting/> Acesso em: fevereiro de 2017

_____. *Reverse of a Painting – notes multiplied* (1670). Disponível em: <http://declaration.net/project/gybrechts-cornelis-norbertus---reverse-side-of-a-painting-notes-multiplied---raw> <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cornelius-norbertus-gijsbrechts-trompe-loeil-the-reverse-of-a-framed-painting/> Acesso em: fevereiro de 2017

GOIS, Maíra Lima de. Cinema e voyeurismo em Hitchcock: do olhar à apropriação do desejo, *Revista Anagrama*, Ano 5 - Edição 2 - Dezembro de 2011-Fevereiro de 2012.

GOMES, Antônio Egno do Carmo. *Há um autor neste romance? - a voz, a ação e os apelos do autor metaficcional*. 2014. Tese de Doutorado. Departamento de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2014.

Gomes, Hélder. Metaliteratura. In: CEIA, Carlos (org.), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7019/metaliteratura/> Acesso em: fevereiro de 2016

GULLAR, Ferreira. Não-coisa, *Cadernos de Literatura Brasileira número 6*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

GUZZI, Cristiane Passafaro. Por uma ficção autoconsciente: a transposição do romance Dom Casmurro para a minissérie Capitu, *Machado de Assis em Linha*, v. 5, p.82-101, 2012.

HENNING, Michelle. The subject as object: photography and the human body. In: Wells, Liz (ed.). *Photography: A critical introduction*. New York: Routledge, 2004.

HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia / Biblioteca de Autores Independentes, 2008.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*, Organização: Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar e Sandra Bianchet. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2013.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1980.

IGNÁCIO, Ewerton De Freitas; ANDRADE, Émile Cardoso. Escritores brasileiros e seus textos: processos de criação literária, *Nau Literária*, vol. 10, n. 01, jan/jun, 2014.

HOLLEIN, Hans. *The imaginary Museum* (1987). Disponível em: <https://twitter.com/cord7oba/status/698474704496156672> Acesso em: abril de 2017

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.105-118

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.955-985.

_____. *O ato da leitura – Uma teoria do efeito estético*, vol.2, Trad.Johannes Kretschmer, São Paulo: Editora 34, 1996.

JATOBÁ, Vinícius. *As crônicas de Antônio Lobo Antunes: literatura, memória e alteridade*. 2013. Tese de doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.67-83.

JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. Carola Saavedra: Sobre a (im)possibilidade de alcançar o outro. In: CHIARRELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (org.), *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ ficcional e das convenções literárias, *Revista Scripta Uniandrade*, n. 04, 2006.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT, 2002.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.

LEVY, Tatiana Salem. *Do diário à ficção: um projeto de tese/romance*. Disponível em: www.avatar.ime.uerj.br Acesso em: dezembro de 2017

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Isabel Pires de. Ainda há contos de fadas?: o caso de Os Anjos de Teolinda Gersão, *Semear 7 (PUC-RJ)*, Rio de Janeiro, p. 9-16, 2001.

LINHARES, Vinicius. *Leitura literária: uma abordagem do romance Flores azuis, de Carola Saavedra na perspectiva da enunciação*. 2014. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8ª ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LODGE, David. *The art of fiction*. London: Secker & Warburg, 1992.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena – Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

MACEDO, Rui. *In situ: carta de intenções*. Curadoria de Caroline Menezes.

Em cartaz no MAC-Niterói de 13.12.2014 a 01.03.2015.

____. *Pintura site-specific – Sobre a pintura definida pelo seu posicionamento no espaço onde se instala*. 2011. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

____. *Exposição Rui Macedo – Artimanhas do Escondimento*. Disponível em: <http://doc-expoe.com.br/fiquepordentro.asp?id=3772> Acesso em: novembro de 2013

____. *Avesso da norma*. Em cartaz no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra) de 18 de maio de 2016 a 25 de setembro de 2016.

____. *Pintura “Site-specific”: Sobre a Pintura definida pelo seu posicionamento no espaço onde se instala*. 2012. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

____. *In situ: Ficções de um programa de Pintura contemporânea*. 2017. Tese de doutorado, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

MACEDO, Rui; PRIETO, Margarida. O jogo da criação. In: *Com ou sem tintas: composição, ainda?*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, 1965.

____. *Quincas borba*. São Paulo: Garnier, 1891.

____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2006.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Universos de permanência e de utopia na ficção portuguesa contemporânea. Dois Exemplos., *Vértice*, n.o 6, II série, Lisboa, p.17-23, setembro de 1988.

MAGRITTE, Renée, *Ceci n'est pas une Pipe* (1928), 63,5 x 93,98, Museu de Arte do Condado de Los Angeles.

MANCELOS, João de. A Criação Literária: O Terrível Nascimento da Beleza. In: SARMENTO, Clara (org.). *Entre centros e margens: Textos e práticas das novas interculturais*. Porto: Afrontamento, 2013. p.31-42.

MARINHO, Maria de Fátima. Teolinda Gersão: uma escrita cintilante. In: *Retratos Provisórios*. Lisboa: Roma Editora, 2006.

MATZ, Jesse. *The modern novel: a short introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

____. Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Bandeira, Manuel. *Bandeira de bolso: uma antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MENEZES, Caroline. Texto de apresentação de *In situ: carta de intenções*, de Rui Macedo. Em cartaz no MAC-Niterói de 13.12.2014 a 01.03.2015.

MICHELL, William John Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MONTAURY, Alexandre. *Testemunho e Ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes*. 2005. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

____. Memórias do cotidiano: António Lobo Antunes e o estágio estético da cultura, *Revista Estudos do Século XX*, número 9, Coimbra. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/3559> Acesso em: abril de 2016

____. António Lobo Antunes: Ficção e Cotidiano, *Revista Camoniana. Gláuks*, v.10, n. 2. Disponível em: http://www.revistaglauks.ufv.br/arearestrita/arquivos_internos/artigos/16_Alexandre_Montaury.pdf Acesso em: dezembro de 2010

MONTES, Raphael. “Como surgem as ideias”, *O Globo*, 16 de janeiro de 2017. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/como-surgem-as-ideias-20778299> Acesso em: janeiro de 2017

MORAES, Vinicius. *Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOURA, Suzana. *MAC recebe duas exposições no fim do ano*. Disponível em: <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/mac-recebe-duas-exposicoes-no-fim-do-ano> Acesso em: dezembro de 2015

MUNIZ, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NASCIMENTO, E. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs.), *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção em Lobo Antunes: uma leitura de Não entres tão depressa nessa noite escura*. 2007. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

NETO, Godofredo de Oliveira. *A ficcionista*. Rio de Janeiro: Imã, 2013.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi: essai*. Montréal: XYZ éditeur, 2008.

Oz, Amós. *Rimas da vida e da morte*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980.

PEIXOTO, José Luís. *Livro*. Lisboa: Quetzal, 2010.

____. *Nenhum olhar*. Lisboa: Quetzal, 2010.

____. *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos*. Lisboa: Quetzal, 2016.

PEREIRA, Antonio Marcos da Silva. Arte, rotina e mensagens de gravador - Resenha de Paisagem com Dromedário, de Carola Saavedra, *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, 31 de julho de 2010, p. 2.

PEREIRA, Marcelo de Souza. *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant'Anna e Rubens Figueiredo*. 2013. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores na escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Pessoa, Fernando. *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

PETRARCA, Francesco. *Subida al Monte Ventoso*. Palma: Centellas, 2011.

- PLATÃO. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- PLINIO O VELHO. *Naturalis Historia*. *Pliny the Elder*, trad. John Bostock. Londres: Taylor and Francis, 1985.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diários*: Nueva edición de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2013.
- PICASSO, Pablo. *O retrato de Jacqueline*. Museu Picasso, 1961.
- PICCININ, Fabiana; STEINDORFF, Gabriel, O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em *House of cards*, *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 11, n. 1, jan./abr. 2017, p. 148-160.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.
- PIRES, Cherlise Alves. *Crônica Autoficcional (Im) Possibilidades do gênero*. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/escrita-e-critica-literaria-no-brasil/assets/artigos/13.pdf> Acesso em: abril de 2017
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PORFÍRIO, José Luís. A verdade da mentira, *Jornal Expresso*, Culturas, Exposições, 29 de agosto, 2017, p.84.
- PORTO, Lílian; Ferro, Letícia, A escrita de si ou uma análise metaficcional de A hora da estrela, *Letrônica*, Porto Alegre v.2, n.1, jul. 2009, p.334.
- PRIETO, Margarida Penetra. Do Céu aos Céus: Rui Macedo, *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, vol. 5 (10), 2015, p.164-170.
- _____. Tempo e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo, *Revista Gama, Estudos Artísticos*, vol. 3 (5), 2015, p.198-208.
- _____. *A pintura que retém a palavra*. Doutoramento teórico-prático em pintura. Faculdade De Belas-Artes. Universidade De Lisboa, 2012.
- _____. Rui Macedo. Da sugestão e do seu poder imagético, *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 2016, p.16-23. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/23696/2/ULFBA_PER_estudio15_p_16-23.pdf Acesso em: outubro de 2016
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira, 15a edição. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *O Tempo Recuperado*. Trad. Lúcia Miguel Pereira, 15a edição. São Paulo: Globo, 1995.
- PUJOL, Reginaldo. *Só faltou o título*, Rio de Janeiro: Record, 2015.
- QUEIROZ, Eça de. *Prosas Esquecidas II*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- REAL, Francisca Dias. *Do surrealismo à intromissão artística: a nova exposição da Galeria Millennium*. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/blog/do-surrealismo-a-intromissao-artistica-a-nova-exposicao-da-galeria-millennium-100317> Acesso em: outubro de 2017
- REIS, Carlos. *Os domingos cinzentos de António Lobo Antunes*. Disponível em: <http://principio.org/os-domingos-cinzentos-de-antnio-lobo-antunes-carlos-reis-resum.html> Acesso em: janeiro de 2017
- RESENDE, Beatriz. Crítica: Carola Saavedra deixa zona de conforto e dialoga com o teatro, *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 24 de maio de 2014.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Seuil, 1976.

- ROSA, Guimarães. João Guimarães Rosa entrevistado por Günter Lorenz. Diálogo com Guimarães Rosa (1965). Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html> Acesso em: junho de 2016
- SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Do lado de fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Convivência*. Coleção Formas Breves. Rio de Janeiro: e-galáxia, 2014.
- _____. Fragmento de um romance. In: *Granta 9*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- _____. *Booktrailer – O inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra*. Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEMbofOi8EM> Acesso em: outubro de 2015
- _____. Entrevista concedida a Guilherme Sobota intitulada “Em novo livro, Carola Saavedra busca temas diferentes e mais maduros.” *O Estado de S. Paulo*, 21 de abril de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-novo-livro-carola-saavedra-busca-temas-diferentes-e-mais-maduros-imp-,1156566> Acesso em: maio de 2014
- _____. *Entrevista concedida a Monalisa Marques intitulada “A metaliteratura de Carola Saavedra”*. Disponível em: <https://literasutra.com/2015/03/11/o-inventario-das-coisas-ausentes-carola-saavedra/> Acesso em maio de 2015
- _____. Entrevista concedida a Rebeca Leite Fuks. São Paulo, 20 de setembro de 2017.
- _____. Entrevista concedida a Luciano Trigo intitulada “Carola Saavedra: ‘Toda memória é um processo ficcional’”. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html> Acesso em: julho de 2014
- _____. *De onde vêm as histórias?*. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2014/03/de-onde-vem-as-historias/> Acesso em março de 2014
- _____. O contorno de uma ilha. In: MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *A primeira aula: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.
- _____. A rainha da noite. In: OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 00 – fricções em rede*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.
- SALGUEIRO, Eveline Siecola. *Paisagem com dromedário de Carola Saavedra*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2013.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A filosofia a venda: a douta ignorância e a filosofia de Pascoal*. Disponível em: <https://rccs.revues.org/691> Acesso em: dezembro de 2016
- SANTOS, Roberto C.; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011.
- SANTOS, Patrícia Mariz dos. *A presentificação do objeto amoroso: uma leitura da memória em Paisagem com Dromedário, de Carola Saavedra e*

- Um Erro Emocional*, de Cristovão Tezza. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Letras, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2013.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- SARLO, Beatriz. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHOLES, Robert. *Fabulation & Metafiction*. Illinois: University of Illinois Press, 1979.
- _____. *Protocolos de leitura*. Trad. Lígia Gutterres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade, *Léngua & Meia*, v. 1, Feira de Santana, 2002, p.20-34.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. Regimes representativos da modernidade, *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 2, 2001, p. 28-41.
- SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia, *Novos Estudos CEBRAP* (Impresso), v. 95, 2013, p. 82-95.
- SENA, Jorge. *Conto brevíssimo*, Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letas.ufri.br/antologias/ficcao-e-teatro/conto-brevissimo/> Acesso em: janeiro de 2017
- SCLIAR, Moacyr. *Os bastidores da criação literária*. Disponível em: http://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/Colecao_Diversos/Panorama_Literario/ACL_Panorama_Literario_27_OS_BASTIDORES_DA_CRIACAO_LITERARIA_Moacyr_Scliar.pdf Acesso em: fevereiro de 2017
- SEIXO, Maria Alzira. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, 2 vol. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2008.
- _____. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. *As flores do inferno e jardins suspensos, vol II de Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- _____. *Memória descritiva*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- _____. *A palavra do romance - ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- SHKLOVSKY, Victor. *Art as technique, Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londres: Longman, 1988.
- SILVA, Marta de Cássia Alves da. *Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa*. 2013. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, Rodrigues da. António Lobo Antunes- Mais perto de Deus, *JL*, nº 757, 6 de outubro de 1999.
- SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*. Porto: Porto Editora, 2009.
- SILVA, Carla Piovezan da. *As (des) continuidades do romance em o inventário das coisas ausentes, de Carola Saavedra*. 2017. Dissertação de

- Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2017.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de Souza. *Saberes narrativos*. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_03.html Acesso em: maio de 2015
- STRANGER THAN FICTION, direção Marc Forster, roteiro Zach Helm, 113 minutos, Sony Pictures, Estados Unidos.
- STURGIS, Daniel. *A simplicity set to question*. Sobre a exposição *O avesso da norma*, de Rui Macedo. Acervo pessoal do artista. 2017.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- TAVARES, Miguel Sousa. *No teu deserto*. Lisboa: Clube do Autor, 2016.
- TERTULIANO, Arthur. Fragmentos de uma romancista – Novo romance de Carola Saavedra é construído em duas partes que podem ser lidas como novelas, *Jornal Rascunho*, Edição 171, julho de 2014.
- TEZZA, Cristóvão. *Trapo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TUNCAY, Berkay. *This image or video has been removed or deleted*. Dimensions variable, Digital image (JPEG), screen. Exposição *The imaginary Museum*, de Hans Hollein. 2011.
- VALE, Glaura Aparecida Siqueira Cardoso. *António Lobo Antunes, leitor*. 2013. Tese de doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.
- VELÁZQUES, Diogo. *Las meninas*. Óleo sobre tela, 318 x 276. Museu do Prado, Madrid. 1656.
- VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana*. 2006. Tese de doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- _____. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- VIERECK, Peter. *Meta Politics: The Roots of the Nazi Mind*. New York: Alfred A. Knopf, 1941.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge, 1984.
- WAUGH, Patricia; RICE, Philip. *Modern Literary Theory: A Reader*. New York: Hodder Arnold, 2001.
- WOLFE, Thomas. *The new journalism*. New York: Harper and Row, 1973.
- ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *A vida privada das árvores*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.