

MARCAS REFLEXIVAS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM *CONTO (NÃO CONTO)*, DE SÉRGIO SANT'ANNA¹

REFLEXIVE MARKS OF CONTEMPORARY LITERATURE IN *CONTO (NÃO CONTO)* BY SÉRGIO SANT'ANNA

Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes²
Genilda Azerêdo³

RESUMO: Este artigo intenciona uma leitura crítica, a partir da teoria da metaficção, da narrativa *Conto (não conto)*, do escritor brasileiro Sérgio Sant'Anna, mensurando a relação intrínseca entre a arte e a vida presente numa narrativa metaficcional, caracterizada pela dimensão autorreflexiva e autoconsciente tão próprias da nossa contemporaneidade. Nesse sentido, o ato de narração e sua performatividade destacam o próprio fazer literário, trazendo a linguagem literária para o centro das atenções na narrativa, enquanto uma categoria fundante e plasmadora de significados, ao fazer com que nos questionemos o que significa contar (ou não contar) uma história. Nosso referencial teórico-metodológico será composto por Bernardo (2010), Hutcheon (1980), Waugh (1984), entre outros.

Palavras-chave: Metaficção. Reflexividade. Literatura contemporânea. Sérgio Sant'Anna.

ABSTRACT: This paper aims at articulating the theory of metafiction with a critical reading of Sérgio Sant'Anna's short story *Conto (não conto)*, in which we will evaluate the intrinsic relation between art and life that is part of a metafictional narrative, an important mark of our contemporaneity with its self-reflective and self-conscious character. The act of narrating and its performativity highlight the literary practice itself, positing literary language at the center of our attention as a category that is both founding and molding of meanings, leading us to question what it means to tell (or not to tell) a story. Our analysis is supported by critical and theoretical principles drawn from Bernardo (2010), Hutcheon (1980), Waugh (1984), among others.

Keywords: Metafiction. Reflexivity. Contemporary Literature. Sérgio Sant'Anna.

¹ Artigo recebido em 25 de setembro de 2015 e aceito em 20 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Genilda Azerêdo (Universidade Federal da Paraíba).

² Mestrando do Curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Bolsista do CNPq.
E-mail: caioamnobrega@gmail.com

³ Doutora em Letras pela UFSC. Professora de Graduação e Pós-graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba.
E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Dentre as estratégias ou recursos de criação presentes no fazer ficcional contemporâneo, a capacidade que a literatura tem de referir-se a si mesma em um processo autoconsciente e autorreflexivo vem tendo importante destaque em discussões teórico-críticas e, principalmente, na produção literária de vários escritores de nosso tempo. Em narrativas ficcionais contemporâneas, temos comumente tematizadas as próprias dificuldades, possibilidades e problemáticas que existem em relação ao ato de ver, criar e contar uma história. Em contexto brasileiro recente, destacados autores abraçaram essa forma de produção (meta)ficcional, a exemplo de Sonia Coutinho, Hilda Hilst, Bernardo Carvalho, Luis Fernando Verissimo, Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna.

Neste artigo, objetivamos uma análise da narrativa *Conto (não conto)*, do escritor Sérgio Sant'Anna, por meio de uma investigação de como o texto literário em questão tem seus significados construídos a partir de um voltar-se a si mesmo, a partir de uma prática literária reflexiva e metaficcional. Em nossa análise, daremos especial destaque à tematização do processo narrativo realizado pelo narrador de *Conto (não conto)* e ao ato de (re)criação que o leitor realiza ao entrar em contato com a narrativa metaficcional de Sant'Anna.

Convém destacar que analisar uma narrativa densamente reflexiva e metaficcional como *Conto (não conto)* permite-nos não somente perceber algumas das marcas e características desse tipo de fazer ficcional na literatura brasileira contemporânea e, mais especificamente, na contística de Sérgio Sant'Anna, mas também nos abre portas para que possamos adentrar e conhecer um pouco mais do mundo da literatura em si, sua natureza estética e criativa.

METAFICÇÃO E A ESTÉTICA REFLEXIVA CONTEMPORÂNEA

Patricia Waugh, uma das pioneiras no estudo e sistematização da teoria da metaficção, assim a define: “*Metaficção* é um termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu status enquanto artefato, a fim de propor questionamentos entre a ficção e a realidade”⁴ (WAUGH, 1984, p. 1, ênfase no original).⁵ Percebe-se que a estudiosa articula a prática metaficcional à escrita literária, mas fato é que a metaficção é um

⁴ “*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.”

⁵ Essa e todas as traduções que seguem são de nossa autoria.



fenômeno mais amplo, podendo ser estendida a qualquer forma de expressão artística. Gustavo Bernardo, em uma de suas definições para a metaficção, compactua com tal entendimento, quando afirma que a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção se duplica por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Partindo desse pressuposto, o teórico delinea a utilização de recursos metaficcionais na fotografia, na pintura, na litografia, no teatro, na literatura e no cinema. Feito este adendo, lembramos que neste artigo consideraremos a metaficção em sua materialização em uma narrativa literária.

Embora consideremos neste artigo a escrita metaficcional como uma marca da produção literária na contemporaneidade, é importante ressaltar que esse tipo de escrita, “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”⁶ (HUTCHEON, 1980, p. 1), já vem sendo produzida há milênios: “A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus” (BERNARDO, 2010, p. 39).

O que distingue a produção metaficcional recente daquela realizada anteriormente e a credencia como uma importante vertente da estética contemporânea é o elevado grau de explicitação, intensidade e autoconsciência crítica (HUTCHEON, 1980, p. 18) das obras metaficcionais que foram lançadas desde a década de 1970 até nossos dias. O próprio termo metaficção, conta-nos Foster, foi cunhado em 1970 pelo estadunidense William Gass, que “estava tentando descrever um fenômeno de seu próprio tempo: os muitos contos e romances que estavam aparecendo, de escritores como John Barth, Robert Coover, B.S. Johnson, Christine Brooke-Rose, Italo Calvino, [John] Fowles, e, claro, o próprio Gass” (FOSTER, 2011, p. 168 e 169). Com o termo, Gass buscou “compreender os trabalhos de ficção que têm como pelo menos parte de sua preocupação, de maneira autorreferenciada, o fazer ficção; palavras como ‘autorreferenciada’, ‘reflexiva’ e ‘autoconsciente’ rotineiramente pipocam nas discussões da metaficção” (p. 168).

Parece-nos atraente a ideia de fazer equivaler a prática metaficcional à literatura contemporânea. Convém lembrar, porém, que a metaficção é somente uma das estratégias de criação utilizadas pelos autores de nosso tempo, embora Waugh advirta que “quase todos os escritos experimentais contemporâneos apresentam *algumas* estratégias explicitamente metaficcionais”⁷ (WAUGH, 1984, p. 22, ênfase no original). Tais estratégias podem aparecer, por

⁶ “(...) fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

⁷ “(...) nearly all contemporary experimental writing displays *some* explicitly metafictional strategies.”



exemplo, na forma de paródia, alegoria, *mise en abyme*, anagramas, comentários feitos pelo narrador direcionados ao leitor etc.

Podemos traçar a existência de textos densamente metaficcionalis - como o é *Conto (não conto)* - e mesmo a utilização de diferentes estratégias metaficcionalis em textos que não problematizam a fundo o fazer ficcional a “uma crescente autoconsciência sociocultural”⁸ (WAUGH, 1984, p. 3). Tal autoconsciência é muito devedora à concepção de linguagem como construtora e mediadora de nossa relação com o mundo, entendimento que passamos a ter a partir de estudos de linguistas como Jakobson e Hjelmslev e dos teóricos do pós-estruturalismo:

A simples noção de que a linguagem reflete passivamente um mundo coerente, significativo e “objetivo” não se sustenta mais. A linguagem é um sistema independente, que se autocontém e que gera seus próprios “significados”. Sua relação com o mundo empírico é altamente complexa, problemática e regulada por convenção. Os termos “meta”, nesse sentido, são necessários a fim de se explorar a relação entre este sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários a fim de se explorar a relação entre o mundo *da* ficção e o mundo *fora* da ficção.⁹ (WAUGH, 1984, p. 3, ênfase no original)

Se a nossa percepção de mundo é vista como sendo mediada pela linguagem e, sendo toda linguagem simultaneamente pletórica e insuficiente, fazemos uso da palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra nos afasta da coisa em si (BERNARDO, 2010). Parece haver a necessidade, então, de uma linguagem segunda que possa ir além da linguagem primeira e explicá-la. Chamamos essa linguagem segunda de metalinguagem. Em seu ensaio *Linguística e poética*, Roman Jakobson (1995), ao se debruçar sobre as funções da linguagem, define como sendo a função metalinguística aquela em que há uma maior incidência sobre o próprio código linguístico. A metalinguagem é, assim, uma linguagem que toma para si como objeto outra linguagem, ou, ainda, como o nível linguístico que se posiciona em um nível acima daquele do uso comum das palavras em decorrência

⁸ “(...) an increased social and cultural self-consciousness.”

⁹ “The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful, and 'objective' world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own 'meanings'. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. 'Meta' terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction, they are required in order to explore the relationship between the world *of* fiction and the world *outside* the fiction.”



de um propósito referencial (NEUMANN; NÜNNING, 2014). Traduzir, ou até mesmo aprender uma nova língua se configuram como operações metalinguísticas, assim como a definição de um vocábulo em um dicionário. Pensando especificamente a metalinguagem em textos literários, podemos perceber que ela, ao se voltar para o próprio código da linguagem literária, chama a atenção para o status ficcional da própria obra, a partir de um desnudamento de seus processos de escrita, bem como dos códigos e convenções literárias utilizados na construção (meta)ficcional.

Apesar de ser uma linguagem sobre outra linguagem, a metalinguagem é, essencialmente, também uma linguagem. Assim como a metaficção é ficção. Mas se toda linguagem é, ao mesmo tempo, plerórica e insuficiente, não seria ainda mais problemático o caso da (meta)linguagem na ficção, cuja linguagem se assume desde o princípio como equívoca e ambígua? (BERNARDO, 2010). "Se toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. Quando a linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo" (BERNARDO, 2010, p. 12 e 13). Não devemos nos preocupar tanto, porém, com a resolução desses enigmas, devemos antes apreciá-los, vê-los multiplicando-se, até porque "um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que por definição se dobra e se redobra de fora para dentro" (p. 13).

Waugh (1984) articula a presença da metalinguagem em relação à prática e tradição do romance, defendendo que isso resulta em uma escrita que consistentemente exhibe suas convenções, que explicitamente traz à tona sua condição de artefato. Temos, ainda, que a linguagem a que a metalinguagem se refere pode ser os registros do discurso cotidiano (as linguagens jornalística, histórica, documental etc.) ou, mais comumente, a linguagem do próprio sistema literário, quer seja a partir das convenções do romance como um todo, ou de formas particulares desse gênero.

As preocupações (meta)linguísticas em textos metaficcionais traduziram-se em uma prática representacional contrária àquela desenvolvida pela tradição realista. As obras de caráter reflexivo, assim, "subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas" (STAM, 2003, p. 175). Tal desvio da tradição realista fez com que alguns críticos alarmistas chegassem ao entendimento que a produção metaficcional significaria a morte do romance ou pelo menos era um sinal de uma grande crise na tradição romanesca, ao associarem a prática de uma escrita realista como paradigma definidor para o gênero mimético ou representacional (HUTCHEON, 1980). É relevante, nesse sentido, o depoimento de Wolfe, que relaciona a metaficção a uma cultura literária decadente: "Mais uma história sobre um escritor escrevendo uma história! Mais um *regressus ad infinitum*! Quem não prefere arte que ao menos pareça imitar outra coisa que não os seus processos característicos?" (WOLFE, citado em LODGE, 2009, p. 215, ênfase no original).



Há, sim, certa relação de negação, por parte de obras mais ostensivamente metaficcionais, direcionada à tradição realista, mas essa negação diz respeito especialmente à forma de representação da escrita realista, pela qual a construção ficcional é mascarada, escondida do leitor, sendo a obra apresentada como uma espécie de recorte da realidade. Tal negação se dá pelo fato de que os metaficcionistas vieram a entender o realismo como não mais adequado a mediar a experiência contemporânea, já que este traz consigo sinais de opressão e alienação. Isso se deve à noção de que a linguagem fundadora da tradição realista, através de um contínuo processo de naturalização, reforça estruturas de poder e opressão, construídas de modo aparentemente inocente – lembremos que o romance realista é uma marca da sociedade burguesa. Dessa forma, a metaficção se opõe não a fatos "objetivos" do mundo "real", mas à linguagem da tradição de narrativas realistas, que tem prolongado e sancionado essa visão de realidade (WAUGH, 1984). A obra metaficcional, assim, assume-se como parcial, como um ponto de vista, como um discurso possível entre outros.

A oposição proposta pela metaficção, porém, não é uma oposição excludente, uma vez que sua escrita incorpora as tradições literárias (inclusive as do realismo) e as ressignifica, partindo em direção ao novo a partir de uma base familiar para o leitor. Perceber a familiaridade na obra metaficcional a sua frente não é a única atribuição do leitor, já que a narrativa autoconsciente e autorreferente "ao expor seu sistema linguístico e seu *status* ficcional, compartilha com o leitor o processo do fazer, de *poiesis*, cuja gênese e cuja estrutura transparece através da leitura" (REICHMANN, 2006, p. 337, ênfase no original). Podemos ver o papel do leitor, nesse sentido, como paradoxal, "pois assim como é forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, é ainda compelido a participar como **co-criador** no processo de construção da narrativa" (REICHMANN, 2006, p. 335, ênfase no original).

As possibilidades da escrita metaficcional são abundantes, e vão desde minar a ilusão estética a uma autorreflexividade poética, comentando os procedimentos estéticos, a partir de uma celebração do ato de narrar, num jogo de exploração dos limites e possibilidades da ficção (NEUMANN; NÜNNING, 2014). Se a prática de uma leitura mais voltada para a narrativa literária já é necessária em um texto de ficção que não conta com o dado metaficcional, com a presença deste, nossa atenção precisa ser redobrada, uma vez que o texto metaficcional, ao ficcionalizar, "constitui-se como seu próprio e primeiro comentário crítico, e, ao fazê-lo, (...) instala a estrutura teórica de referência a partir do qual deve ser considerado"¹⁰ (HUTCHEON, 1980, p. 6), e assim nos aponta um caminho, nos diz como quer ser trabalhado.

¹⁰ "(...) it constitutes its own first critical commentary, and in doing so, (...) sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered."



Como mencionado anteriormente, diversos autores brasileiros contemporâneos poderiam ser acionados aqui como objeto de estudo das estratégias metaficcionalis. Escolhemos o *Conto (não conto)* de Sérgio Sant'Anna porque, embora curto, constitui-se denso em sua proposta de subverter convenções, inclusive em termos lúdicos, fazendo-nos lembrar que narrativas simulam (ainda quando tentam subverter) a própria vida: há que ter pessoas, espaços, animais, vida e morte – mas, para que tudo faça sentido, há que haver o diálogo de um eu que conta e narra com o outro (ouvinte, leitor), mediado pela imaginação.

ENTRE O CONTAR E O NÃO CONTAR METAFICCIONAIS

Conto (não conto) parece perseguir uma trilha ou um fazer narrativo densamente metaficcionalis, especialmente perceptíveis a partir da segunda metade do século XX. Nele, a própria materialidade da narrativa e uma autoconsciência quanto a sua condição de artefato literário já estão demarcadas em seu título: é um conto, afinal, que (não) se autointitula como tal. É interessante notar que, em um primeiro momento, a admissão por parte da narrativa de que ela pode, de fato, não ser um conto, parece se articular às queixas realizadas pelos detratores (HUTCHEON, 1980) do fazer metaficcionalis, de que tal tipo de escrita seria sinal de decadência ou que significaria a morte do gênero representacional na literatura. O fato, porém, de tal crítica ser apresentada pela própria narrativa, em cuja esfera artística imperam ambiguidade e ironia, parece diminuir sua potência para julgar negativamente o texto: “Os escritores da metaficção têm o hábito sorrateiro de incorporar possíveis críticas a seus textos e 'ficcionalizá-las'. Também gostam de minar a credibilidade da ficção mais ortodoxa através da paródia” (LODGE, 2009, p. 215, ênfase no original).

A força irônica e ambígua do título da narrativa ainda é devedora da possibilidade de entendermos “conto” como conjugação do verbo contar. Assim, entre contar e não contar uma história, entre ser ou não ser o gênero literário conto, a eloquência do título já nos leva a questionar o que vem a ser propriamente um conto, o que significa contar (ou não contar) uma história, o porquê de se contar uma história ou de se escrever um conto.

Tais problemáticas, levantadas aqui a partir da ironia e ambiguidade do título *Conto (não conto)*, são características desse fazer literário metaficcionalis e reflexivo. No corpo da narrativa de Sant'Anna, elas florescem desde seu primeiro parágrafo:



Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça voo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. (SANT'ANNA, 2001, p. 518)

O "aqui", "território vazio", ao mesmo tempo em que marca metalinguisticamente a categoria narrativa espaço, local onde a ação acontece, também transcende a própria narrativa em questão ao se referir à folha de papel, canal para a mensagem literária, em que espaços, caracteres em tinta, aparentemente "um pouco mais que nada", materializam a história. Podemos ler o "aqui" também como indicativo da imaginação do leitor da narrativa, seja a partir das perguntas a ele direcionadas ou da construção da trama: primeiro um espaço vazio, de onde verbal e imaginativamente são construídas uma cobra, pedras e vegetação – neste conto, o leitor é intimado a fazer parte do jogo ficcional, em que o ato de ler precisa equivaler ao de (re)criar.

Tal ato de recriação e cocriação, do qual o leitor do conto faz parte, demanda dele uma postura ativa e reflexiva, além de "respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade àquelas de sua experiência de vida"¹¹ (HUTCHEON, 1980, p. 5). De certa forma, a metaficção nos convida a repensar aspectos de nossas vidas a partir de nossa relação afetiva e intelectual com o texto literário. Tal relação entre arte e vida e os questionamentos decorrentes da problematização dessa relação no fazer metafictional podem ser evidenciados pelas perguntas que o narrador nos faz nessa primeira parte do conto, quando questiona o que são a cobra e os zumbidos quando não há nenhum ser humano para assim reconhecê-los. Tais questionamentos não trazem somente a linguagem literária para o centro das atenções na narrativa, já que também destaca e faz com que problematizemos a própria concepção de linguagem como sendo uma categoria fundante e plasmadora de significados: precisariam, nesse sentido, a cobra e os zumbidos estarem mediados por nosso sistema linguístico para existirem? A tensão provocada pela resposta do narrador, porém, quando este nos diz serem a cobra e os zumbidos tudo ou nada, indica que o valor deles transcende ou não é devedor de nossa capacidade limitada de entendimento a partir dessa mesma linguagem.

¹¹ "(...) intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience."



Continua a narrativa:

Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor. E o que é também o silêncio se não existem ouvidos? **Perguntem**, por exemplo, a esses arbustos. Mas arbustos não respondem. E como poderiam responder? Com o silêncio, lógico, ou um imperceptível bater de suas folhas. Mas onde, como, foi feita essa divisão entre som e silêncio, se não com os ouvidos? (SANT'ANNA, 2001, p. 518, ênfase acrescentada)

O contar e o não contar, o dizer desdizendo, as suposições e os questionamentos lançados pelo narrador exigem um desempenho considerável de leitura por parte do leitor – convidado, inclusive, a fazer perguntas aos arbustos – em que intensos elementos sensoriais, imagéticos e auditivos estão a serviço de um aguçamento de sua potência imaginativa.

Isso não quer dizer, porém, que o leitor é deixado à míngua para criar individualmente os significados no texto, uma vez que o narrador indica o caminho e interfere no costurar dos fios da narrativa:

Mas suponhamos que existissem, um dia, esses ouvidos. Um homem que passasse, por exemplo, com uma carroça e um cavalo. Podemos imaginá-los. (...). Até que um dia veio a cobra e zás: o sangue escorrendo da carne do cavalo. O cavalo propriamente dito – isto é, o cérebro do cavalo – sabe que algo já não vai tão bem quanto antes. Onde estariam certos ruídos, o eco de suas patas atrás de um morro, o correr do riacho muito longe, o cheiro de bosta, essas coisas que dão segurança a um cavalo? Onde está tudo isso, digam-me? (SANT'ANNA, 2001, p. 518)

O convite à suposição e ao ato imaginativo por parte do narrador responde sua própria pergunta ao fim da citação acima: os ruídos, os ecos e o cheiro encontram-se no domínio de nossa imaginação, recriados (meta)ficcionalmente. Além disso, tal passagem nos informa de outro dado bastante importante quando pensamos na construção reflexiva e metaficcional desse conto, já que fica claro que ela foi guiada por um ato de narração em que a performatividade de tal ato e do próprio narrador (em sua criação coletiva com o leitor), parecem suplantar o desejo de escrever uma narrativa de caráter referencial, em que prevaleceriam relações de causa e efeito. Mais importante do



que representar a sequência de ações que levaram a cobra a morder o cavalo é tematizar o ato de narração que nos permitiu ter acesso a essa informação.

A picada da cobra acaba por matar o cavalo, que: “Relincha, geme, sem entender. Ou entendendo tudo, com seu cérebro de cavalo” (SANT’ANNA, 2001, p. 519). Continua o narrador, questionando então diretamente o cavalo, sua criação: “Diga-me, cavalinho: o que sente um cavalo diante da morte? Diga-me mais, cavalinho: o que é a dor de um homem quando não há ninguém por perto?” (p. 519). Nas perguntas do narrador ao cavalo, que reverberam substancialmente no processo de recriação da história por parte do leitor, percebemos que as preocupações metalinguísticas e metaficcionalis do conto ganham um caráter existencialista, ao questionar a dor, a morte e o sofrimento. Como explicitado por Bernardo (2010), a metaficção, ao criar enigmas dentro do texto literário, não se propõe necessariamente a desvendá-los. Antes, pode criar novos enigmas. Em relação à morte, é interessante perceber como o texto a ressignifica a partir de parâmetros próprios da literatura:

O homem pensou, talvez, que agora iria encontrar-se com o cavalo, do *outro lado*. Sim, do outro lado: de onde vêm os ecos e o vento e onde se encontram para sempre homens e cavalos. Para esse outro lado há uma linha tênue, que às vezes se atravessa – uma fronteira. Essa linha, você atravessa, retorna; atravessa outra vez, retorna, recua de medo. Até que um dia vai e não volta mais. (SANT’ANNA, 2001, p. 519, ênfase no original)

A morte, sendo pensada como o outro lado, o passar de uma fronteira, articula-se, em um primeiro momento, como um espaço distinto àquele onde estão o cavalo, o homem e a cobra. Esse outro lado, porém, por só poder ser entendido a partir de uma construção abstrata e ficcional de linguagem, não deixa de ser também o espaço imaginativo da narrativa com o qual temos trabalhado, “este território vazio, espaços, um pouco mais que nada” (SANT’ANNA, 2001, p. 520).

Com o cavalo indo para debaixo da terra “alimentar os vermes que também ocupam este espaço, apesar de invisíveis” (SANT’ANNA, 2001, p. 520), e tendo o homem “ido morrer mais longe” (p. 520), o espaço voltou, nas palavras do narrador, a ficar vazio porque: “Não sabemos quanto tempo, pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, movimentando-se no espaço” (p. 520). A ironia, presente no apontar constante do espaço como vazio, estando ele, na verdade, habitado pelo narrador e por nós leitores, também se faz presente quando a voz narrativa se refere ao tempo e à nossa incapacidade de apreendê-lo: realmente não podemos, a não ser também em termos abstratos, como construção de linguagem, não menos ficcional e imaginativa.



A monotonia do espaço vazio fez com que o narrador passasse a imaginar um vulto movendo-se por trás dos arbustos, escutando (ou acreditando escutar), pouco depois, lamentos: "Ah, já sei: um menino perdido, a chorar de medo. Ou talvez um macaquinho perdido, a chorar de medo. Ah, apenas um macaquinho, vocês respiram aliviados. Mas quem disse que a dor de um macaquinho é mais justa que a dor de um menino?" (SANT'ANNA, 2001, p. 520). Mais uma vez, vemos o texto metaficcional como espaço privilegiado para questionar, a partir da arte/literatura, nossas crenças e percepções em nossas vidas, em relação a nós mesmos e aos outros.

O narrador, porém, logo em seguida parece querer tranquilizar o leitor:

Mas o que estão a imaginar? Isso aqui é apenas um menino – ou macaquinho – de papel e tinta. E, depois, se fosse de verdade, o menino poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem. No caso do macaquinho, tornar-se um macacão. Um desses gorilas que batem no peito cabeludo, ameaçando a todos. Talvez porque recordasse do medo que sentiu da cobra. Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E, portanto, não há motivos para sustos. (SANT'ANNA, 2001, p. 520 e 521)

Novamente a materialidade fática, o canal em que a mensagem é transmitida, papel e tinta, a saber, é acionada para referir-se à autoconsciência da narrativa em relação a sua condição de artefato literário, a partir de uma admissão por parte do narrador, na tentativa de tranquilizar seu leitor, de que o conto não deve ser tomado como verídico, como um recorte de uma realidade empírica. O fato de que o narrador procurou tranquilizar o leitor é bastante indicativo também da potência da narrativa literária (e da autoconsciência quanto a esse aspecto no conto de Sant'Anna), que, mesmo não sendo tomada como verídica, é catalizadora de efeitos intensos em seus receptores: de sustos e aflições a reflexões sobre nosso lugar (e o lugar da literatura) no mundo.

Os dois últimos parágrafos do conto são bastante emblemáticos em relação aos aspectos reflexivos e metaficcionais que buscamos analisar na narrativa. Da ênfase anterior na materialidade fática do conto, passamos a uma consciência expressa, mesmo que através da ironia do narrador, de que estamos diante de uma história:



Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. É uma coisa que não é uma história talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha. (SANT'ANNA, 2001, p. 521)

O narrador, ao questionar continuamente a condição de história de sua narrativa (como vimos, já ficcionalizando possíveis críticas), faz-nos questionar também alguns pressupostos sobre a possibilidade de representar e contar uma narrativa: O que vem a ser uma história? Quem a conta? Como contá-la? O que contar em uma história?: “Mas contar o que, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar” (SANT'ANNA, 2001, p. 521).

Adaptando a pergunta do narrador, podemos nos perguntar: num conto como esse, afinal, o que se conta? Apesar dos muitos enigmas criados por um texto densamente metaficcional como o é tal narrativa, podemos afirmar com certeza o seguinte: conta-se sobre o próprio processo de contar uma história, e, fazendo-o de forma tal que o leitor atue como co-criador, nessa combinação reside a potência e a exuberância de *Conto (não conto)*.

CONCLUSÃO

Pensar a literatura contemporânea como contaminada por uma preocupação reflexiva, em que os processos de criação e recepção do texto literário surgem como principal tema e, por vezes, como motor criativo das narrativas, não significa, de forma alguma, que tal literatura seja sinônimo de uma prática vazia e decadente. Os recursos de criação metaficcional mostram-se, na verdade, como mais uma forma disponível ao fazer ficcional, mais uma dentre tantas outras que constituem a produção literária de nossos tempos.

Esperamos ter conseguido indiciar, com nossa discussão sobre *Conto (não conto)*, como infundadas as críticas que acusam a metaficção de romper a ligação entre a arte e a vida. O elo entre tais dimensões continua existente, embora reforçado em outro nível: da história contada (produto), passamos a uma ênfase no próprio ato de contar a história (processo) (HUTCHEON, 1980); não podemos desconsiderar também os atos de leitura e escrita como sendo substancialmente importantes em nossas vidas, sendo esses constantemente representados na escrita de autores metafissionais.

A metaficção, assim, importante recurso no âmbito da literatura contemporânea, tem sido responsável por um aumento no grau de inventividade e



no número de possibilidades do fazer literário, ao tematizar esse mesmo fazer em sua escrita. Mais significativo ainda é o fato de que a metaficção não só aumenta o grau de inventividade presente em uma obra literária, mas o faz **celebrando** toda a tradição literária e mecanismos criativos que a tornaram possível.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- FOSTER, T. C. *Para ler romances como um especialista*. Tradução de Maria José Silveira. São Paulo: Lua de Papel, 2011.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L & PM, 2009.
- NEUMANN, B; NÜNNING, A. *Metanarration and metafiction*. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>>. Acesso em: 20 set. 2015.
- REICHMANN, B. T. O que é metaficção? *Scripta Uniandrade*, n. 4, Curitiba, 2006, p. 336-347.
- SANT'ANNA, S. Conto (não conto). In: MORICONI, I. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 518-521.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 1984.

