



O TEXTO DENTRO DO TEXTO: METAFICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE EM *BUFO & SPALLANZANI*, DE RUBEM FONSECA, E *NOME FALSO*, DE RICARDO PIGLIA

THE TEXT WITHIN THE TEXT: METAFICTION AND INTERTEXTUALITY IN *BUFO & SPALLANZANI*, BY RUBEM FONSECA, AND *NOME FALSO*, BY RICARDO PIGLIA

Edione Gonçalves*
Wellington Ricardo Fioruci**

* edionesgoncalves@gmail.com
Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR (Pato Branco, Paraná). Especialista em Linguagens Híbridas e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná – IFPR (Palmas, Paraná) e licenciada em Letras Português/Inglês pelo mesmo instituto.

** fioruci@utfpr.edu.br
Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) (Assis, São Paulo). Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Professor do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UTFPR (Pato Branco, Paraná).

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar como ocorre a metaficção e a intertextualidade em *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e *Nome falso*, de Ricardo Piglia. O termo metaficção pode se associar ao caráter autorreflexivo de uma obra. São exemplos os romances que refletem sobre o processo de escrita e a própria ficcionalidade, ao passo que a intertextualidade está relacionada ao diálogo existente entre dois ou mais textos. Nesse sentido, se a metaficção é um processo relacional entre linguagens, ao se tratar da literatura, portanto, sempre poderá haver um diálogo intertextual. Desse modo, para a realização deste artigo, foram utilizadas, como aporte teórico, as autoras Hutcheon (1991), com a intenção de compreender algumas questões ligadas ao pós-modernismo, e Perrone-Moisés (2016), para entender o termo metaficção e sua relação com o pós-moderno. Além disso, com

base em Chalhub (2005), definiu-se o termo metalinguagem, ao passo que a intertextualidade foi definida de acordo com os pressupostos teóricos de Koch e Elias (2015) e Kristeva (1969). Para tanto, ressalta-se que esta pesquisa foi dividida em dois grandes momentos: 1) “Tessituras conceituais: metaficção e intertextualidade” – aqui foram expostos os conceitos metalinguagem e intertextualidade, achando-se pertinente discutir brevemente sobre a linguagem; 2) “Dissonâncias e ressonâncias em *Bufo & Spallanzani* e *Nome falso*” – neste momento, percorreu-se sobre os livros supracitados e foram feitas as análises das relações metaficcionalis e intertextuais encontradas nas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Intertextualidade; Pós-modernismo.

ABSTRACT: This article aims to analyze how metafiction and intertextuality occur in *Bufo & Spallanzani*, by Rubem Fonseca, and *Nome falso*, by Ricardo Piglia. The term metafiction can be associated with the self-reflexive feature of a work. Examples are novels that reflect on the writing process and fictionality itself, while intertextuality is related to the existing dialog between two or more texts. In this sense, if metafiction is a relational process between languages, when it comes to literature, therefore, there can always be an intertextual dialogue. Thereby, for this article were used as theoretical support for the works of Hutcheon (1991), with the intention of understanding some issues related to postmodernism, and Perrone-Moisés (2016), to understand the term metafiction and its relationship with postmodernism. Furthermore, based on Chalhub (2005), the term metalanguage was defined, while intertextuality was defined according to the theoretical assumptions of Koch and Elias (2015) and Kristeva (1969). To this end, it should be noted that this research was divided into two major moments: 1) “Conceptual textures: metafiction and intertextuality” – here the concepts metalanguage and intertextuality were exposed, finding it pertinent to discuss briefly about language; 2) “Dissonances and resonances in *Bufo & Spallanzani* and *Nome falso*” – at this point, it was discussed about the aforementioned books and the analysis of metafictionals and intertextual relations found in the works were made.

KEYWORDS: Metafiction; Intertextuality; Postmodernism.

INTRODUÇÃO

Partindo do fato de que a metaficção é frequente nas produções contemporâneas, no cerne das quais podemos situar a poética do pós-modernismo, o objetivo desta pesquisa é analisar como ocorre a metaficção e a intertextualidade em *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, e *Nome falso* (1975), de Ricardo Piglia.

Com efeito, é sabido que o pós-modernismo tem sido foco de inúmeras discussões. Isto é, há teóricos que negam sua existência, assim como há estudiosos que a consolidam. Por isso, em seu livro intitulado *Poética do pós-modernismo*, a teórica canadense Linda Hutcheon (1991) aborda alguns aspectos cruciais no processo de definição desta poética e sua consequente teorização. Para Hutcheon (1991), o termo pós-modernismo, entre os diversos da teoria cultural da contemporaneidade, deve ser o mais “sobredefinido” e o mais “subdefinido”. O termo costuma ser acompanhado por uma “retórica negativizada”. Além disso, mesmo com a imprecisão dele, Hutcheon (1991, n.p) afirma que o pós-modernismo é contraditório, pois pode subverter os próprios conceitos que usa, instala e desafia.

Na perspectiva de Hutcheon (1991), alguns autores apresentam o pós-modernismo como indesejável e, justamente por isso, a autora tenta evitar fazer generalizações polêmicas a respeito. Dessa maneira, é possível afirmar que o pós-modernismo não deve, simplesmente, ser usado como sinônimo para o “contemporâneo”. Com isso, Hutcheon (1991) compreende o pós-modernismo como aquilo que é, de algum modo, contraditório, histórico e, certamente, político. As contradições do pós-moderno, portanto, podem estar associadas às mesmas da sociedade capitalista recente, mas não se pode negar

que também se manifestam no conceito pós-moderno da presença do passado. Cabe salientar que essa presença e/ou retomada do passado pode ser pensada como uma reelaboração crítica e não um “retorno nostálgico”. Com isso, evidencia-se o papel da ironia no pós-modernismo e, desse modo, o pós-modernismo não pode ser compreendido como um novo paradigma, mas pode servir como um “marco da luta para o surgimento de algo novo” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Ainda na perspectiva de Hutcheon (1991), ressalta-se que, no interior desta poética, as fronteiras entre a ficção e a não-ficção e, por conseguinte, entre a arte e a vida foram as mais radicais que já se ultrapassaram. Nesse sentido, o pós-modernismo também modificou as maneiras de escrever e de narrar uma determinada história ficcional, seja ela com base em fatos históricos ou não. É possível destacar, além disso, que a maioria desses textos contraditórios do pós-modernismo, de alguma maneira, também se apresenta de forma “paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Desse modo, compreendidas, mesmo que brevemente, algumas considerações sobre o pós-modernismo, é pertinente levantar algumas discussões a respeito do

conceito de metaliteratura. Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 113), os termos “metaliteratura” e “metaficção” podem ser considerados quase sinônimos, pois, “embora possa ser aplicado a outros gêneros literários, ele se refere mais correntemente ao gênero ficcional”. Nesse sentido, o termo pode se associar ao caráter autorreflexivo de uma obra. São exemplos os romances que refletem sobre o processo de escrita e a própria ficcionalidade. Recentemente, o termo tem sido aplicado às obras da contemporaneidade que fazem alusão aos autores ou às produções literárias do passado. Desse modo, Perrone-Moisés (2016) afirma que esse tipo de produção pode ser considerado como algo característico da pós-modernidade, embora muitos estudiosos aleguem que essa “referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos”. Porém, não há como negar que essa “tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

Vale destacar, desse modo, que o termo “metaliteratura” foi criado, na França, a partir do conceito de metalinguagem, trazendo, portanto, uma marca linguística de nascer, porém foi sendo apropriado por outras áreas do conhecimento com sentido mais específico, como no caso da literatura. Além disso, nas palavras de Perrone-Moisés

(2016), a inclusão do próprio autor da obra como personagem também se tornou recorrente nas produções atuais e isso, inclusive, configura-se como uma outra forma de metaficção. Esse recurso pode ser considerado, ainda, como algo bastante caro à poética do pós-modernismo, assim como a ficcionalização de escritores de forma geral. Em suma, trata-se de um mergulho ficcional no próprio universo literário a partir de estratégias diversas:

A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116).

Diante disso, ressalta-se que esta pesquisa foi dividida em dois momentos, sendo o primeiro nomeado “Tessituras conceituais: metaficção e intertextualidade”. Nesta seção, expuseram-se os conceitos do ponto de vista teórico, visando à reflexão e aplicação ao espaço da narrativa literária. Assim, definiu-se a metalinguagem com base nos pressupostos teóricos de Chalhub (2005), ao passo que o termo intertextualidade foi definido com base em Koch e Elias (2015) e Kristeva (1969). Já a segunda parte foi nomeada “Dissonâncias e ressonâncias em *Bufo &*

Spallanzani e Nome falso” e, neste momento, discorreu-se sobre os livros supracitados e foram realizadas as análises das relações metaficcionais e intertextuais encontradas nas obras.

TESSITURAS CONCEITUAIS: METAFICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

A linguagem se efetiva por meio da necessidade de estabelecer contato com o outro e, por esse motivo, é possível afirmar que a comunicação entre os seres acontece por intermédio dela. Esse processo ocorre por meio de signos, gestos e diversas outras formas de manifestações e expressões linguísticas. Assim, compreende-se que a linguagem é signo em ação, pois possibilita a interação do sujeito com o mundo que o permeia. Para Bakhtin (1986, p. 127), a linguagem funciona como uma prática social e, por isso, a língua é entendida “como um processo de evolução ininterrupto, constituído pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação, que é a sua verdadeira substância”. Nesse sentido, observa-se que a linguagem é uma ferramenta que viabiliza a comunicação entre os sujeitos e, portanto, possibilita a vida em sociedade. Sem ela, o indivíduo não poderia ser social, histórico ou cultural, uma vez que é a comunicação que estabelece e promove a interação social. Ou seja, por meio da linguagem, o sujeito organiza seu pensamento e, ao

mesmo tempo, mantém contato com o outro. Além disso, é perfeitamente possível afirmar que “uma operação de conhecimento acerca de algo é, na relação eu – outro, uma tradução de linguagem” (CHALHUB, 2005, p. 7).

Ao se pensar nessa relação entre linguagem, sujeito e mundo, é possível evidenciar que a literatura, como expressão linguística, também promove a interação entre os indivíduos. Observa-se, dessa maneira, que uma obra literária se manifesta através da “palavra”, sendo considerada uma manifestação artística que pode se apresentar de forma tanto falada quanto escrita. Além disso, é um fenômeno social, histórico e cultural que faz parte da vida do sujeito e assim permanece ao longo de sua história.

Entende-se que a literatura é instrumento de comunicação, uma vez que pode transmitir os conhecimentos e a cultura de uma determinada sociedade. De acordo com Roman Jakobson (1974, p. 119), “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso”. O texto literário também pode permitir que o sujeito compreenda a si mesmo ao longo da história. Por isso, ressalta-se que a função exercida pela linguagem é de grande importância para que uma obra seja considerada artística:

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto [...]. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana (LAJOLO, 1981, p. 38).

Salienta-se, ainda, que a literatura pode formar e transformar as sociedades de diferentes épocas, dando “vida” aos personagens dentro dos mais diversos contextos. Dessa forma, segundo Antonio Candido (2004, p. 177), a literatura contribui para a humanização do sujeito, porque faz viver: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é o grande poder humanizador desta construção, enquanto construção”.

Além do exposto, entende-se que refletir sobre a literatura é pensar sobre a linguagem. Assim, é possível compreender que a linguagem também pode descrever, referir-se ou falar sobre outra, fenômeno conhecido como metalinguagem. Para Chalhub (2005, p. 8), o prefixo *meta* remete-se à etimologia grega, “que significa: ‘mudança’, ‘posteridade’, ‘além’, ‘transcendência’, ‘reflexão’, ‘crítica sobre’”. Nesse sentido, pode-se dizer que a

metalinguagem é a linguagem usada justamente para descrever a própria linguagem.

A metalinguagem literária consiste na reflexão sobre o processo de criação literária. Por isso, é possível afirmar que ao refletir sobre a linguagem, o escritor pode desnudar ao “leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele a gênese criativa” (TAVARES, 2010, p. 101). Em outras palavras: “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’” (WAUGH, 1993, p. 18)¹. Isso, portanto, serve como instrumento para aproximar o leitor da obra em si e do próprio fazer literário, pois proporciona a compreensão de que os discursos que norteiam tanto a ficção quanto a realidade são construções e ambos são sistemas de signos que devem ser decodificados e interpretados:

Compreende-se desta reflexão que a metalinguagem é uma análise do próprio sistema de signos por meio de outros signos que buscam descrever o processo de criação, ou seja, o arranjo de signos esquematizados para elucidar determinados sentidos, e que a obra de arte literária é composta por signos específicos carregados de uma semântica específica a qual se pretende desnudar quando se faz uma análise crítica. De forma que a própria criação literária é composta semântica e

estilisticamente como um sistema de códigos a ser desvendado pelo leitor (SILVA; VIEIRA, s.a, p. 104).

Desse modo, percebe-se que, na literatura, a metalinguagem pode ser identificada por meio da explicação e/ou reflexão crítica que um escritor faz em sua obra acerca de seu próprio processo de criação literária. Nesse sentido, destaca-se que a metalinguagem é a reflexão que o código faz da própria linguagem, explicando ou descrevendo a si mesma. Isso ocorre quando a literatura tematiza a própria literatura, por exemplo. Entende-se que “a extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem” (CHALHUB, 2005, p. 8).

Diante do exposto, também é possível afirmar que “a intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior” (CHALHUB, 2005, p. 52). Por isso, de acordo com Chalhuh (2005), se a metalinguagem é um processo relacional entre linguagens, ao se tratar da literatura, portanto, sempre poderá haver esse diálogo intertextual. No limite, poder-se-ia afirmar que “a criação ‘pessoal’, no sentido forte, não existe porque o exercício literário reduz-se a um vasto movimento ‘combinatório’ no interior de um sistema preexistente que é o da própria linguagem” (GENETTE, 1972, p. 249).

1. N.T.: “Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’” (WAUGH, 1993, p. 18, tradução nossa).

Pode-se compreender, desse modo, que a intertextualidade está relacionada ao diálogo existente entre dois ou mais textos. Parte-se da ideia de que nada que é dito ou escrito é precisamente original, mas pode ter relação com uma textualidade que lhe é anterior, sendo, geralmente, fruto da interação de ideias. “Em sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito, prévio a todo dizer” (KOCH; ELIAS, 2015, p. 86). Além disso, também se entende que em sentido estrito “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade” (KOCH; ELIAS, 2015, p. 86). Em sentido amplo, é possível depreender que:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. Fora de um sistema, a obra é pois impensável (JENNY, 1979, p. 05).

Com efeito, Julia Kristeva (1969, p. 68) considera, em sua já notória acepção, que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se de intertextualidade”. Nesse sentido, a intertextualidade pode ocorrer de forma implícita ou explícita em um determinado texto. Isto é, quando é possível, dentro de um texto, identificar facilmente as referências feitas a outro texto, entende-se que a relação intertextual entre eles está explícita. Isso é perceptível quando há citações da fonte do intertexto ou por meio das retomadas de textos de outros autores. Ao passo que a intertextualidade implícita ocorre quando um texto não faz uma citação ligada diretamente à fonte, e isso requer que o leitor faça as associações e alusões entre os textos por meio dos conhecimentos armazenados em sua memória. No entanto, esse processo é mais complexo, uma vez que se o leitor não tiver conhecimento do texto a que se faz alusão, não será possível que ele identifique a relação intertextual existente.

Assim sendo, a seguir, serão tecidas algumas considerações sobre as obras *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e *Nome falso*, de Ricardo Piglia, e serão realizadas as análises das relações metaficcionalis e intertextuais encontradas nas obras em questão.

DISSONÂNCIAS E RESSONÂNCIAS EM *BUFO & SPALLANZANI E NOME FALSO*

Tanto em *Bufo & Spallanzani* quanto em *Nome falso* é possível perceber as relações metaficcionais e intertextuais estabelecidas, pois, ao longo das narrativas, evidenciam-se discursos que se constituem sobre outros autores. Além disso, na obra de Rubem Fonseca, são constantes as discussões referentes à própria literatura e ao processo de produção literária. De forma correlata, em *Nome falso*, também se reflete sobre o ato de escrever. Inclusive, o próprio personagem da história retratada possui o mesmo nome do autor do livro, Ricardo Piglia, o que também pode demonstrar a ocorrência da metaficção no texto.

Bufo & Spallanzani é narrado pelo personagem Gustavo Flávio, quem relata a história do assassinato de Delfina Delamare. A princípio, entende-se que a socialite havia cometido suicídio, visto que há pouco tempo tinha descoberto que sua vida estava prestes a chegar ao fim por causa de uma doença terminal. No entanto, o delegado Guedes se sente intrigado com a morte da moça e põe-se a investigar, pois acreditava que se tratava de um homicídio. Suas investigações o levaram ao escritor Gustavo Flávio – pseudônimo de Ivan Canabrava –, pois supunha que ele tinha algum tipo de envolvimento com a vítima, uma vez que havia achado um livro do autor no porta-luvas

do carro dela. Além disso, o delegado também encontrou uma carta escrita pela melhor amiga da moça, na qual havia revelações a respeito da sua relação com o escritor.

Importa destacar que, ao longo da história, Gustavo Flávio (uma alusão irônica ao nome do autor Gustave Flaubert) encontra-se em meio ao processo de escritura de um livro intitulado *Bufo & Spallanzani*. Tais aspectos podem ser considerados como elementos metaficcionais, pois o leitor se depara com este dublê paródico de Flaubert escrevendo um livro dentro de outro livro. Desse modo, é possível perceber como ocorre o processo de criação literária do escritor na obra analisada. Em conversa com Guedes, Gustavo Flávio, ou Ivan Canabrava, revela: “vou viajar dentro de uns dias, para um lugar chamado Refúgio do Pico do Gavião. Quero descansar um pouco antes de começar a escrever para valer o meu livro *Bufo & Spallanzani*” (FONSECA, 2011, p. 28-29).

Em outra passagem, Guedes questiona o escritor sobre qual é o seu verdadeiro nome, permitindo que este desfile para o detetive um inventário de autores e suas personas literárias:

Nós, os escritores, gostamos de usar pseudônimos. Stendhal chamava-se Marie-Henri Beyle; o nome verdadeiro de Mark

Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era George nem Eliot, nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. Sabe qual era o nome de Voltaire? François-Marie Arouet. William Sydney Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry (Por motivos parecidos com os meus, mas isso eu não disse ao tira). Isso é um segredo literário, ha, ha! (FONSECA, 2011, p. 52).

Cabe neste excerto, de caráter bastante intertextual, observar que o narrador nada confiável planta no relato uma pista para o leitor, a qual não deve passar despercebida. Quando se aproxima dos motivos de William Sydney Porter para a adoção de um pseudônimo, Gustavo Flávio dá uma piscadela aos leitores, pois sabemos que o escritor estadunidense assinava seus contos como O. Henry para se esconder de seu passado e permanecer oculto, já que havia sido preso. Como sabemos pela leitura do romance de Rubem Fonseca, Ivan Canabrava também adotara a persona de Gustavo Flávio e a carreira de escritor para fugir do passado, em específico da perseguição que sofrera por parte da empresa Panamericana de Seguros, onde havia descoberto uma fraude milionária.

Outro aspecto importante do enredo pelo ponto de vista metaficcional diz respeito ao relacionamento do

protagonista com Minolta, sua amante e crítica intimista de suas obras. Minolta funciona como uma espécie de leitora privilegiada inserida na narrativa, dado seu olhar apurado sobre a vida e a produção literária de Gustavo Flávio. Não parece casual que seu nome remeta a uma marca de câmera fotográfica, portanto, a um objeto ligado ao olhar, à observação. A apresentação do personagem diz muito sobre seu papel na narrativa. Quando o protagonista, ainda Ivan Canabrava, a conhece, ela era uma estudante *hippie* sem eira nem beira, que acabara de ser despejada. O encontro se deu sintomaticamente na Biblioteca Nacional, local muito frequentado por ambos: “Estava pensando em ficar dormindo nas escadas da Biblioteca, na proximidade daquele montão de livros que lhe dava uma sensação de segurança. ‘Livro é um alto astral’” (FONSECA, 2011, p. 99).

A relação do narrador e protagonista com a personagem Delfina Delamare também instiga leituras de caráter metaficcional. Observa-se que, ao se apaixonar por ela, Gustavo Flávio sente, pela primeira vez, dificuldades para escrever seu livro:

Normalmente, como você sabe melhor do que ninguém, construo o livro na minha mente, enquanto vou tomando nota de detalhes, vinhetas, cenas, situações. Mas *Bufo & Spallanzani*

estava e está atolado. Eu comecei a escrevê-lo quando conheci Delfina. Pela primeira vez na minha vida uma relação amorosa interferiu no meu trabalho. Estar apaixonado, ou até mesmo apenas interessado numa mulher sempre me estimulou muito a escrever, você sabe disso. Mas eu passei a ficar desligado do meu trabalho, dando razão a Flaubert (FONSECA, 2011, p. 65-63).

Nesta passagem, que conta com elementos de intertextualidade, o “narrador-escritor” faz referência a uma citação anterior do próprio Flaubert, conhecido pelo seu apuro textual e dedicação visceral à escrita: “‘reserve ton priapisme pour le style, foute ton encrier, calme-toi sur la viande... une once de sperme perdue fatigue plus que trois litres de sang’” (FONSECA, 2011, p. 10)². Gustavo Flávio reflete sobre seu envolvimento afetivo e sexual com Delfina, na contramão do que seu mestre apregoava, isto é, guardar suas paixões e desejos para a literatura. Falta, porém, à versão hedonista brasileira a sobriedade espartana do seu mestre francês. O romance “Os amantes”, de autoria de Gustavo Flávio, encontrado no porta-luvas da vítima, Delfina Delamare, é também uma pista para o detetive Guedes entender a relação do protagonista com a personagem encontrada morta no próprio carro. O livro possuía uma dedicatória do escritor à amante, baseado também em Flaubert: “‘Para Delfina,

que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria” (FONSECA, 2011, p. 27). A dedicatória aponta para o caráter engenhoso da escrita, faz pensar sobre a elaboração do construto literário e seus artifícios, apontando mais uma vez, portanto, para a própria produção ficcional. Essa interpretação é reforçada pelo comentário do próprio narrador que emenda, em tom autorreferencial: “O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito. Eu devia ter escrito, ‘para Delfina que sabe que a poesia é aquilo que não é’” (FONSECA, 2011, p. 27).

Além do exposto, é possível identificar a metaficção e a intertextualidade no fato de que o narrador também relata sobre como o escritor deve proceder em relação à linguagem no ato de escrever uma obra:

O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória, do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não conformismo, da não falsidade, da não opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que

2. N.T.: “‘reserva o teu priapismo para o estilo, fode o teu tinteiro, acalma-te com a carne... uma onça de esperma perdido cansa mais que três litros de sangue’” (FONSECA, 2011, p. 10, tradução nossa).

seus olhos viram, mas sabia que a poesia busca a sua melhor matéria nos “maus costumes” (ver Veyne). A poesia, a arte, enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa (FONSECA, 2011, p. 145-146).

As advertências de Gustavo Flávio parecem trazer para o papel o *Deus ex machina* Rubem Fonseca e sua reconhecida tendência ao eruditismo e à metalinguagem. Como um texto bastante alinhado à poética do pós-modernismo, a metarreflexão aqui serve também a considerações irônicas sobre o ato da escrita e o processo da leitura, de forma a especular sobre o texto literário como um espaço a um só tempo de desafio e desconstrução de seus limites e dos papéis dos participantes envolvidos na semiótica ficcional. Eis o terreno da poética pós-moderna e da metaficção historiográfica, em que são exploradas:

questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

As certezas abaladas pelo relato desestabilizador, em que a metaficção opera um papel singular na medida em que coloca em xeque os discursos e seus sujeitos, são parte da proposta de Rubem Fonseca em obras como o romance aqui analisado. Para a pesquisadora Ângela Prysthon (1999, p. 26): “Fonseca é, em suma, quem melhor representa a absorção do pós-modernismo e de uma ideologia cosmopolita no *mainstream* literário brasileiro das décadas de 80 e 90”. Prysthon (1999, p. 26) ainda complementa: “Fonseca soube adaptar-se confortavelmente aos novos tempos, tempos nos quais era imperativo ultrapassar o ideário nacionalista-populista do passado, aceitar incondicionalmente as regras do mercado e ainda incluir algo de subversão textual”.

De fato, a popularidade do autor se deve, em grande medida, à sua capacidade de subverter as regras dos gêneros literários a fim de conciliar a cultura de massa com a chamada alta cultura. No caso do romance em questão, trata-se da subversão do gênero policial, que ganha outros contornos além da tríade vítima-detetive-criminoso. Essa atualização do gênero policial, contudo, não torna sua obra apenas um culto ou submissão ao mercado, como se poderia erroneamente depreender, mas sim um exercício criativo de reinvenção narrativa e diálogo com a tradição literária.

Nesse sentido, mais adiante na obra, observa-se que o personagem tenta, de fato, escrever o seu livro no Refúgio do Pico do Gavião e, nesse momento, são levantadas várias discussões a respeito do ato de escrever. Em uma determinada ocasião, Gustavo Flávio é questionado, por um dos hóspedes do Refúgio, a respeito de seu ofício como escrito:

“Vendo o mundo à sua volta, metendo o nariz nas coisas (sem querer ofender), apropriando-se da alma das pessoas como uma ave de rapina metafísica (sem querer ofender), escrevendo livros que ninguém lê” – ele falava movimentando as mãos no ar, como um maestro sem batuta, e tentava disfarçar com um sorriso as coisas desagradáveis que dizia (FONSECA, 2011, p. 158).

Os companheiros de viagem de Gustavo Flávio também se mostraram interessados e curiosos a respeito do livro que ele estava escrevendo. Assim, ao ser indagado sobre quanto tempo uma obra pode demorar para ser escrita, o personagem escritor responde lançando mão novamente de alusões intertextuais irônicas: “Depende. Flaubert demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary*. Trabalhando muitas horas, todos os dias, sem parar um dia’. [...] ‘Por outro lado, Dostoiévski escreveu *O jogador* em 30 dias’” (FONSECA, 2011, p. 160). A conversa em tom de desafio recíproco entre os dois personagens, povoada de

referências literárias e comentários críticos, culmina na observação igualmente irônica de Orion, um dos hóspedes do Refúgio, sobre o papel do escritor: “Antigamente nos saraus dava-se um mote e o poeta compunha na hora um poema rimado e metrificado. Imaginem se a música pode ser composta assim, à minuta, como batatas fritas” (FONSECA, 2011, p. 160). Esse diálogo enseja, na sequência, um desafio de Gustavo Flávio aos hóspedes, sobre o qual se discutirá na sequência, e uma reflexão do protagonista sobre si mesmo:

Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor não sabe que não quer o novo, sabe, contrario sensu, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto (FONSECA, 2011, p. 164).

Gustavo Flávio parece novamente incorporar enviesadamente a persona de Rubem Fonseca e sua relação irônica e subversiva com a literatura. Os leitores de Fonseca,

a exemplo do que comenta o protagonista sobre os seus, são a um só tempo cúmplices e vítimas do autor, pois fazem parte do sarau literário ou da orgia da recepção a que sua poética feita de deslizamentos e provocações se predispõe. E assim serão também os hóspedes do Refúgio do Pico do Gavião, que desempenharão as funções de leitores e escritores simultaneamente ao serem instados por Gustavo Flávio a produzirem um texto sobre o mote “sapo”. É neste momento que o leitor se depara em maior medida com o texto do livro *Bufo & Spallanzani*, escrito pelo protagonista da narrativa.

A ficção criada pelo protagonista mostra o experimento feito por um padre chamado Spallanzani em sapos denominados de Bufo e Marina. Assim, o padre e sua amiga Laura observam quanto tempo um sapo macho acasalado na fêmea pode aguentar vivo enquanto suas pernas são carbonizadas. O leitor deve depreender as artimanhas dessa inserção ficcional no enredo do romance ao modo de caixas chinesas: ela é criada a partir da experiência adquirida por Gustavo Flávio, ainda Ivan Canabrava, ao solucionar o caso da fraude na seguradora. Por outro lado, faz o leitor refletir sobre as relações humanas, talvez a própria relação problemática com Delfina, sobretudo tendo em vista o comentário dissimulado e mesmo cínico do narrador aos ouvintes, hóspedes do Refúgio, após

ler para eles as passagens do romance que escrevera: “É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de *Of mice and men*³. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor” (FONSECA, 2011, p. 169).

Em suma, observa-se que são várias as ocorrências metaficcionalis da obra de Fonseca, as quais levam à reflexão sobre a escritura, como bem exemplifica este comentário do narrador: “escrever é uma questão de paciência e resistência, algo parecido como disputar uma maratona onde há que correr mas não se pode ter pressa” (FONSECA, 1985, p. 133), ou sobre os desdobramentos da escrita no ato da recepção, como nesta passagem quando o narrador faz uma referência a Jorge Luis Borges:

“Li numa entrevista de Borges que ele se orgulhava de nunca ter escrito uma palavra difícil que levasse o leitor a procurar o dicionário. Me parece que palavreado difícil é bom apenas para esses filósofos franceses que entram na moda e dela saem ciclicamente” (como o terno de Guedes, o tira, pensei) “e que, não tendo o que dizer, optam por ser verborragicamente crípticos; tal como os médicos fazem ininteligível a caligrafia das suas receitas para se ungirem de mais autoridade” (FONSECA, 2011, p. 170-171).

3. N.T.: *Ratos e homens*.

No que tange ao caso do assassinato de Delfina Delamare, destaca-se que não será Guedes, o detetive, quem desvendará o mistério. O leitor só se depara com a solução para o assassinato por meio da narrativa de Gustavo Flávio, que confessa o crime, no fim do livro, à Minolta, sua amiga e parceira amorosa. O narrador, nada confiável, revela-se o autor do crime, embora o tenha feito a pedido da própria vítima, que padecia de um câncer incurável e considerava a doença uma forma “suja, dolorosa e humilhante de dizer adeus” (FONSECA, 2011, p. 334). A ideia de como se daria a morte de Delfina Delamare fora retirada do livro “Trápola”, de Gustavo Flávio, num jogo de ficção dentro da ficção: “Lembra-se do seu livro *Trápola*? Aquela mulher que se suicida com um tiro no coração, com um revólver calibre 22? Você diz que a morte dela foi instantânea, que ela nada sofreu, nem mesmo se sujou de sangue” (FONSECA, 2011, p. 335).

Realizada a breve análise do romance de Rubem Fonseca, na sequência nos debruçaremos sobre a *nouvelle* ou conto extenso intitulado *Nome falso*, com vistas à exploração dos aspectos correlatos enunciados previamente, o jogo metaficcional e a intertextualidade. No enredo deste texto seminal da poética do argentino Ricardo Piglia, um personagem homônimo ao autor empírico põe-se a desvendar e investigar um conto supostamente escrito pelo

escritor Roberto Arlt. Desse modo, logo no início do livro, o narrador personagem expõe: “o que estou escrevendo é um informe, ou melhor, um resumo: está em jogo a autoria de um texto de Roberto Arlt, de modo que vou ser organizado e objetivo. Fui eu quem descobriu o único relato de Arlt, que continuou inédito depois de sua morte” (PIGLIA, 1988, p. 11). Na lógica diegética deste relato, Ricardo Piglia é um crítico que se encarregou de compilar uma coleção de inéditos de Roberto Arlt e, por isso, propôs-se a descobrir a verdade por trás de “Luba”, um dos contos do autor investigado. Por isso, na tentativa de resgatar o acervo do autor, o narrador entra em contato com Andrés Martina, que lhe entrega um caderno com algumas anotações e alguns manuscritos de Arlt:

O caderno me foi entregue, certa manhã, por um homem de idade, tímido e afável: era um ferroviário aposentado chamado Andrés Martina. Tinha sido diretor de uma biblioteca socialista em Bánfield durante a década de 30: ali conhecera Roberto Arlt. No final de 1941, Arlt alugara dele um galpão que havia em sua casa em Lanús, onde instalara um laboratório para fazer experiências com a sua invenção das meias emborrachadas. Nessa época, conforme me foi confirmado por Martina, Arlt associara-se com o ator Pascual Nacaratti para explorar comercialmente a produção industrial das meias (PIGLIA, 1988, p. 14).

A partir deste fragmento, observa-se o recurso à metaficção e à intertextualidade, uma vez que Roberto Arlt foi, de fato, um escritor argentino nascido em Buenos Aires. Isso, portanto, ultrapassa as fronteiras entre o real e o ficcional, visto que tanto Ricardo Piglia quanto Roberto Arlt são escritores reais e se tornam personagens fictícios no texto em questão.

Além disso, o personagem Ricardo Piglia descreve em seu livro algumas passagens das citações de Arlt e, em algumas situações, faz uso de notas de rodapés para explicá-las. Assim, na tentativa de encontrar o manuscrito completo de “Luba”, o narrador personagem procura Kostia, um fictício poeta e melhor amigo de Arlt, pois encontrara, no caderno entregue por Martini, correspondências trocadas entre aqueles dois. Com isso, a personagem afirma: “estas duas cartas, que confirmam a existência de um conto escrito por Arlt naquela época, deram-me, além disso, a pista para começar a investigar” (PIGLIA, 1988, p. 38). Nesse sentido, o investigador reflete sobre os mistérios por trás da não publicação de “Luba”, já que Arlt havia recebido, antes de sua morte, boa parte do dinheiro para escrever o conto:

Se o conto já havia sido pago em boa parte e se ele precisava do dinheiro, por que não entregou uma versão a *El Hogar*? Havia

duas possibilidades: absorvido pela invenção das meias, não achou tempo para corrigir e entregar o relato. Do contrário, somos levados a pensar que em seu encontro com Kostia [...] surgiu algum problema relativamente a esse conto e que Arlt resolveu reescrevê-lo ou, talvez, não o publicar. Seja como for, o conto fora preservado? Para desvendar essas incógnitas era preciso localizar Kostia (PIGLIA, 1988, p. 38).

Também são perceptíveis na obra, algumas discussões da natureza literária e da arte de escrever, pois, no decorrer da história, há relatos sobre escritores e os personagens refletem, de algum modo, sobre o mundo literário:

Que de fato Kostia era um velho amigo de Arlt. Uma pessoa que exercia grande influência sobre ele. Arlt pensava com toda a seriedade e dizia a quem quisesse ouvi-lo que o único escritor de talento do país era Kostia. Sabia de cor um poema de Kostia que ele (Arlt) mandara publicar na revista *Claridad*. “Ele é um poeta”, dizia Arlt. “Nós somos simples operários da literatura. Com a morte de Lugones, você, Kostia, é o único poeta que nos resta.” Kostia morria de rir. “Digamos que eu seja Balzac”, dizia-lhe Arlt. “Mas você é Mallarmé” (PIGLIA, 1988, p. 39).

Ricardo Piglia, então, decide ir atrás de Kostia em um bar e, na conversa, percebem-se novamente as indagações referentes aos escritores, estabelecendo, assim, elementos

metaficcionais e intertextuais, visto que cita o autor Jorge Luis Borges, como já o fizera Rubem Fonseca em seu romance:

Leia o *Escritor fracassado*: é a melhor coisa que Roberto Arlt escreveu em toda a sua vida. A história de um cara que não consegue escrever nada de original, que rouba sem perceber. Todos os escritores desse país são assim, a literatura daqui é assim. Tudo falso, falsificações de falsificações. Arlt percebeu que tinha que escrever sobre isso, enfiado até o pescoço. Olhe – disse –, faça um teste, compare *Escritor fracassado* com aquele conto do Borges, com *Pierre Menard*: são a mesma coisa. O cara que não consegue escrever se não copiar, se não falsificar, se não roubar: é um retrato do escritor argentino. O senhor acha que não é direito? Mas está certo, é isso mesmo: escreve-se a partir de onde se pode ler. Dostoiévski filtrado pelos tradutores galegos (PIGLIA, 1988, p. 47-48).

A inserção de Borges é sintomática da estratégia pigliana. Como se sabe, Jorge Luis Borges se valia largamente das falsas pistas e dos textos apócrifos para iludir seus leitores, um dos motivos pelos quais é considerado por muitos como um pós-modernista *avant-garde*, conforme a percepção histórica de teóricos como Hutcheon (1991) e De Toro (1996). A menção em específico ao axiomático texto borgeano “Pierre Menard” reforça a discussão chave

deste texto, relativa à questão da falsificação e da autoria. A metaficção e o intertexto em *Nome falso* se completam em seu subtítulo: “Homenagem a Robert Arlt”, dando vazão ao jogo com o leitor de apropriações, reescritas e falsificações muito caros à pós-modernidade, em que se concretiza a percepção barthesiana segundo a qual se torna a “intertextualidade a própria condição da textualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 167). Por fim, pode-se depreender desta passagem em específico um artifício que sintetiza uma construção macronarrativa, em que os gêneros da ficção e do ensaio se tornam difusos, assim como os papéis representados pelo Piglia personagem, crítico literário e, em última análise, o ficcionista *ex machina*.

Na sequência desta conversa com Kostia, Ricardo Piglia revela que está atrás de um conto que talvez tivesse sido escrito por Arlt, revelando-lhe que havia encontrado uma carta dele no caderno que recebera de Martina: “o senhor menciona um conto. Um conto que ele havia escrito e que depois, por alguma razão não publicou” (PIGLIA, 1988, p. 49). Assim, numa relação intertextual, ambos mencionam as relações entre Franz Kafka e Max Brod, pois, ao ser indagado da posse do conto, Kostia alega que se fosse Max Brod teria publicado *O castelo* em seu nome no lugar de atribuí-lo a Kafka. Com isso, o personagem Ricardo Piglia escreve uma nota de rodapé para explicar a relação entre

os autores, alegando que antes de morrer, Kafka pede ao amigo que queime os seus manuscritos e, por isso, Max Brod sente-se dividido entre trair o amigo ou a literatura.

Não teria sido mais agradável (não podemos pensar que era isso o que ele desejava?), para o gênio distante e perverso de Franz Kafka, um Max Brod que usurpa a fama do defunto e que na hora de morrer revela a alguém (a outro testamentário serviçal, a outro Max Brod) a secreta autoria daqueles textos? (Irão dizer que estou me afastando do objetivo deste informe: não é inteiramente verdadeiro. O fato de que, ao apresentar um texto inédito de Roberto Arlt, eu tenha sido obrigado a utilizar a forma do relato, o fato de que o conto de Arlt pode ser lido no interior de um livro de relatos publicado sob o meu nome, ou seja: o fato de que não me tenha sido possível publicar esse texto – como era minha intenção – independentemente, precedido por um simples ensaio introdutório, demonstra – como se verá – que de alguma maneira submeti-me à mesma prova que Max Brod) (PIGLIA, 1988, p. 50).

Em seguida, Ricardo Piglia consegue comprar o conto de Kostia e sente-se entusiasmado com o texto inédito de Arlt. No entanto, algum tempo depois, Kostia se arrepende e diz ao rapaz que seria melhor não publicar o conto e, por isso, devolveria o dinheiro investido. O narrador alega que isso era ridículo e que o conto não pertencia a

ninguém. Alguns dias depois, Kostia devolve o pagamento “embrulhado num recorte de *El Mundo*” (PIGLIA, 1988, p. 57). No recorte havia a publicação do conto de Arlt, intitulado “Nome falso: Luba”. Ricardo Piglia ficou furioso com a atitude de Kostia, pois não conseguia entender o motivo que o levaria a publicar o conto em seu nome.

Mais tarde, Martina entregou outra caixa com mais pertences de Arlt, na qual Ricardo Piglia encontrou os manuscritos das páginas que faltavam no caderno, as quais continham o original, ainda inacabado, de Luba: “(a partir do manuscrito e do texto datilografado que Kostia me entregara, estabeleci a versão final do relato. No apêndice poder-se-á verificar que respeitei as variantes propostas no texto)” (PIGLIA, 1988, p. 63). Desse modo, Ricardo Piglia transcreve Luba no apêndice de seu relato e, com isso, é possível perceber o conto dentro do livro, a história dentro da história, a literatura dentro da literatura, o texto dentro do texto, numa relação metaficcional e intertextual, assim como ocorre em *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca.

O personagem Ricardo Piglia assume no relato ao autor homônimo o papel do detetive, mas um detetive leitor, aquele que busca decifrar um enigma que é a própria linguagem de Arlt, em cujo processo vai transitando por

pistas que passam pela poética de Borges e de Kafka, todos autores que são referência para a ficção pigliana. Paradoxalmente, o escritor Ricardo Piglia, entidade autoral, o faz plantando uma falsa pista, falsificando autorias, portanto, manipulando a percepção do leitor, que se vê enredado na trama. Uma imensa nota de rodapé, inserida logo no início, dá uma dimensão do que está por trás da narrativa:

“Em nosso tempo o escritor acredita que é o centro do mundo. Trapaceia à vontade. Engana a opinião pública, consciente ou inconscientemente. As pessoas que sentem dificuldade até para escrever para a família pensam que a mentalidade do escritor é superior à de seus semelhantes. Todos nós, que escrevemos e assinamos, fazemos isso para ganhar nosso pão. Nada mais. E para ganhar nosso pão, não vacilamos em afirmar que branco é preto e vice-versa. As pessoas querem encontrar a verdade e lhes damos dinheiro falso. É o ofício, o *métier*. As pessoas pensam que estão recebendo a mercadoria legítima e pensam que é matéria-prima quando se trata simplesmente de uma falsificação tosca de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações” (PIGLIA, 1988, p. 13).

Quando o autor Piglia, servindo-se de seu homônimo literário, decide falsificar um suposto texto de Arlt, que por sua vez havia sido falsificado ou plagiado por Kostia, nos é mostrado que tudo é ficcionalizável, inclusive a

própria ficção. Nesta instância discursiva, o Piglia extradiegético deixa de ser um leitor detetive, e passa a ser um autor criminoso, um falsificador, que vai deixando falsas pistas a fim de desorientar os leitores.

Piglia pone en crisis asimismo la noción de paratextualidad pues las notas a pie de página auspician referencias inventadas y simulacros de ficción; mientras el informe “Homenaje a Roberto Arlt” es presentado como núcleo de la *nouvelle*, el autor decide que un cuento, “Luba”, sea mero apéndice paratextual de ésta (ÁLVAREZ, 2009, p. 233).⁴

No entanto, sua “moeda falsa” é apenas inautêntica para o leitor que busca uma troca imediata, o negócio fácil, a superfície do papel. O valor de troca está oculto no simulacro ficcional, nas entranhas da leitura. A moeda permite a travessia aos iniciados na poética pigliana, que saberão compreender o artil narrativo, cujo prazer, ou valor em si, não é saber aonde leva o relato, mas a própria travessia por este universo particularmente regidos por códigos escritos em papel e tinta que revelam múltiplas leituras e uma carga significativa de invenção.

La literatura de Ricardo Piglia cuaja como un gran tapiz tejido a base de intertextos y lecturas dispuestas en forma rizomática. En consonancia con la perenne búsqueda antiteleológica”

4. N.T.: “Piglia também coloca em crise a noção de paratextualidade pois as notas de rodapé propiciam referências inventadas e simulacros ficcionais; enquanto o relatório ‘Homenagem a Roberto Arlt’ é apresentado como o núcleo da *nouvelle*, o autor decide que um conto, ‘Luba’, seja mero apêndice paratextual desta” (ÁLVAREZ, 2009, p. 233, tradução nossa).

que Alfonso de Toro atisba para la escritura de Borges, en la poética pigliana no existe en puridad límites, contornos ni finales; únicamente una red de conexiones textuales en perpetua expansión (ÁLVAREZ, 2009, p. 233).⁵

Falsificação de falsificações, leituras que desembocam em outras leituras, textos inseridos em outros textos, a bússola para sair do labirinto ficcional construído por autores como Ricardo Piglia e Rubem Fonseca tem na palavra literária seu ímã, e o norte aponta inevitavelmente para si mesmo, embora neste trânsito se possa identificar um mundo quase tão complexo quanto aquele existente fora dos limites dos livros.

CONCLUSÃO

Por meio da análise de fragmentos das obras *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, e *Nome falso*, de Ricardo Piglia, conclui-se que é possível identificar diversos recursos metaficcionais e intertextuais utilizados pelos autores. Entre eles, destacam-se os relativos à reflexão do ato de escrever, do próprio fazer literário e da produção criativa do escritor, assim como se identifica a relação/associação com textos de outros autores.

Desse modo, compreende-se que através da metaficção e da intertextualidade, os autores constroem textos

literários extremamente pertinentes à ótica do pós-modernismo. Com isso, é possível que o leitor reflita sobre o processo de produção literária, no qual se depara com vários textos dentro do texto e encontra a ficção e o real sendo misturados e ficcionalizados.

Portanto, constata-se neste artigo a relevância de discutir os pressupostos da metaficção e da intertextualidade, pois, embora não sejam termos cunhados especificamente no pós-modernismo, sua recorrência na literatura contemporânea é notável.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, J. M. G. **En los “bordes fluidos”**: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia. Bern: Peter Lang, 2009.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

CANDIDO, A. “O direito à literatura”. In: _____. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2004, p. 171-193.

5. N.T.: “A literatura de Ricardo Piglia se consolida como uma grande tapeçaria tecida a partir de intertextos e leituras arranjadas rizomaticamente. Em consonância com a perene ‘busca antiteleológica’ que Alfonso de Toro vislumbra para a escrita de Borges, na poética de Piglia não há estritamente limites, contornos ou finais; apenas uma rede de ligações textuais em perpétua expansão” (ÁLVAREZ, 2009, p. 233, tradução nossa).

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005.

DE TORO, A. "Postcolonialidad y postmodernidad Jorge Luis Borges o la periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia". In: **Iberomania**. N. 44, vol. 2, 1996, p. 64-98.

FONSECA, R. **Bufo & Spallanzani**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

GENETTE, G. "O reverso dos signos". In: _____. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JENNY, L. "A Estratégia da Forma". In: **Intertextualidades**. Poétique – Revista de teoria e análise literária. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-27.

KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

KRISTEVA, J. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LAJOLO, M. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, R. **Nome falso**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PRYSTHON, Â. "Rubem Fonseca e o Pós-modernismo literário brasileiro". In: **Signótica**, vol. 11, n.01, jan./dez. 1999, p. 09-27. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/issue/view/437> Acesso em: 15 set. 2021.

SILVA, R. E.; VIEIRA, W. N. **Semiótica e metalinguagem**: uma análise da construção de sentidos metalinguísticos na apresentação da obra "Eu me chamo Antônio", de Pedro Gabriel. Disponível em: https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2018/semiotica_e_metalinguagem.pdf. Acesso em: 15 Mar. 2021.

TAVARES, C. F. Metalinguagem: a palavra consagrada na poesia de Adélia Prado. In: **Olho d'água**, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/49/63>>. Acesso em: 15 Jun. 2021.

WAUGH, P. **Metafictional**. The theory and practice of self-conscious fiction. New York: Routledge, 1993.

Recebido em: 08/11/2021

Aceito em: 30/03/2023