



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

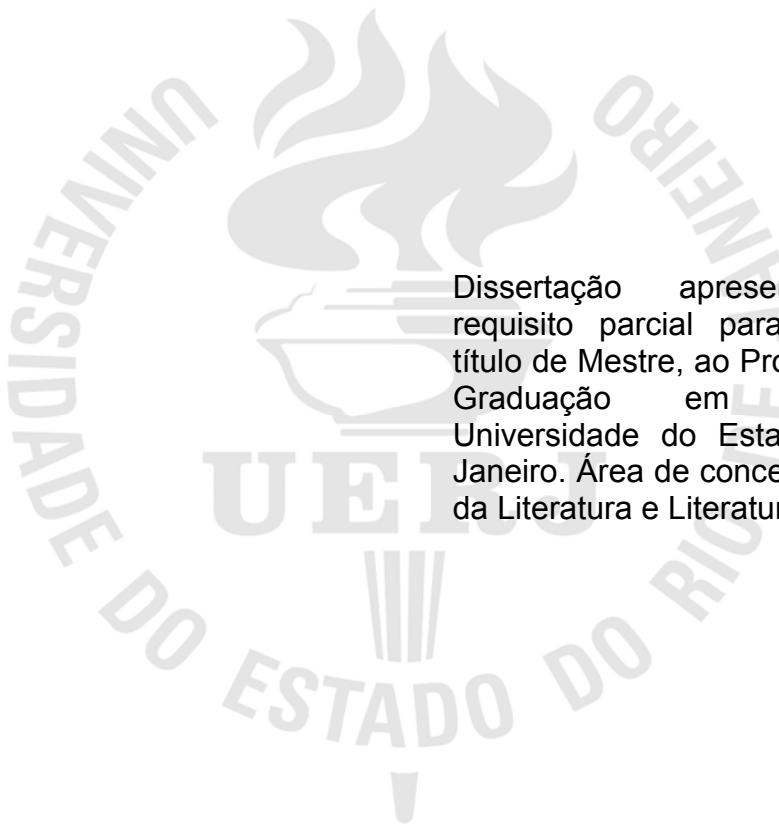
Marta de Cássia Alves da Silva Soares

**Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção:
um estudo das obras de Adriana Lisboa**

Rio de Janeiro
2013

Marta de Cássia Alves da Silva Soares

**Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção:
um estudo das obras de Adriana Lisboa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L769	<p>Soares, Marta de Cássia Alves da Silva. Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa / Marta de Cássia Alves da Silva Soares. – 2013. 79 f.: il.</p> <p>Orientador: Gustavo Bernardo Galvão Krause. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Lisboa, Adriana, 1970- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Metaficção - Teses. 3. Realidade em literatura – Teses. 4. Identidade (Psicologia) na literatura – Teses. 5. Certeza e dúvida - Teses. 6. Silêncio na literatura - Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

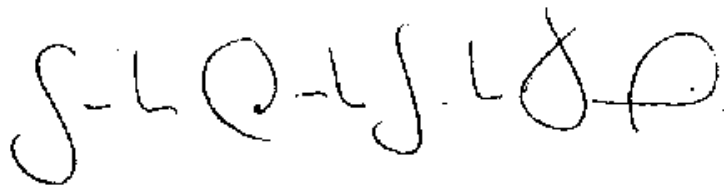
Marta de Cássia Alves da Silva Soares

**Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção:
um estudo das obras de Adriana Lisboa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 12 de março de 2013.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Júlio França
Instituto de Letras da UERJ

Profª. Dra. Martha Alkimin
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Para meu pai,
Luiz Francisco.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Gustavo Bernardo, meu orientador e amigo, agradeço, hoje e sempre, por ter me convidado para a sua equipe de pesquisadores de literatura pelo CNPq, desde o meu primeiro ano de graduação, no curso de Teoria da Literatura I. Agradeço pela sua confiança e contribuição para minha formação acadêmica na graduação e, agora, neste curso de mestrado que norteou esse percurso de escrita, por vezes caótico e tortuoso, através de uma orientação sempre atenta e paciente.

Agradeço também por ter me proporcionado participar de eventos em que tive a oportunidade de conhecer pesquisadores e grandes profissionais que foram sem dúvida experiências determinantes na minha vida.

Agradeço aos meus amigos antigos de graduação pela força que sempre me transmitiram: Liana Melo, Viviana Vargas, Débora Ferreira, Fernanda Vallim, Alessandra Dias, Alessandra Lisboa, Fred Campos e Maria Clara. Pelos mais recentes que me apoiaram nos momentos difíceis, de incertezas e medos: Odete Firmino e Adriana Arruda. Agradeço à Telma, presente de Deus e melhor amiga, pelo seu carinho, atenção e apoio durante todo esse processo.

Por fim, meu agradecimento mais que especial a Deus e a minha família – minha mãe e meu pai, em especial, por ser meu amigo e meu porto seguro sempre; a meu esposo Bruno Soares, com quem divido risadas e lágrimas desde o início, que hoje enfrenta comigo as dificuldades do dia a dia e me incentiva a buscar sempre o melhor da vida.

Obrigada a todos por tudo.

DENSIDADE

No meio do caminho tinha uma pedra porosa. Dava para ver seus grãos. Chegando mais perto, raios finíssimos de sol atravessaram a pedra. Mais perto ainda, um turbilhão, um pequeno redemoinho (uma galáxia minúscula) se movia lá dentro, no leve corpo da pedra. A pedra, no meio do caminho, era permeável: se chovesse, ficava encharcada. O vento a enchia de poeira, pólen e cadáveres de insetos. O calor do meio-dia a deixava com sono e sede. A neblina que às vezes baixava no fim da tarde invadia a pedra, no seu corpo as nuvens trafegavam sem pressa. Os sons passavam por ela e iam se extinguir em algum lugar desconhecido. Na pequeno galáxia dentro da pedra havia pequenos planetas orbitando em torno de sóis de diamante.

Adriana Lisboa

RESUMO

SOARES, Marta de Cássia Alves da Silva. *Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa*. 2013. 79 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho se propõe a analisar diferentes ocorrências do fenômeno da metaficção presentes nas obras da escritora Adriana Lisboa e estabelecer conexões existentes entre o fenômeno e o drama da consciência humana, constatando que os impasses derivados da busca de uma identidade expõe a arte a uma representação irônica da realidade. Nesse sentido, analisamos as obras *Sinfonia em branco*, romance publicado em 2001, *Um beijo de colombina*, de 2003 e *Rakushisha* de 2007, visando a interpretação e o estudo do processo de construção dos romances, sobretudo, na sua relação entre ficção, realidade, identidade, dúvida e silêncio. A partir destas perspectivas, verificamos que todas as obras guardam em si uma multiplicidade de olhares e vozes a retratar, nas pequenas coisas do cotidiano, um universo de poesia a refletir tanto a escrita quanto a nossa condição humana.

Palavras-chave: Metaficção. Ficção. Realidade. Identidade. Dúvida. Silêncio.

ABSTRACT

This work intends to analyze different occurrences of the phenomenon of metafiction present in the writings of writer Adriana Lisboa and establish connections existing between the phenomenon and the drama of human consciousness, noting that deadlocks derived search of an identity exposes the art of ironic representation reality. Accordingly, we analyze the works *Sinfonia em branco*, novel published in 2001, *Um beijo de colombina* in 2003, *Rakushisha* in 2007, so the interpretation and study of the construction of the novels, especially in its relationship between fiction, reality, identity, doubt and silence. From these perspectives, we see that all works itself keep a multiplicity of perspectives and voices to portray, in the little things of everyday life, a universe of poetry to reflect both the written and the human condition.

Keywords: Metafiction. Fiction. Reality. Identity. Doubt. Silence.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: A POESIA E A REALIDADE.....	10
1	O ENCANTO DO IMAGINÁRIO VERSUS O DESENCANTO DO MUNDO REAL.....	14
2	IDENTIDADE	27
3	SILÊNCIO	41
4	DÚVIDA	54
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
	REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO: A POESIA E A REALIDADE

A imagem da pedra no meio do caminho de Adriana Lisboa é bastante conhecida porque remete metaficcionalmente à pedra de Drummond. No entanto, no miniconto da escritora, a nova imagem toma a forma de uma pedra porosa que dentro do seu corpo exibe uma pequena galáxia redemoinhando que por sua vez guarda pequenos planetas orbitando em torno de sóis de diamante. Essa pedra porosa sujeita aos fenômenos naturais, que afetam o mundo e a ela, toma para si um turbilhão de vida que a constitui. A poesia tem o poder de criar a realidade. A experiência concreta e simples que há no encontro do homem com a pedra no meio do caminho remete à arte. De acordo com o filósofo Vilém Flusser, necessitamos dela a fim de podermos olhar o mundo.

No entanto, todo objeto resiste a nossa tentativa de defini-lo. É como uma luta travada contra ele, revelando sua estrutura e sua resistência: o homem passa a vivenciá-la provocando conhecimentos que são capazes de modificar o próprio homem. A pedra porosa que o homem encontra no meio do caminho dialoga com outra realidade também fictícia e permite articular vivências a partir do diálogo entre eles: sentimento, pensamento, desejo, sonho. Não é que o homem passa por uma experiência antes e procura um objeto; na verdade, o homem vivencia essa experiência também em função de sua criação.

Os textos de Adriana compreendem outras ficções e outras produções artísticas, além de referências de teoria e crítica literária, mas não para lhe fornecer respostas as suas questões mais profundas estéticas e existenciais; ao contrário, a escritora parece utilizá-las como incitamentos com os quais vale a pena estabelecer um diálogo. Por sua vez, seu universo ficcional ganha um valor nessa relação com o leitor ao molde das esfinges gregas: “Decifra-me ou devoro-te”. Decifrar os diferentes textos e referências requer um trabalho árduo, mas desafiante e envolvente como toda obra metaficcional.

A matéria bruta modificada pelo novo olhar transmite a interioridade do artista para com o mundo. O que esse artista queria originalmente expressar não é, na verdade, o mais importante. O que vale é o texto em si, porque ele é a forma que

Adriana encontrou para transformar o que queria dizer em uma outra coisa. Escrever é forma de pensamento, porém a ideia de uma verdade independe da escrita que mais ou menos se realiza, se ela se torna uma espécie de débito. A ficção é fundamentalmente aquela que cria e recria a realidade. Menos que uma atribuição mimética, como a associam, na verdade, ela produz sentidos.

A literatura, no sentido mais amplo de criação de mundos através da palavra, é, com certeza, uma das aventuras mais interessantes na busca do autoconhecimento. Com efeito, a relação do homem com o mundo pode se dar de dois modos diferentes. Num deles, a palavra é um instrumento que substitui as coisas e as ideias, diz a realidade como ela é e inspira no homem a absoluta confiança, ou arrogância, pois acredita na capacidade humana de descobrir e revelar a verdade. Por outro modo, o homem passou a suspeitar que a palavra é insuficiente, volúvel, se ao invés de possibilitar o acesso à coisa, afasta-o da coisa em si. Esses modos diferentes de pensar a linguagem estão presentes na história dos indivíduos, constituindo e/ou influenciando formas de estar e ver o mundo.

No primeiro modo, os enigmas do mundo que são apresentados ao homem sustentam uma legitimidade no mistério da autoria e na sua tradição, fundamentada nas diferentes crenças na ciência e no progresso, por exemplo. O segundo modo corresponde à experiência do homem com a filosofia, com as dúvidas políticas e epistemológicas, em função das decepções históricas que o mundo passou a sofrer. Ele desconfia da palavra, logo, duplica o enigma da linguagem que comenta ou explica para si mesmo. Suspeita de toda presunção de identidade, uma vez que sabe que é impossível surpreendê-la e apreendê-la livre das artimanhas e máscaras de conveniência.

Essa suspeita que separa verdade e linguagem arma o homem com o mais fértil instrumento de transformação da realidade: a dúvida. Ele potencializa a imaginação e passa a criar e recriar o mundo a partir de sua experiência com a palavra e com a dúvida. A metaficção, esta ficção que fala de si mesma e contém a si mesma, além de chamar a atenção para a sua própria condição ficcional e duplicar o enigma existente na relação entre ficção e realidade, ela sugere o nosso desconhecimento da realidade mesma. Esse trabalho, ao adentrar nesse universo da ficção, não deixou de se deparar com o enigma da identidade. A duplicação de todo enigma constitui uma luta tragicamente inevitável da arte e da própria consciência humana, porque é sabido que o que dizemos não é retrato fiel do

mundo, mas recorte, interpretação do universo de experiência por meio das palavras, da ficção em sentido estrito e das outras ficções. Todas essas ficções falam de pequenas galáxias redemoinhando e guardando no seu interior pequenos planetas orbitando em torno de sóis de diamante, mas elas podem e dizem algo ainda mais profundo, mesmo naquilo que não é dito. Afinal, o que é dito quase sempre é menos importante do que aquilo que não pôde ser falado.

Nesta perspectiva, dividiremos a dissertação analisando as obras e o fenômeno da metaficção em alguns aspectos, a meu ver, importantes para o estudo: a relação ficção e realidade, ficção e identidade, ficção e dúvida, ficção e silêncio. O objeto de estudo central será a obra da escritora Adriana Lisboa, mais especificamente, os romances *Sinfonia em branco*, romance publicado em 2001, *Um beijo de colombina*, publicado em 2003, e *Rakushisha*, publicado em 2007, além de sua coletânea de minicontos presentes no livro *Caligrafias*, de 2004. Além de uma fundamentação teórica baseada, sobretudo, nos estudos sobre o fenômeno da metaficção realizados pelo professor de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Gustavo Bernardo, organizados no seu *O Livro da Metaficção*, no qual ele aborda diferentes ocorrências do fenômeno, nas suas manifestações pictóricas, cinematográficas e, principalmente, literárias, relacionando-o à procura da identidade estética e existencial.

E, como o fenômeno aparece em diferentes obras artísticas, como os romances de Machado de Assis, quadros de René Magritte e Maurits Cornelius Escher, ou em filmes de Wood Allen, optei por apresentar a metaficção no seu dobrar e redobrar ficcional nessas diferentes leituras, sobretudo, em um dos filmes mais conhecidos de Wood Allen: “A rosa púrpura do Cairo”. No filme, o cineasta separa o mundo ficcional do mundo real, no entanto, cria nessa ilusão um jogo com a condição do espectador que rompe com a ideia de um reconhecimento da realidade. Essa supõe um outro campo ficcional através de uma perspectiva que sugere a condição ficcional do mundo porque firma verdades plurais na ficção e amplia a leitura para uma reflexão filosófica sobre a nossa própria existência. Na sequência, percebemos como Adriana Lisboa traz o encanto do imaginário para o mundo real e como a escritora atualiza as lições de Machado de Assis e Woody Allen em suas obras metaficcionais. Recorremos também aos estudos do filósofo e teórico da mídia Vilém Flusser a respeito da escrita, da arte, da ironia e, sobretudo,

da dúvida, em *A escrita – Há futuro para a escrita?*, *Vampyrotheuthis infernalis* e *A dúvida*.

A metaficção sugere uma capacidade produtiva de persistir, como material que inspira, instiga e desperta variadas interpretações porque não se esgota no passado no presente e no futuro, já que não se propõe a dizer a realidade, mas sim a inventá-la. Ir ao encontro dessa ficção é como travar com ela um corpo a corpo, olhar em seus poros e fazer íntimos de nós os diversos planetas que orbitam em torno de sóis de diamante.

1 O ENCANTO DO IMAGINÁRIO VERSUS O DESENCANTO DO MUNDO REAL

Um filme como óculos que nos ajudam a enxergar melhor uma realidade. Suas telas imensas são como lentes grossas que tornam a imagem mais nítida para o espectador que vê a cena, mas sem se dar conta de que são os óculos que tornam a visão possível. *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, é uma espécie de olhar curioso do espectador não apenas para a projeção, mas também para sua lente e armação, o que lhe permite adentrar esse processo e dar-se conta da beleza do que, muitas vezes, não é visível em um primeiro olhar.

“É o céu! Estou no céu!” canta Fred Astaire alegre na tela do musical no filme de Woody Allen. O cinema é o céu da ficção. É o que resta para a personagem Cecília, uma garçonete que, frente ao desencanto de seu mundo, tem no cinema a possibilidade de sonhar e de viver o encanto do imaginário. Cecília é casada com um desempregado que a trai, que a engana fingindo procurar trabalho, que a ameaça e que reclama do pouco dinheiro que ela lhe dá. Enquanto isso, pela manhã, trabalha em uma lanchonete atormentada por um chefe que lhe cobra um serviço rápido e a todo instante ameaça despedi-la. O cinema é o seu refúgio. Ainda que em tom triste e descolorido, sua vida ganha cor e perde sombras no preto e branco, quando seus olhos levantam-se para a tela. É tudo o que há para ver, é o que dá possibilidade de ser.

A história do filme é triste. O espectador a princípio não percebe tamanha tristeza: a crise econômica no país, o trabalho ruim, o casamento pior. O espectador simplesmente ajusta sua lente com base nos olhos de Cecília e também se deslumbra com o encanto da ficção. A troca de olhares entre a “mulher de verdade” e um personagem dá nova forma ao filme dentro do filme e disfarça a tristeza contida. Cecília assiste repetidamente *A rosa púrpura do Cairo*, que tem como personagem Tom Baxter. Sua fidelidade encanta o personagem a ponto de interromper a cena em que se confessa impressionado com o apartamento dos amigos que o trouxeram do Cairo para Nova York e se dirigir à espectadora, comovido e apaixonado.

(Baxter) - Meu Deus, você deve mesmo adorar esse filme.
 (Cecília) - Eu?
 (Baxter) - É. Você esteve aqui o dia inteiro e já vi você duas vezes antes.
 (Cecília) - Está falando comigo?
 (Baxter) - É. É você mesmo. É a quinta vez que você vê esse filme.
 (Cecília) - (...)
 (Baxter) - Eu quero falar com você.

Não se contenta em deixar os outros personagens questionando-se; sai da ação e abandona o cenário, deixando um misto de desespero e falação inútil em um plano fixo de tela já sem sentido. Tom já não é mais apenas personagem, ele é de Cecília, agora. Ambos fogem do cinema para o mundo real – que, entretanto, não é real, mas outro filme.

Mais adiante, após enfrentar as dificuldades desse mundo, Tom leva Cecília para um passeio no mundo imaginário do cinema. Ambos saltam dentro da tela, para a euforia dos demais espectadores que ainda estão na plateia. Cecília torna-se inusitadamente convidada especial do jantar no Copacabana, deixando os outros convidados impossibilitados de continuar o roteiro, uma vez que outra perspectiva se abre com a chegada de uma nova pessoa no cenário, o que gera um caos na ficção. O mundo real muda a postura dos personagens do filme, por conseguinte, também o mundo imaginário nos convida a partilhar dessa transformação para nos sentirmos mais libertos dos roteiros diários reais.

Desde o susto dos espectadores diante do trem que parecia saltar da estação na tela para dentro da sala de projeção, nas primeiras sessões públicas dos cinematógrafos, a rigor, estávamos acostumados à paixão do espectador pelo cinema que mergulha no cinema como Alice mergulha no País das maravilhas. Em *A rosa púrpura do Cairo* há também uma divertida inversão da paixão do ponto de vista do imaginário: ao invés de sugerir apenas um retorno a Lumière, também o filme salta da tela para viver uma paixão ao lado do seu espectador. Tais cenas constroem uma metáfora visual bastante sugestiva.

A ficção é o que separa esses dois mundos. A realidade que dela se projeta já não é a que estamos acostumados, ela se inverte e leva o espectador a observar outro lugar. Este lugar além do cinema, além da própria realidade de onde parte é o da metaficção ou do “além da ficção”: o prefixo “meta” também pode significar “além de”.

Em *O Livro da Metaficção*, de Gustavo Bernardo, lemos que *a metaficção é como uma ponte interna entre os diferentes níveis de ficção*. Esse fenômeno, ao contrário do que muitos pensam, existe há bastante tempo: desde os primeiros mitos

e tragédias gregas, com seus coros e corifeus, já era possível encontrar os diálogos entre ficções, embora o termo “metaficção” seja recente. Segundo verbete em dicionário de termos literários, o termo “metafiction” foi introduzido pelo americano William H. Gass, preferindo sua utilização à expressão “anti-romance” para descrever os textos literários que explicitam sua condição ficcional: “muitos dos assim chamados anti-romances são na verdade metaficções” (in Bernardo, 2010, p. 40). Gass considera o fenômeno como uma espécie de desconexão entre a linguagem e a realidade. Portanto, a metaficção surgiria subvertendo a tradição realista na literatura americana do século XIX, uma vez que explora a ideia de que a linguagem não representa ou “diz” a realidade, mas antes a inventa. Porém, mais do que uma noção de metalinguagem desenvolvida, a metaficção, através do diálogo que estabelece entre ficções, nos é apresentada como:

“uma ficção que explicita de diferentes maneiras sua condição de ficção, ou seja, a ficção que não esconde o que é e que por isso mesmo termina por obrigar o leitor a manter-se suspensivo – em estado de permanente dúvida e incerteza – quanto aos relatos de um autor ficcional.” (Bernardo, 2010, p. 42).

Segundo Gustavo Bernardo, essa característica do fenômeno incomoda a tradição realista porque os escritores do século XIX (com exceção de Machado de Assis), na sua prática discursiva, fingiam que não faziam ficção por se acreditarem capazes de dizer e revelar toda a verdade. Essa confiança se enfraquece no século XX, conhecido como século do “princípio da incerteza” de Heisenberg, em virtude das muitas dúvidas políticas e epistemológicas advindas das decepções históricas e dos impasses da ciência. De acordo com Forrest-Thompson, “na verdade não há outra realidade que não nossos próprios sistemas de medir a realidade”, fazendo com que a obrigação da ficção não seja a de dizer a verdade, mas sim a de firmar uma verdade.

Reagindo à denegação realista da ficção, Gustavo Bernardo apresenta a metaficção como uma ficção que explicita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor. Esse fenômeno, no filme de Woody Allen, chama a atenção para uma espécie de ilusão de ótica e joga com a condição do espectador que vê uma ficção que contém outra dentro dela mesma, entendendo o que vê como uma ruptura para com a realidade. Essa intextualidade ficcional se torna o mote para muitos dos filmes do cineasta porque permite diferentes recepções e reflete seus próprios sentimentos. Os próprios

personagens gesticulam e falam com o seu criador. “Eles parecem pertencer à mesma família de Woody – gaguejam, se atrapalham e tropeçam nas palavras para explicar o que há de mais simples. São personagens pouco à vontade no mundo ou com os costumes do mundo. Quando Cecília declama elogios para Gil Shepherd, ela expressa uma admiração incontida com voz encolhida e gesto envergonhado. Por sua vez, quando Gil responde aos elogios, engole metade das palavras do que começa a dizer, tentando passar a impressão de uma pessoa segura de si, mas com um sorriso encabulado e o olhar para o lado.” (Avellar, 1985) Os dois são focados em uma imagem simples, de um fundo impreciso: é como se Woody estivesse ajustado em todos como um super-Zelig – personagem que assume características de personalidades ao seu redor, em documentário escrito e dirigido em 1983: ele é o que orienta o foco da câmera, ele está na pele da tímida e contida Cecília que gagueja diante do ídolo, ele está em Gil que sorri encolhido, satisfeito e tímido. Pelo gesto da escrita, a identidade se torna a sua procura nas várias possibilidades de ser em seus personagens.

Eles não nos veem, mas nós os acompanhamos como em uma área de sombras, invisibilizados, tal qual Cecília antes de ser descoberta pelo olhar de Baxter. O plano anedótico e envolvente de Woody, quando conta o filme, é uma tentativa de quebrar esse plano de ilusão. Essa luz que nos conduz ao mundo real que é o da plateia termina por levantar questões relevantes sobre a nossa realidade, isto é: o plano em que estamos também parece nos conduzir a um novo mundo de projetores em que olhamos para trás a fim de verificar se também não somos parte de um instante atrás, de um filme em que também somos personagens espectadores, participantes de uma outra dimensão de nossa realidade. Se Cecília se confunde metonimicamente com cada espectador do filme de Woody Allen, então nós como espectadores também somos jogados nesse círculo infinito da ficção. A história continua no acompanhar contínuo dos acontecimentos de um filme dentro do filme. Podemos dizer que o diálogo entre uma espectadora/personagem com o seu galã/personagem durante uma sessão de cinema de um filme em que também somos espectadores estabelece uma comunicação (que só é possível no plano da ficção) entre a ficção e a realidade. No entanto, se a realidade de que trata o filme é a realidade de uma personagem, ela também é fictícia.

Logo, essa comunicação entre níveis de ficção nos permite pensar a realidade como um outro campo de ficção e supor que através da ficção podemos

ampliar nossa reflexão sobre ela. A partir do reconhecimento de que a realidade pode ser, na verdade uma construção do eu ou uma possibilidade de conhecimento de uma realidade inacessível em sua totalidade, a linguagem cinematográfica de Woody também nos possibilita identificar seus efeitos.

Enquanto as histórias realistas se dividem entre o conhecimento do mundo real que é o real e a arte uma imaginação, em *A rosa púrpura do Cairo* o espectador tem a sensação de que a arte é que é a vida como ela é, se a vida costuma aqui e ali nos enganar também com suas ilusões de ótica. Ao saber que Cecília iria abandoná-lo de vez, Monk grita ameaçador, enquanto a personagem some no fim da escada: “Você vai conhecer o mundo real!” De fato, conhecer o mundo real não é tarefa fácil. Depois que Tom sai das telas para conhecer uma mulher e um mundo de verdade, os personagens que se transformaram em espectadores do mundo real ficam parados na frente da tela sem poder continuar o filme, se perguntando como seria o mundo real no limite invisível que separa os dois mundos. No entanto, nenhum deles deseja verdadeiramente saltar para o outro lado. Tom revela essa passagem e demonstra que ela não é recomendável. Após se ver apaixonado por Cecília declara o seu amor e desejo de tê-la para sempre ao seu lado. Cecília lamenta que ele não seja de verdade. Enquanto isso, Gil Shepherd, ator que interpreta Tom Baxter no filme dentro do filme, sofre as acusações de que seu personagem saltou para o mundo real pelo excesso de realismo na interpretação e se dá conta de que nem tudo está perdido: afinal, graças à confusão ele conheceu uma mulher que nem parece de verdade, que nada tem a ver com a gente superficial, artificial com quem costuma trabalhar no cinema. O ator se demonstra apaixonado por Cecília assim como seu personagem Baxter. No entanto, o espectador tem dúvida se realmente a intenção de Gil é de levar Cecília para Hollywood. O ator diz que só uma pessoa real pode amar de verdade. O personagem diz que nenhuma pessoa real seria capaz de fazer o que ele fez por amor: abandonar o encanto do mundo imaginário para seguir uma mulher no mundo real.

A disputa entre Tom e Gil pelo amor de Cecília se dá na plateia do cinema, em cena em que os personagens do filme que Tom abandonou acompanham interessados da tela em que quase nada mais se move. Woody Allen promove uma inversão do processo de visão e a reconstrução de um filme que começa pelo fim sem final feliz. Cecília opta pela realidade e deixa Tom partir para a ficção, onde não

mais terá a oportunidade de vê-lo. Por outro lado, pensa que finalmente viverá um amor de verdade ao lado de Gil Shepherd. Com o retorno de seu personagem às telas, Gil volta para Hollywood sem Cecília. Sozinha, ela se percebe enganada por um real que só teve força enquanto enriquecido por sua ficção.

A ilusão proposta pelo filme nos permite questionar o que mapeamos como realidade. Em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), Wolfgang Iser fala da teoria do conhecimento pela ficção e define realidade recorrendo à noção de ficção: “talvez o que chamamos de realidade seja basicamente estruturado por um tipo de ficção”. Logo, a ficção faz-se necessária para mapear a realidade sem se opor a ela. A ficção nos permite suspeitar da noção de realidade uma vez que ela é retida como tal a partir de uma representação que lhe garante tal significação. Cecília engana-se porque, como nós, deseja o que lhe parece verdade ou verossímil; no entanto, a verdade do real é algo continuamente produzido, implica perigo. “Viver é muito perigoso”, segundo personagem de Guimarães Rosa, por isso a ficção é sempre tão necessária, uma vez que nos passa mais intensidade e segurança do que a própria realidade. Embora a personagem já vivesse a experiência do “como se”, Cecília não soube reconhecer na experiência do imaginário o real mais real do que o próprio real, que reconstruiria para si uma nova verdade mais colorida e intensa, à moda dos verdadeiros sonhos. Como diz um dos personagens de Woody Allen: *os de verdade querem vida de mentira e os de mentira querem vida de verdade*.

A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional termina por levantar questões decisivas sobre as relações entre ficção e realidade e sobre a realidade mesma que vivemos no dia a dia. Para fazê-lo, o texto metaficcional incorpora um diálogo entre metáforas e assimila diversas perspectivas críticas dentro de sua produção. No romance cinematográfico, Tom Baxter sai da tela porque deseja conhecer uma mulher de verdade. Porém, o que seria a verdade no mundo real? Aos poucos Baxter percebe que a verdade não se pode saber. Cada experiência vai demonstrando que o mundo é construído de suposições, aproximações à realidade, também de ficções necessárias. Enquanto Gil Shepherd é capaz de usar palavras que sugerem verdades que não necessariamente estão nas palavras, Tom tem consciência de que no lugar de onde veio as pessoas são mais consistentes e confiáveis. É ele que nos traz a proposição de que Cecília, embora seja de verdade e viva o mundo real, pouco sabe dela mesma. Não

conseguia viver no mundo real, mas conseguiu se relacionar com um personagem que saiu da tela, embora não o tenha escolhido para viver uma história de amor. Para confrontar as ameaças que vêm de fora e de dentro (de si mesma), Cecília reage encantando-se eternamente com o cinema e seus personagens a fim de atribuir sentido ao que lhe parece sem sentido: sua própria vida.

De acordo com o filósofo Hans Vaihinger (in Bernardo, 2010, p. 19), essa busca humana pelo conhecimento de torna a ficção tão ou mais necessária que a própria ciência:

As ficções são formações psíquicas. A mente constrói esses meios auxiliares graças à criatividade da alma; movida pela necessidade e estimulada pelo mundo exterior, ela descobre seu próprio tesouro. O organismo se percebe parte de um mundo repleto de sensações contraditórias e exposto aos ataques hostis do mundo exterior; desse modo ele se obriga, para a própria preservação, a procurar todos os auxiliares possíveis, tanto externa quanto internamente. É pela necessidade e pela dor que o espírito ascende e evolui, é por contradição e por oposição que a consciência desperta. O homem deve a formação de seu espírito antes a seus inimigos que a seus amigos.

Essa luta pelo conhecimento daquilo que nos constitui assemelha-se ao movimento da ficção quando se duplica por dentro falando de si mesma e vice-versa. Gustavo Bernardo compara essa necessidade da ficção em narrativizar-se com o enigma da identidade humana, reconhecendo nesse processo uma luta interminável. *Não consigo responder à pergunta “quem sou eu?”, embora, não consiga parar de tentar.* Esse meta-movimento de saber quem sou tem como marca um ceticismo suspensivo porque revela um conflito que há entre o ato de dizer e o ato de saber. De modo que a metaficção desconfia da realidade, do realismo, do autor, do editor, e por que não, desconfia de si mesmo. Portanto, a metaficção desconfia de toda e qualquer presunção de identidade.

Em seu breviário da incerteza, *Quod Nihil Scitur* – em português, “Que nada se sabe”, Francisco Sánchez reconhece “mais duvido, pois nada comigo abarca com perfeição. Desespero, mas persisto” (Sanchez, 1991, p. 49). Sánchez põe em questão a célebre afirmativa de Sócrates “só sei que nada sei” e aponta para um pensamento que tem como base a dúvida permanente. Se admito o meu desconhecimento da verdade, resolvo a inquietação continuando a querer saber, ou seja, formando novas dúvidas que não me possibilitam a paralisação do pensamento. Tanto no caso da própria origem humana como no caso artístico, a metaficção nos permite a mesma luta a partir da permanente incerteza do que é a verdade, promovendo a discussão contínua que se enriquece a cada nova visão ou descoberta.

As obras metaficcionalis têm como característica principal criar esses vazios e lacunas que nos obrigam a um não contentar-se com certezas sustentáveis e verdades inquestionáveis para prosseguir na busca de novos horizontes. Assumindo essa perspectiva irônica de uma saber que nada sabe, ela mantém o seu princípio ficcional potencializando as suas suspeitas e dúvidas quanto a toda teoria do conhecimento. Suas respostas provisórias e sua suspeita de toda noção de realidade são verdadeiros incitamentos a não parar de pensar.

Por isso, a maioria das manifestações metaficcionalis não termina na última linha, ao contrário, exige que o leitor retome de algum modo, pensando, relendo ou procurando outra leitura não com a intenção de resolvê-la, mas de ampliá-la e preservá-la. Nessa linha, Bernardo acredita que a verdadeira catarse não é a identificação primária entre leitor e personagem, mas um processo de reconhecimento de si mesmo a partir do seu processo de produção de si mesmo, de modo que a leitura do mundo através da perspectiva de um personagem implica uma mudança da própria identidade. Segundo Iser, “a solução de conflitos só é capaz de desenvolver um efeito de catarse ao devolver ao leitor em sua realização. A obra de arte dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução e não se limita a contemplar a solução já formulada” (Iser, 1996, p. 95)

O texto metaficcional incentiva o leitor a desenvolver uma postura ativa, imaginativa, completando as lacunas existentes. Ao quebrar o contrato ficcional, o autor se compromete com a ficção e expõe para o leitor o seu processo de criação, exigindo sutilmente uma cumplicidade nesse acordo. O filósofo Vilém Flusser, em suas produções ficcionais e teóricas, especialmente no livro *A dúvida*, também parece criticar a crença em uma verdade absoluta. Seus recursos de escrita que apontam para um clima de interrogação e dúvida permitem afirmar que os textos não acabam na última linha, uma vez que eles nos obrigam a reler pela provocação que nos causam, desdobrando outras tantas possibilidades de caminhos significativos e possíveis a serem descobertos. Como ocorre no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que várias especulações surgem a partir de vestígios de verdades e de mentiras acerca da personagem Capitu presentes no discurso oscilante e contraditório do narrador Bento Santiago: ele conta a essência da amada e sua história, mas de modo a tornar a verdade de si e do outro indecifrável a cada novo capítulo. Portanto, é impossível determinar se Capitu é ou não é traidora ou se,

simplesmente, o autor tenta demonstrar diante do leitor os artifícios com que constrói o seu texto.

Nesse momento, podemos voltar um pouco à obra de Adriana Lisboa. Essa marca da metaficção desencadeadora de um autoquestionamento está presente também em *Um beijo de colombina*, se permite o acompanhamento de um processo de criação que se dá a partir da observação de um personagem-escritor diante de suas dúvidas e de seus questionamentos em relação a sua vida e, principalmente, ao projeto de escrita que se propôs a efetivar. O personagem-escritor suspende temporariamente a narração dos acontecimentos para destacar os fundamentos norteadores de seu processo de escrita. Além disso, a ficção se volta sobre si mesmo questionando e/ou comentando outros trabalhos ficcionais e/ou a sua própria produção, relativizando as fronteiras entre a ficção e a crítica. Em alguns trechos de *Um beijo de colombina*, o leitor pode não reconhecer o limite entre a narrativa, a poesia de Manuel Bandeira e a poesia presente no texto de Adriana. O discurso é híbrido na sua composição poética.

Esse princípio estético ou filosofia de proteção a dúvida assemelha-se à própria noção de tradução do filósofo Vilém Flusser – como um processo sem fim, de expansão dos textos. Como se o tradutor estivesse sob verdadeiros corpos vivos, abertos, mesmo em um processo que é reconhecido como finito e não evolutivo. A cada tradução, o texto ganha mais significância e significado, exatamente, por essa postura de Flusser em abdicar da necessidade de conclusão. Desse modo, o seu texto termina por levantar diferentes versões de diálogo, sem concluir nenhuma, propiciando novos frutos de leitura e de escrita.

O escritor Machado de Assis, de modo semelhante, nos deixa obras que sugerem muitas possibilidades de leitura ao produzir um texto que se preocupa em demonstrar a matéria com que se constrói. No ensaio “O palimpsesto de Itaguaí”, Luiz Costa Lima observa o modo de escrever do escritor Joaquim Maria Machado de Assis: “Machado foi um criador de palimpsestos. Como informam os dicionários, o palimpsesto era um pergaminho, cuja primeira escrita era muitas vezes rasurada para que uma segunda se depusesse sobre as letras apagadas; a curiosidade dos analistas era então mobilizada para recuperar o texto primitivo. Supomos então haver em Machado uma verdadeira política do texto consistente em compor um texto aparente, “segundo”, capaz de interessar a seus leitores “cultos” pelo sóbrio casticismo da linguagem, seus polidos torneios, suas personagens de pequenos

vícios e inofensiva aparência. Sob esses traços, eram deixadas as marcas de um texto “primeiro”, que a impressão tipográfica antes velava que apagava.” (Lima, 1991: p. 253).

Com seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis inaugura um novo modo de escrever, utilizando a ironia elegante como recurso para expressar a impossibilidade de se fazer um relato completo da realidade e manifestando originalidade numa época em que a tendência literária era ser fiel discípulo do Realismo. Para Machado, falar da realidade não era ser adepto de um único estilo literário. Assim como o autor tcheco-brasileiro Vilém Flusser e seu pensamento nômade, Machado e suas obras nunca desejaram ser reduzidos a leituras rígidas e castradoras.

Quando o personagem Brás Cubas, de Machado, diz que não é propriamente um autor defunto, mas sim um defunto autor, é como se o autor quisesse tornar plausível, através de um registro realista e polido do seu narrador, uma situação grotesca. Machado idealiza situações fantasiosas como a história de Brás Cubas e seu hipopótamo nas neves, no capítulo VII do livro, para, na verdade, satirizar um realismo que só pode ser irreal.

Em capítulos desse seu romance é possível, inclusive, conhecer um pouco mais desse modo machadiano de escrever, como o capítulo I - “Ao leitor” -, uma espécie de prólogo em que o “autor”, o falecido Brás Cubas, “explica” a obra -, o capítulo LXX - “O senão do livro” - e o capítulo CLX - “Das Negativas”. Tais capítulos são frutos de uma complexa consciência narrativa, uma vez que o texto, ao invés de afirmar-se como imitação do real, revela sua condição ficcional. Uma literatura que pode se constituir como auto irônica porque não mais esconde os seus artifícios de representação, ao contrário, os exhibe através de reflexões sobre a elaboração da linguagem, da arte, da ficção.

No prólogo “Ao leitor”, Brás Cubas dirá que sua narração ocorrerá de “forma livre”, demonstrando desde já a originalidade do romance e mesmo a transgressão aos modos de escrita, uma vez que dá o título de um livro de memórias mas escreve de modo a esvaziar a forma do gênero. Na verdade, o narrador interrompe a narrativa, conversa e brinca com o leitor, discorre sobre assuntos aparentemente distantes do assunto central, enfim, utiliza gestos intersubjetivos na escrita que se traduzem como verdadeiros convites ao diálogo, tal como faz Flusser. Em “Reconsiderar”, o filósofo tcheco diz: “Quem quiser mudar eficientemente o mundo,

deve restringir-se a perguntas que começam por "como?"; não seria a modificação do mundo o que interessa existencialmente ao conhecimento? Mas reconsideremos um pouco este argumento". Machado, de forma semelhante, conversa com o leitor constantemente através dos narradores de suas obras, tudo isso de forma não linear, não cronológica aos fatos da vida de Brás, por exemplo, evidenciando a própria artificialidade da escrita, o que impede o leitor de tomar o que lhe é apresentado como absoluto, uma vez que o discurso é incompleto, fragmentado e depende do receptor para lhe proporcionar vida.

Nesse vai e vem, ironicamente, o personagem Brás Cubas, das memórias póstumas, responsabiliza o leitor pelos defeitos do livro. Ele diz: "(...) o maior defeito deste livro és tu, leitor; e explica "tu tens pressa de envelhecer e o livro anda devagar, tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e a esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorrem e caem...". (Assis, 1881: pág 161 e 162).

Desse modo Brás Cubas recusa aquele que se organiza e se disciplina para contar uma história, a capacidade de uma escrita sem desvios e um leitor acomodado a esse tipo de narração. O narrador das memórias póstumas prefere a digressão e a interrupção e muitas vezes destaca, assim como Bento Santiago, o aspecto desconjuntado do livro, simulando que este se faz à medida que ele escreve, sem meta a atingir e sem respeito às convenções e modelos reconhecíveis.

Machado de Assis produz uma organização material que permite as digressões e a interrupção de seus narradores durante a escrita de um livro, sendo uma das suas grandes invenções o capítulo curto. Ao optar por não alongar o capítulo, Machado termina por reforçar as lacunas deixadas por esse recurso entre os capítulos. É o que se pode observar no capítulo CLX, quando Brás Cubas finaliza suas memórias com uma espécie de balança de sua vida. Ele diz: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria". (Assis, 1881: pág. 263). Desse modo, deixa o leitor envolto em muitas interpretações e questionamentos. Afinal, que visão tem Brás Cubas da vida e do mundo? Assim as obras de Machado se constituem de "meias verdades", de primeira e segundas escritas, como "pergaminhos" a sugerir realidades.

Ao propor narrativas que sugerem realidades é possível traçar um paralelo com a forma como Machado sutilmente sugere o erotismo. No conto *Missa do galo*,

Machado, sem ser explícito, diz tudo o que será feito em seguida por meio de frases como essa: “Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova”. As chinelinhas da alcova são, na verdade, a promessa sexual no conto. Machado retira a força do clima de insinuação de erotismo. Não descreve a sexualidade, mas a deixa ser adivinhada pela hora da noite, pela ausência do marido de Conceição.

Pois bem, em *O Prazer do texto*, o autor Roland Barthes dirá que “o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre (...) é a intermitência (...) que é erótica (...) a encenação de um aparecimento – desaparecimento”. (Barthes, 1977: pág. 16). É possível pensar que Vilém Flusser assim como Machado de Assis têm o poder de seduzir com aquilo que eles sugerem e no modo como provocam o leitor. Os textos dos autores não só deixam lacunas, questionamentos ou verdadeiros convites para o leitor se envolver como também ironizam histórias e teorias que não deixam espaços para a imaginação do leitor porque estão carregadas de uma moral determinista.

Em *O alienista*, Machado de Assis constrói, pela figura de Simão Bacamarte, a própria encarnação do clichê do cientista que para chegar à cura da loucura se funda em verdades absolutas e em nome delas passa a cometer distorções inaceitáveis. Assim sendo, Machado trata com ironia Simão Bacamarte para criticar a própria ciência vigente e seus defensores que, mal informados, apropriam-se do arbítrio de classificar a razão humana. No *Palimpsesto de Itaguaí*, Costa Lima nos adverte que *O Alienista* é o meio sim de divertimento, porém não menos de questionamento. Além disso, nos lembra que, através de um critério de transferência social, Machado, maliciosamente, interna na Casa Verde figuras de seu especial desagrado: os retóricos, os românticos do amor, os revolucionários. Em relação aos românticos do amor, há um trecho em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo XVII, em que o autor contrapõe numa frase o romantismo do tempo de envolvimento ao custo em contos de réis. Brás Cubas, após uma reflexão imoral, inicia o próximo capítulo, dizendo: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (Assis, 1881: pág. 79). Se os personagens românticos se movem por motivações nobres, os do mundo de Machado movem-se por interesses um tanto risíveis. Aqui a crítica atinge as relações sociais.

Em *A Cartomante*, Machado “mata” personagens como Rita e Camilo, que hesitam e acabam optando por uma interpretação ingênua das situações de vida. Ambos são facilmente manipulados pelo discurso enganador da cartomante.

Considerando os personagens tipos de leitores, é como se Machado lhes transferisse todo o seu desagrado, matando-os assim como fez em *O Alienista*, que interna figuras que não eram de seu agrado. De modo semelhante Woody Allen reconsidera o destino de sua personagem não somente para criar uma realidade, propriamente irônica, mas para representar através dela o quanto nosso conhecimento da arte e de nós mesmos é limitado, vítima de ilusões frente a um mundo de perspectivas. Enfatiza-se o texto como comunicador e valoriza-se o receptor como aquele que deve ser capaz de perceber o que é dito. Portanto, personagens como Rita e Camilo, em *A Cartomante*, de Machado de Assis, nos são apresentados como receptores ingênuos, enganados pelo discurso irônico, enfim, verdadeiros exemplos a não serem seguidos por nós.

A metaficção trabalha no nível do inusitado ou do roteiro dentro do roteiro. Quando um personagem salta para a tela com Cecília e deixa os demais personagens dentro do filme impossibilitados de continuar em virtude da presença da nova convidada, o garçom do Copacabana, ao perceber a mudança no filme, decide também improvisar, deixando de ser mero espectador dos protagonistas para propor um show de sapateado em que ele se torna o protagonista. No filme de Woody Allen, assim como em outras produções metaficcionalis, somos convidados a também abandonar o roteiro de nossas vidas porque toda presunção de identidade é trágica. Trazer o encanto do imaginário para o mundo real e vice-versa é o que desautomatiza nossas percepções e nos conduz a um movimento contínuo de descobertas.

2 IDENTIDADE

“Um segredo frágil, como as folhas secas que se arrumaram simetricamente aos pés de uma árvore e que o primeiro vento vai dispersar.” (Adriana Lisboa, “Segredo”, em *Caligrafias*, p. 50)

Ora, como Adriana Lisboa traz o encanto do imaginário para o mundo real? Como a escritora atualiza as lições de Machado de Assis e Woody Allen?

Podemos começar respondendo com as palavras acima, do pequeno conto poético que Adriana escreveu, chamado *Segredo*. Por elas, a escritora parece tratar da percepção de um sonho feito de fragmentos que se fazem presentes sem assumir a sua construção plena nas horas acordadas: é um pequeno mistério. Ora só silêncios, ora coisas tão pessoais, soluço, susto. Sua construção mentalmente insistente desvenda antes a perda de uma realidade dada e possível de ser descoberta. *Porque qualquer gesto faria o tempo se estilhaçar como cristal*. Porque o que lhe escapa é o instante-já que, de tão fugidio, rapidamente se dispersa.

Em *Segredo*, as palavras parecem compensar a ausência do objeto, dando corpo ao sonho e o fazendo existir como significado de caráter explicitamente metafórico, isto é, ficcional. Nesse caso, a linguagem cria propositalmente o seu próprio enigma. Ela ultrapassa os limites de si mesmo, dobrando-se e redobrando-se em um diálogo contínuo entre diferentes realidades que ecoam significados e refletem efeitos de contiguidades eventualmente inusitadas. Qual é o segredo de suas palavras? Será que consigo me entregar ao silêncio que se segue a essa pergunta sem resposta? Para usar as palavras do poeta Drummond, trazemos dentro de nós os textos possíveis que esperam ser escritos. A linguagem quando se permite enigmática abre caminhos para novos significados, abala certezas e nos projeta em outros universos de significação. (Azeredo, 2007, p. 81) Esse mecanismo que duplica o enigma ao tentar resolvê-lo é o da metaficção ou do “além da ficção”

que investigo e que gera tantas perguntas quase “irrespondíveis” quando a ficção resolve falar de si mesma ou conter a si mesma.

O enigma criado pela ficção de Lisboa ou o *segredo frágil como as folhas secas que o primeiro vento vai dispersar* pode ser comparado ao enigma da identidade humana, uma variante do enigma da metaficção. Enquanto as manifestações do pensamento – literatura, cinema, fotografia, teatro, pintura, dentre outras – precisam falar tanto de si mesmas à procura da sua identidade estética e existencial, também nós refletimos a nós mesmos em busca de algo que nos decifre. No entanto, creio que posso responder à pergunta – quem sou eu? – até que alguém me pergunte e perceba que já não sei mais, restando apenas a intenção. O acesso ao real, que existe e é necessário para a própria ficção e para nós, como sinônimo de verdade, se modela em uma zona de ficções que se constrói a partir dele. Mas estas ficções continuam sendo pontos de vista possíveis, como *camadas de cebola que, se eliminadas, restaria apenas o que resta na cebola: nada*, como afirma Vilém Flusser, no artigo “Da ficção”. Em outras palavras, a contemporaneidade revela o quanto as certezas e classificações são, no mínimo, insuficientes e excessivas. Isso porque elas se projetam pela linguagem. Segundo Gustavo Bernardo, a linguagem é um problema capaz de gerar sucessivos mal-entendidos:

“(...) falo sempre mais do que queria e menos do que devia. Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Como a linguagem não me basta por mais que me esforce, preciso ir além dela e explicá-la: chegamos à metalinguagem da gramática, da linguística, da lógica, da própria filosofia. No entanto, toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto.” (Bernardo, 2010, p. 11)

Portanto, a própria característica da linguagem prova o quanto pode ser presunçoso acreditar que existe uma correspondência harmoniosa entre a palavra e as coisas que falamos, uma vez que não temos acesso ao real em sua completude. Nos termos de Bernardo (2010, p. 15), “temos acesso ao real apenas através de mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional.”.

No entanto, o discurso desconstrutor é capaz de se desconstruir por si ao pôr em xeque os próprios campos do conhecimento como dom eminentemente humano. É por meio da linguagem, somada à memória e à imaginação, que o homem constrói

e desconstrói um mundo no qual ele mesmo tem um significado, uma identidade. Nesse sentido, a identidade não pode ser apresentada como uma verdade absoluta, mas sim como uma verdade conveniente ao sujeito segundo uma produção contínua e múltipla. O ser humano está sempre se reescrevendo. A partir das suas buscas e dúvidas, ele é capaz de mergulhar em si mesmo – um abismo – indagando-se sobre o sentido ou a falta de sentido de sua existência, para dar-se uma resposta que o primeiro vento vai dispersar. Ele sabe que não encontrará o que procura mas, no caminho interminável, encontra coisas imprevistas que o enriquecem. De maneira semelhante, a ficção precisa falar tanto da própria ficção não para negar a realidade, mas como forma de desvendar verdades mais profundas, mutantes e que se desdobram a cada nova percepção.

Nos romances *Sinfonia em branco*, *Rakushisha* e *Azul-corvo*, a busca de uma identidade pelos personagens abala certezas apresentadas por um discurso que soma memória, imaginação e silêncio. Esse mundo de identidades, em que a memória participa de um jogo discursivo que visa aos poucos recuperar uma história de um passado impossível de se resgatar totalmente vem marcando as narrativas de Lisboa e a tem estabelecido como uma autora que sabe criar enigmas, criando a memória através de fragmentos.

Em entrevista dada após publicação de *Azul-corvo* para o *Diário Perfil*, em setembro, na Argentina, a escritora foi questionada a respeito dos muitos registros e cenários recuperados por memórias criadas através de fragmentos de uma guerra social e do desamparo sentido por seus personagens (a vida cotidiana de Vanja no Rio de Janeiro e depois no Colorado, as viagens para o sul dos Estados Unidos em busca da história da mãe, conseqüentemente, de sua própria história, as memórias de Fernando sobre o treinamento revolucionário na China, as ações no rio Araguaia, a tragédia de Timothy Treadwell no Alasca, os documentários militares da ditadura brasileira, etc). Lisboa responde:

Penso que a memória, de modo geral, só pode ser recuperada através de fragmentos. Creio que nenhum de nós tem condições de traçar de modo contínuo e ininterrupto as recordações de sua própria vida. Lembramo-nos de episódios aqui e ali, muitos dos quais não parecem ser nem mesmo os mais relevantes de dada ocasião, e muitas vezes se compararmos nossas memórias de um determinado evento às memórias que outras pessoas têm do mesmo evento veremos que são distintas. Sempre me interessou usar esse mecanismo na minha ficção, inclusive quando não se trata de memórias, mas do momento presente: aquilo que absorvemos dele raramente é uma “ideia geral,” um quadro abrangente. Por exemplo: vou assistir a uma palestra e percebo que o palestrante fica o tempo todo balançando a perna direita, e que há uma mosca pousando insistentemente no meu

braço, e que alguém em dado momento dá a descarga num banheiro próximo. Interessam-me esses pequenos detalhes aparentemente triviais dos eventos, que são, em minha opinião, o que lhes conferem personalidade e interesse. Algo, aliás, muito explorado na obra de um dos meus poetas brasileiros preferidos, Manuel Bandeira, com seu olhar sobre esse “humilde cotidiano.”

Nas obras de Lisboa, é possível observar uma incessante busca pela identidade. Uma busca paradoxal aos olhos do leitor, já que a leitura nos lança a reflexões nas quais o percurso da questão se transforma na própria questão do percurso, porque não se pretende a tradução do mundo sob a forma de qualquer resposta. A resposta pode ser antes uma armadilha para um leitor apressado ou convicto, como no romance *O beijo da colombina*, inspirado nos poemas de Manuel Bandeira, seu poeta preferido. O leitor se percebe diante de uma verdadeira reviravolta quando o suposto narrador que parecia compor uma espécie de relato biográfico após uma perda amorosa é, na verdade, o personagem da narrativa de Teresa, a verdadeira protagonista da ficção de Adriana que, assim como a escritora real, escreve na ficção articulando sua história aos poemas de Manuel Bandeira. Essa comunicação entre diferentes níveis de ficção provoca um verdadeiro efeito de continuidade como o que encontramos numa série de babushkas, bonecas tchecas que se encaixam uma dentro da outra naquele processo de reiteração em que se preservam a surpresa e a expectativa.



Figura 1 - Fotografia Babushkas, in www.google.com/babushkas

O seu reconhecimento ficcional levanta questões importantes sobre o nosso conhecimento e desconhecimento da realidade, sugerindo uma desconfiança em relação a todo reconhecimento de verdade, porque se desconfia do autor, do narrador, do leitor, logo, de toda presunção de identidade.

A obra de Adriana Lisboa parece reconhecer a insuficiência da linguagem na construção dessas verdades e certezas, tornando as interrogações recursos que

movem os romances como tentativas de reconstrução também de passado. Em *Sinfonia em branco*, a memória é o elemento de construção dos personagens, cercada de cheiros, cores e de sentimentos: lembranças de "uma mulher que a memória sempre vestia de branco e juventude" (p. 100), de um velho que por castigo "bebia sua solidão", da irmã angustiada "brincando de girar a aliança no dedo emagrecido pelo frio", de um homem "de olhos transparentes passando o tempo a andar na estrada empoeirada" (p. 175), "de uma menina que queria ser menina apenas" (p. 189) etc. São personagens que se movem no espaço e no tempo em busca de uma construção de si impossível de ser resgatada.

A volta à casa onde Maria Inês viveu algumas de suas piores lembranças é um exemplo da tentativa de construção e de possibilidade de encontro que parece ser feito de forma imprecisa como as impressões dessa mulher: "a casa aparece sem riquezas, nem muito grande, nem muito pequena. Nem muito velha, nem muito nova" (p. 175). "As coisas pareciam menos devastadoras, depois de vistas de perto. Perdiam o sagrado, ficavam comuns, cotidianas. Reduziam aquela distância entre elas mesmas e a ideia delas" (p. 208). No encontro dos personagens na velha casa, "todas as coisas estavam desembocando naquele lugar naquele momento. Todos os anos vividos, todas as insuficiências desses anos e tudo o que neles havia sido em demasia. Todos os perigos, todas as promessas, todo o amor que amadurecera em indiferença e toda a estrutura que sobrevivera livre de ornamentos" (p. 209). Nas descrições, a casa não parece nem o lugar da infância e nem da velhice, nem do início e nem do fim na memória das duas irmãs, Maria Inês e Clarice. Nesse sentido, elas parecem lançadas no entre-lugar da identidade, submetidas a lembranças de histórias ocultas que não podem ser esquecidas, no entanto, também não podem ser nomeadas. O leitor pode saber dessas lacunas apenas pelo grito que ecoa dos "muitos e longos silêncios" (p. 63) que marcam a relação entre as mulheres narradas por Lisboa.

No esquema metaficcional em *Rakushisha*, a personagem escreve um diário em contraponto a um narrador que comenta e incorpora citações de Matsuo Bashô escritas no século XVII. Este esquema me permite relembrar a litografia "Mãos que se desenham", do artista holandês Maurits Cornelis Escher. A imagem das mãos que desenham a si mesmas nos sugere a própria elaboração da metaficção, que se define como uma linguagem em constante construção/reinvenção de realidades. Semelhante a essa complexidade da imagem, os personagens de Adriana Lisboa

em permanente autoanálise são tecidos de fora para dentro, como “mãos que se desenham” em um processo contínuo em busca de si mesmos.

A narrativa conta a história da viagem de Celina e Haruki para o Japão, após um encontro ao acaso numa tarde chuvosa no metrô de Botafogo. Nessa relação improvável entre quase estranhos, narrada de forma verossímil, cada um a seu modo se depara com suas próprias histórias, suas dores, suas memórias e seus questionamentos. Como um rito de passagem, a viagem representará, no caso de Celina, a libertação da dor provocada pela perda da filha; no caso de Haruki, a libertação do medo em relação à busca de seus ancestrais e de um amor imóvel no tempo. A narrativa ganha maior destaque, sobretudo, pela escrita diarística da personagem Celina, que se constrói acompanhando nas suas linhas as leituras das linhas de Bashô. Na agonia de se explicar, Celina rompe silêncios, preserva outros e, assim, se permite novamente reaprender a andar. Um pé depois do outro como uma tentativa de voltar a ser.

Na obra *Rakushisha*, o uso de termos metafóricos no discurso do narrador orienta o leitor sobre a identidade da personagem, como se comprova nos exemplos seguintes:

A mulher já tinha nome. Celina. E, coerente com esse nome, parecia mesmo alguma coisa volátil a Haruki. Talvez por dentro ela não tivesse ossos nem músculos nem vísceras, mas ar. Um pedaço de céu recoberto pela fina epiderme humana. Um pedaço de céu quase humano. Por fora, ela era o sorriso mais triste que ele tinha visto nos últimos tempos. (Lisboa, 2007, p. 18)

Mais adiante:

Sua voz parecia um casulo de borboleta dentro da garganta, operando alguma espécie de transformação interna. Sua voz parecia se equilibrar com fragilidade sobre aquela categoria delicada – o mínimo indispensável.

O mínimo indispensável. O latido suave de um coração feito de palavras estranhas, estrangeiras, difíceis de decorar. (Lisboa, 2007, p. 114)

As formas anafóricas aqui descritas são espécies de rótulos metafóricos mobilizados para construir o objeto de discurso, que é Celina, e têm o poder de orientar o leitor para determinadas visões e deduções sobre a personagem. Celina também procura o outro para falar de si: “*Marco [...] o lugar mais distante do mundo. Marco era o inalcançável, para sempre apartado, estranho, estrangeiro.*” (Lisboa, 2007, p. 23) Já Haruki, “*ele era uma reconstrução. Um romance. Uma ficção por trás dos olhos fechados.*” (Lisboa, 2007, p. 46)

Portanto, a identidade se constrói não só a partir da escrita do seu próprio eu, mas na confrontação entre a sua ideia de eu, a sua ideia do outro e a visão de si

que é feita pelo outro, na qual “consciência individual e social se suplementam”. (Barcellos, p. 72)

Uma das principais reflexões sobre o gênero diário é quanto a sua forma de apresentar a verdade de uma vida ou parte dela, reunida numa trama narrativa que constitui uma impossibilidade. Em *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, Pierre Bourdieu diz:

“Falar de história de vida é pelo pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história. [...] Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou de reforçar.” (Bourdieu, 1996, P. 74).

Nesse sentido, Bourdieu nos permite suspeitar de toda Verdade que o homem supõe saber, entendendo toda narrativa da história de vida do sujeito como uma verdade ilusória ou como uma espécie de retórica dos fatos.

Celina reconhece que o diário não revela o que lhe dita a alma. A personagem refere-se ao passado em doses homeopáticas e entende essa representação como manifestação de uma escrita esfumada e móvel. (Lisboa, 2007, p. 20) Por meio de uma memória feita de fragmentos de imagens do passado e do presente, de informações dissolvidas dessa mulher, a linguagem escapa de uma representação fiel porque é cheia de lacunas, que desejam significação, e de focos alterados. O narrador em terceira pessoa é que parece intencional a reiteração dessas passagens, contando a mesma coisa de um modo quase semelhante a fim de dar conta de uma narrativa que vai e volta no tempo.

Desde o início da escrita de si, Celina revela que sua condição de estrangeira - de não ser vista pelo outro – contribui para que coisas invisíveis do seu passado permaneçam guardadas em suas lembranças. Seu relato surge em forma de fragmentos que, no entanto, compõem aos poucos uma unidade ainda que esvaziada, silenciada, portanto, desconhecida pelo leitor. Uma unidade “em composição” que surge mesclada ao sentido do caminhar construído e vivido por ela.

“E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é o mal e o remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão de ilusão de caminhar.” (Lisboa, 2007, p. 10)

Toda focalização já significa uma intervenção, não sendo possível a imparcialidade do discurso. Sendo assim, todo modo de apresentação do objeto em expressões nominais aponta, necessariamente, para uma visão a partir da qual se constroem argumentos. No caso da escrita de si, é um meio de firmar uma identidade e de constituir instâncias tidas por verdadeiras.

O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser escreveu, no seu artigo “Da ficção”, publicado n’*O Diário de Ribeirão Preto*, em 26 de agosto de 1966, a seguinte sentença: “A ficção é realidade.” A princípio, a sentença causa uma sensação de estranhamento no leitor porque o autor, ao mesmo tempo em que define os dois termos, nega o significado de ambos. No entanto, ao pensar melhor, chegaremos à mesma conclusão do filósofo, uma vez que o que torna a ficção realidade é a relatividade e a equivalência dos pontos de vista possíveis sobre algo. O filósofo dá o exemplo do objeto “mesa” que pode ser considerado sob vários aspectos: do ponto de vista dos sentidos de um carpinteiro, a mesa é, simplesmente, produto comercial, fruto do trabalho árduo em madeira bruta; do ponto de vista de um decorador, a mesa pode ser uma obra de arte. No âmbito escolar, a mesa para o professor é símbolo de poder sobre os alunos, enquanto que, do ponto de vista do aluno, ela se torna o símbolo da sua submissão. Neste sentido observa-se que o objeto pode ser definido sob diferentes pontos de vista e que não há como determinar qual deles é o mais “verdadeiro” porque todos são possíveis nos seus respectivos discursos. Segundo Flusser, “perguntar qual destes pontos de vista é mais “verdadeiro” carece de significado. Se digo “ficção é realidade”, afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis.” (Flusser, 1966)

Nota-se que o título dado ao artigo de Vilém Flusser, “Da Ficção”, pode ser interpretado, especialmente, como um recurso para ressaltar o poder da literatura como prática discursiva de construção de conhecimento e identidades. Não é “a ficção”, mas é através “da ficção” que as reflexões, as comparações, os questionamentos e as teorias podem ser retirados e se permitirem realidade. Mas, uma vez que toda teoria surge como nova ficção, também o caráter deste trabalho e destas deduções acabam por coincidir com a ideia que o autor pretende passar no seu artigo: de que campos teóricos e ficcionais estão sempre imbricados, constante e mutavelmente extraíndo efeitos e sentidos para a realidade.

Do mesmo modo, o diário de Celina pode ser lido como esforço de reconstrução de fragmentos do eu na direção de extrair uma verdade a fim de

remediar o seu passado e alcançar um modo de ser em que, privada de seu país, em outro hemisfério, possa fazer melhor esse movimento de análise. Somada à fascinação pelos papéis fabricados no Japão (2007, p. 23), a quase incomunicabilidade no outro lado do mundo também parece um dos motivos para a escrita do diário como meio de libertação, para sair da bolha ocidental e voltar a ser novamente para si. O diário potencializa as tristezas, mas livra Celina das relações sociais ao ocupar o lugar privilegiado de seu confidente, destruindo rastros de um instinto sociável:

“Eu não nasci aqui. (...) Sou do outro lado do planeta. Pode-se dizer que vim escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho, para que não me vissem, para que não vissem as coisas invisíveis que eu traria na mala. Que ninguém me veja ainda, que ninguém suspeite. Não pertença a este lugar.”
(Lisboa, 2007, p. 9)

Mais adiante:

“Gosto dessa familiaridade da estranheza [...]. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashô, séculos depois.”
(Lisboa, 2007, p. 89)

No primeiro fragmento do diário, parada na faixa de pedestre de Kyoto, Celina olha para o homem ao lado que também espera para atravessar a rua com seu guarda-chuva transparente, acompanhado de um cachorro com uma capa amarela. O cachorro lhe parece um labrador, o que lhe permite alguma identificação: “*somos ocidentais nós dois, amigo.*” (Lisboa, 2007, p. 9) Contudo, não era apenas a possível raça do cão que lhe chamava a atenção. O fato de estar do outro lado do planeta, como se fosse parte importante na bagagem de um outro – Haruki – depois de um encontro feito de quase sustos, como o daquele convite - “Você podia ir para o Japão comigo” (Lisboa, 2007, p. 27) - lhe dá a sensação de ilegitimidade. Como se fizesse parte de uma lista de conteúdos importantes numa mala que não é a sua, mas a de Haruki: 2 livros, um sapato, um animal de estimação precisando de cuidado, Celina...

No fundo, ela não sabe exatamente o porquê de estar ali. Contudo, é exatamente a sensação de não pertencimento que lhe abre um horizonte de experiência, liberdade, abertura para um tudo possível. Nessa viagem Celina aprende que o único bem é a capacidade de locomoção, o que lhe oferece a

possibilidade de redescoberta de si. Na solidão, o anonimato torna tudo indiferente e cada experiência é a superação de uma sensação de clandestinidade, logo, a condição fundamental de existência. Celina sente-se livre e consciente de suas próprias limitações. Ao contrário do cão labrador conduzido por seu dono, ela aprende ou reaprende a se movimentar, escolhendo o seu próprio ritmo frente à consciência de sua dificuldade em dar novos passos. O fato de estar sozinha, de não pertencer, projeta novas possibilidades de sentido sobre o tudo ou o nada que ela traz na mala. A prisão que dá sentido à liberdade. A morte que dá sentido à vida. O nada que dá sentido ao pouco que se tem. A ausência que dá sentido à presença. A dúvida que dá sentido à descoberta. Era preciso a experiência como estrangeiro, e o estar de passagem para aprender novamente a conduzir-se, consciente do que verdadeiramente é fundamental.

“Este é o desafio. No assento do trem-bala entre Kyoto e Tóquio. Deve haver como me perder, de algum modo. Deve haver como me perder para encontrar aquele lugar no mundo que nunca foi pisado antes, um território realmente virgem. Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais. Reduzir-se à mochila que vai às costas e a umas poucas mudas de roupa. Reduzir-se, ou agigantar-se, a uma ausência de casa própria e cidadania, esfacelar o papel pegamosca do cotidiano e fazer dele mesmo, cotidiano, uma aventura infinitamente deslocável. Descolável. Desgrudá-lo do chão. Levantar os pés para caminhar, estudar a bússola e mapa, mas randomizar todos os gestos. Traçar uma reta, menor caminho entre dois pontos, e picotá-la com a tesoura, apagar trechos com a borracha, dissimular outros com o esfuminho, despistá-la em curvas. De tal modo a esquecer que um dia chegou a ser uma reta dotada de ponto final. De objetivo. Desobjetivar-se. Esse, o território realmente virgem – o único. Assumir como um sentido a falta de sentido da vida. Em todos os sentidos.”
(Lisboa, 2007, p. 54)

Em um mundo ficcional sob todos os aspectos fragmentado – como admite a própria Lisboa -, o sujeito constituído de fragmentos vê-se em meio a uma busca que não se consolidará, sobressaindo-se, desta forma, o percurso como elemento mais importante. Nos romances de Lisboa não são o primeiro passo e nem o último passo os centros da questão, mas o percurso em si, como possibilidades de descobertas: identidades em trânsito, em viagem; também a leitura é uma leitura sobre viagem/deslocamentos.

Viagem é um tema recorrente, obsessivo, que decifra até mesmo a própria escritora: ela admite esse movimento em que ficção e biografia se misturam:

“As duas coisas sempre estiveram entrelaçadas em todos os meus livros. Não que eles sejam autobiográficos, mas sou muito impressionável pelos lugares onde vivo e por onde transito, sejam eles quais forem: desde as áreas rurais no interior do estado do Rio, onde cresci e que aparecem em meus dois primeiros romances, até a própria cidade do Rio, que aparece em todos eles, ou o Japão, “personagem” do

romance que publiquei em 2007, *Rakushisha*. Quando me mudei para o Colorado em fins de 2006, a paisagem física e humana me impressionou de imediato. O gigantismo das Rochosas, o fôlego das longas extensões de quase deserto, os esforços urbanos, a tristeza patética dos subúrbios ricos. E as pessoas que habitam esses espaços, desde a senhora suburbana em seu imenso carro-bolha até os índios nos pueblos miseráveis. Fiz muitas viagens de carro de Denver até o Novo México (durante um ano fui pesquisadora visitante na Universidade do Novo México) e tudo isso me impressionou muito. E impressionou a Vanja também.”

A autora parece fascinada pelo mistério que envolve outras culturas e pelo potencial poético de todas as surpresas do novo, do diferente. Segundo Azeredo, “a viagem diz respeito a toda espécie de desconstrução dos clichês e estereótipos perceptivos e conceituais que nos aprisionam num mundo em que tudo passa, mas parece sempre igual.” No caso da prosa poética de Lisboa, o leitor também é levado a se transportar na viagem tal como fazem os personagens. Não exatamente como meio de fuga da realidade, mas como modo de descobrir novos sentidos ocultos, realidades mais profundas, escondidas pelos disfarces do cotidiano.

Na condição do não saber e da não possibilidade de ser ouvida em suas indagações existenciais, a escrita de si, do seu indispensável, ganha forma e com ela a impossibilidade de estabelecer respostas definitivas às suas interrogações e, conseqüentemente, as do leitor. De fato, “*a vida não é entendível*”, - dizia Guimarães Rosa (Rosa, 1956, p. 109). E a realidade em si não se permite dominável.

A fim de superar nossa limitação em apreender todo conhecimento, construímos ficções chamadas realidades e acreditamos nelas porque precisamos. A língua é a responsável por essa formatação. Do mesmo modo que um mapa oferece uma representação esquemática de um espaço e não consegue apreender as minúcias daquilo que representa, também a língua oferece uma representação esquemática da nossa experiência porque não dá conta da realidade maior. A respeito da construção de sentidos, Azeredo diz: “É bem sabido que o que dizemos ou informamos por meio de nossos discursos não é um “retrato fiel” das coisas do mundo, mas um recorte, uma interpretação do universo de nossas experiências realizada por meio das palavras e de suas combinações em textos.” (Azeredo, 2007, p. 188)

Um dos mais belos poemas de João Cabral, *O cão sem plumas*, escrito entre 1949 e 1950, é repleto de imagens a fim de captar a realidade do rio Capibaribe, que atravessa o Recife, e os homens que lá vivem. Na impossibilidade de dizer o rio, o poeta utiliza outros elementos, diferentes imagens, recategorizações comparativas, em maravilhosa ruptura de expectativas para captar um pouco dessa paisagem.

Entre a paisagem o rio fluía
 Como uma espada de líquido espesso.
 Como um cão
 Humilde e espesso.

Entre a paisagem
 (fluía)
 De homens plantados na lama;
 (...)
 Como o rio
 Aqueles homens
 São cães sem plumas.
 (Neto, 1984, p. 136)

O rio, espesso como uma espada, fecunda a cidade. E dá vida àqueles homens que, segundo Cabral, se definem pelo que não têm, pelo vazio. Esse sentido construído na relação discursiva pode não ser sentido como o mesmo pelos homens que vivem ao redor do rio Capibaribe, nem pelo próprio Cabral. Isso se dá porque a palavra tem por principal finalidade a construção de sentidos a partir da experiência pessoal que se tem com o texto ou a paisagem, tornando a experiência corporificada assunto de conversação e socialização. A experiência corporificada é traduzível e criativa porque vem do autor e também do leitor, enquanto a experiência na sua integridade e sutileza não é possível de ser apresentada como realidade única. Nenhum de nós tem acesso à experiência da extensão do nosso conhecimento ou ao domínio enciclopédico do mundo. A prova disso é a impossibilidade de cada um escrever no papel tudo o que sabe. Trata-se de uma impossibilidade porque o saber não é algo armazenável, mas dinâmico e criativo. Consequentemente, o sentido é mutante.

Na literatura, o que importa é a significação que transcende a realidade. Ao contrário do mentiroso, a ficção reconhece sua condição de não dar conta da realidade e admite, pela sua escrita, sua ficcionalidade. Por outro lado, a escrita de si como um discurso, embora seja um texto que se diga capaz de demonstrar a realidade, não deve ser analisada de forma ingênua, e sim como fruto também de uma compreensão do sujeito que constrói a sua versão de verdade e identidade, em contraponto a outras possíveis versões que fluem e se desdobram a cada novo ponto de vista.

Em *Rakushisha*, para Bashô, a experiência é possível, já a experiência corporificada não é possível porque se trata de uma construção. Na citação de um trecho do *Diário da Saga*, ele diz:

“29º DIA
 Leio o poema em chinês sobre takadachi em oshu, na coletânea *Hitorisho*.

O Takadachi se ergue tão alto como o céu e as estrelas o rio Koromo se lança ao mar
A lua parece um arco

Tal descrição de paisagem não corresponde à realidade.
A menos que realmente se vá ao lugar,
Mesmo os antigos não conseguem criar poemas autênticos.” (Lisboa, 2007, p. 123)

O drama do sujeito por encontrar uma verdade que dê conta de sua realidade o leva à escrita de si. A auto-reflexão se faz necessária a partir da consciência de que o sujeito não tem experiência da extensão do seu próprio saber, quase sempre fala mais do que deseja e menos do que deveria. Para tanto, a fim de dar conta dessa insuficiência para se dar conta da verdade, a ficção sente necessidade de ir além dela mesma criando diferentes mundos dentro de si para indagar-se sobre o sentido ou a falta de sentido, para dar respostas ou perceber a ausência de todas elas. Nesse processo, as expressões nominais remissivas ganham relevância porque elas permitem ao leitor também construir seu roteiro para o texto, frente a sua necessidade de imergir em si mesmo em busca de sentidos mais profundos.

Em *Azul corvo*, Lisboa parece colocar em xeque não somente a verdade histórica, por exemplo, quando trata da guerra do Araguaia ou quando trata do poeta Bashô e sua trajetória à cabana dos caquis caídos, mas também os próprios modos de representação e de recriação dessas verdades, o que provoca modos de escrita nos quais, segundo Scholhammer, ao falar de ficção nas produções de Bernardo de Carvalho, “encontramos uma literatura que fala de si mesma, que fala de literatura, de leitura ou da escrita, do processo de diálogo e interação com outras literaturas, de livros com livros, em um mundo – biblioteca bem ao gosto de Borges”. (Schollhammer, 2009, p. 131)

Em todos os romances citados, são as interrogações que movem o jogo de reconstrução do passado e, principalmente, a busca de identidades perdidas, fragmentadas, difíceis de serem resgatadas. Se memória, história, lembrança são termos bastante correlatos que se separam em diferenças particulares, nos romances de Adriana eles parecem bastante articulados, não para formar um quadro estável de um passado, e sim para questionar a possibilidade da identidade construída.

Essa reflexão e auto-reflexão se fazem relevantes embora um desfecho dessas ideias não se permita possível, seja por uma consciência de que o sujeito não tem experiência da extensão do seu conhecimento, seja pela compreensão de

que toda reflexão é, por si só, provisória. Nesse processo a escrita da identidade se assemelha ao fenômeno da metaficção uma vez que ambas sentem a necessidade de ir além delas mesmas em busca de sentidos mais profundos, revelando-se como modos infinitos do procurar saber, ou simplesmente, uma espécie de quadro inacabado que a autora parece proteger.

3 SILÊNCIO

Um segredo frágil, como as folhas secas que se arrumaram simetricamente aos pés de uma árvore e que o primeiro vento vai dispersar.

(“Segredo”, p. 50)

Nas horas acordadas após um sonho suspeito das conexões que estabeleço entre os elementos de minha vaga lembrança e a realidade. Fecho os olhos, preencho os buracos de minha própria história e percebo que o melhor seria calar a fim de burlar os sentidos e as verdades compartilhadas por um pensamento por demais assertivo. Talvez o silêncio, melhor expressão do não sentido, talvez o admitir a ficção seja melhor caminho do que afirmar a verdade da própria consciência. Assim, quem sabe, terei melhor compreensão de mim mesma.

Em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, a reconstrução da realidade é sempre difícil e o discurso insuficiente. A busca por uma realidade mais apreensível aos olhos do leitor fica delicadamente traduzida em rastros de uma voz silenciosa no escuro. Nem toda verdade é traduzida pela linguagem já que nem tudo parece encontrar significado apreensível ou palavra que lhe aprisione o sentido. Nesse caso, o fenômeno da metaficção surge como forma de burlar os silêncios da narrativa e de seus personagens, já que trabalha de forma profunda, mas também indiferente à confiança na revelação de uma única verdade para a ficção. Em uma história que guarda silêncios, ela quebra a linha confortável de leitura por trabalhar o texto como construção de vários elementos – da arte visual, da música e da própria literatura – a fim de quebrar silêncios e proteger outros, considerando a narrativa em suas várias apresentações fragmentárias.

Entre o silêncio e a metaficção emerge exatamente o sentido. Independente da forma como eles se apresentam, o sentido existe para ambos. Além disso, o silêncio talvez seja o lugar mais profundo da metaficção porque pela quietude a ficção é capaz de demonstrar toda a sua dificuldade em não saber como carregar a

palavra, como responder-se. O silêncio parece a própria experiência dessa busca, por apreender o inapreensível para além dos escritos. Em espaços de silêncio, a obra abre as maiores possibilidades de percepção dos personagens, da vida e da própria natureza humana e ficcional, demonstrando que, além da superficialidade e dos ruídos do mundo a que estamos diariamente submetidos, somos jogados para o lugar mais profundo do labirinto em que criamos histórias e artes para compreender nossa própria humanidade e nossos tantos silêncios. Quando uma obra proporciona tamanha reflexão, uma nova arte passa a existir, não somente de traços, mas de ausências cheias de sentido.

Em *As formas do silêncio* (2007), Orlandi dirá que o silêncio funda o sentido. Portanto, o silêncio não é vazio, ele significa por si mesmo. Pensemos em um momento de velório. A maioria das pessoas, quando presta as suas últimas homenagens aos mortos, o faz em silêncio. As pessoas se calam porque as palavras faltam. Cada lembrança é conduzida pelo silêncio mais profundo como o do corpo já sem vida. As palavras perdem o sentido, enquanto o silêncio conduz a outro espaço inimaginável, porque transcendente, um espaço em que só o silêncio pode transitar.

A obra *Sinfonia em Branco* é uma história de um imaginário silencioso de sentidos. Uma história de idas e vindas no tempo, idas e vindas a compor personagens que resistem e sobrevivem às violências do mundo. A imagem de *uma borboleta na pedreira proibida* que se joga no abismo chama a atenção do leitor para o tom poético da narrativa, extraindo beleza e sentido das coisas mais simples, como a contemplação do passado sem temores e o desejo de liberdade de duas mulheres ensinadas a obedecer a proibições e a se calarem. Maria Inês mostrava-se arredia às proibições, disposta a enfrentar o mundo e a tomar da vida tudo o que lhe foi tirado. Clarice, a irmã mais velha, temia as proibições e tinha um sorriso involuntário e triste. Com duas cicatrizes gêmeas, uma em cada punho, afinal acabava sobrevivendo a si mesma. (p. 23) Em torno delas a narrativa e os seus silêncios fundam sentidos. Quando Clarisse e Maria Inês não ousam conversar durante anos sobre o abuso sexual sofrido por Clarisse pelo pai, elas germinam sentidos. É um modo de organizar o silêncio daquilo que não conseguem dizer. As personagens, simplesmente, se calam.

Entre uma leitura e outra são construídas fissuras que ganham significado assim que o leitor percebe que elas costuram o narrado entre silêncios, desamparo,

medo e morte. Um discurso que é reconstruído a fim de intensificar seu sentido sem dizer tudo. Essa repetição de ideias e imagens reforça o aspecto autorreflexivo da própria obra. Nas tentativas de estabelecer formas de dizer, o texto pensa o próprio texto e se pensa como tal. Embora um discurso cíclico, suas imagens compõem não de forma completa ou excessiva o quadro narrativo, porque sobressai a capacidade de multiplicar símbolos e significados. Essa técnica de reconstrução de passagens, de ideias-chave e de conseqüente realocação de sentidos corrobora a noção de que não há verdades estabelecidas a serem ditas. O próprio título pode se reconstruir ao longo da narrativa a partir de novas apreensões feitas pelo leitor. A princípio, o título apresenta a antítese da *sinfonia* com o *branco*. A sinfonia é como uma estrutura concreta de construção e o branco é como o que se permite apreensível. Esse branco é capaz de dissolver todo o som da sinfonia, evidenciando a relação que existe entre o som da nota emitida e o espaço do silêncio ou palavra não pronunciada. No silêncio, o leitor encontra o espaço mais cheio de significado e a realidade mais profunda de toda obra. Além disso, as possibilidades discursivas geradas por ele podem ser novas a cada olhar, a cada realocação de sentido, evidenciando a impossibilidade de estabelecer uma única forma de demonstrar a realidade dessas personagens e do seu modo de contar, o que gera outros tantos silêncios alimentados a cada nova história. O discurso permanece lacunar.

No romance analisado, o silêncio é o elemento instaurador de significado, ainda melhor que a própria linguagem. As palavras denotam uma espécie de vácuo e de inexistência de palavras. Para Orlandi, inclusive, existe algo na linguagem incapaz de completar o sentido. Nesse contexto, o silêncio surge como um grito possibilitador do dizer ou apenas resultado dessa impossibilidade. As relações entre as irmãs Maria Inês e Clarice e seus pais são esfareladas a cada página. Mesmo outras narrativas e personagens que dialogam formando uma história comum são construídas entre palavras e silêncios que se intercalam para contar algo mais profundo e difícil de ser dito.

O silêncio percorre a obra de Adriana Lisboa por duas perspectivas: como resultado da impossibilidade/dificuldade de dizer que, por sua vez, é resultado de uma proibição ou insuficiência da linguagem, e também como elemento possibilitador de dizeres a partir do desejo de dizer pelo silêncio.

Às vezes, a voz se cala por uma insuficiência da linguagem: “Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas cicatrizes gêmeas, uma em

cada punho. E sorriu um sorriso involuntário e triste, um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma" (p. 23). Por um princípio de delicadeza a voz não diz, não responde, e como consequência torna o discurso poeticamente ainda mais belo. Além disso, não parece possível expressar tamanha melancolia da personagem. O leitor é levado a "(...) enxergar todas as palavras que não são ditas" (p.48) de outras maneiras. O calar surge como a melhor forma de dizer.

A recusa pela fala sistemática e excessiva está presente mesmo nos fragmentos que nos falam de maneira explícita. Nesses casos, o silêncio é deixado para o leitor que lê a palavra como faca afiada rasgando a carne dos punhos de Clarice e a sua própria. "Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar o abraço dele tinha força. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração." (p. 191) Mais adiante, "E Maria Inês fugiu derramando suas preciosas sementes de cipreste pelo corredor, no dia em que viu os dois no quarto. O homem. A menina. Seu pai. Sua irmã." (p. 192) A cena narrada demonstra que as esperanças, as promessas e a possibilidade do infantil são deixadas no chão frio e seco em que nada brotará além da tristeza, ressentimento e medo. A escritora fala de uma realidade bruta e concreta, mas sem deixar de lado signos flutuantes e sugestivos que trazem poesia à mais violenta realidade. Como afirma Victor L. da Rosa, em *Os silêncios da sinfonia branca*, "a escritora deseja o insustentável, a suspensão, a leveza; uma voz que fala da estupidez com uma poeticidade quieta e conformada (mas uma poeticidade também feroz e violenta)." O interessante é perceber que o silêncio é disseminado para além do próprio livro.

A infância revela-se mutilada como a da amiga Lina, estuprada e assassinada na mesma fazenda. Clarice não conseguiria destacar palavras para a trágica verdade de sua vida, que seca raízes e parece pisotear qualquer possibilidade de voltar a ser. Aliás, na casa que abrigava sentimentos proibidos, o *não dizer* exclui não somente a palavra mas o próprio ser, porque negar o discurso é uma forma de negar o próprio sujeito. Quando se nega a palavra, carregada de toda a subjetividade do eu mais profundo, a condição para a vida torna-se o silêncio.

No silêncio, os personagens encontram uma forma de se manter. Otacília, mãe de Clarice e Maria Inês, vivia não somente o silêncio de um casamento infeliz, mas também a punição dada por ela mesma ao espírito por falar pouco, mesmo

percebendo muito. Era a mulher de uma família castradora em nome de uma reputação e de uma ordem familiar ao avesso de qualquer regularidade. Com Olímpio, aprendeu o regime do silêncio e a necessidade de fazer parte também desse aprendizado. Maria Inês e Clarice sabiam exatamente o quanto as palavras ficavam como carne viva que nunca poderia ser tocada naquela relação.

“Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis. As coisas ali eram regidas por um mecanismo muito particular capaz de apanhar a infelicidade em seu percurso entre vísceras e artérias e fabricar-lhe uma máscara de pedra. Então Maria Inês continuava guardando aquelas palavras sangrentas e cuidando para que doesse o mínimo possível.” (p. 103).

Porém, o silêncio não era o seu fim, como esperavam os personagens. Ele gruda na alma, perturba os sentidos de Maria Inês e a faz ressignificar outras certezas, demonstrando que o silenciamento também é capaz de produzir outros tipos de linguagem. Consideremos a música “Cálice”, de Chico Buarque, no período da ditadura, como referência estratégica para burlar o silêncio. Trata-se de um discurso repleto de um eu profundo, velado, polissêmico e metafórico, por isso rico.

Nesse contexto, Adriana Lisboa também encontra formas de burlar o silenciamento de seus personagens. Maria Inês é figura central nesse processo que se apresenta de diferentes formas ao longo da narrativa, multiplicando significados. A personagem teve vários momentos de desgarramento dessa realidade violenta e silenciosa. “Desde pequena era óbvia como o medo, mas arredia como a verdade.” Suas formas de burlar o silêncio são várias, desde a atitude de plantar uma árvore de dinheiro com o primo João Miguel em um lugar secreto e proibido (p.15), a liberdade sexual que tinha na relação com o apaixonado Tomás, até, finalmente, o seu grito final adequado àquele lugar maldito e sagrado para as duas irmãs: a pedreira.

Após a morte de sua mulher, Afonso Olímpio tornara-se um bêbado, trancafiado na prisão de si mesmo, ouvindo vozes no silêncio e ouvindo silêncio nas vozes. Nunca se recompõe, tornara-se um ser estéril e uniformemente vazio ao se dar conta de que sobrevivera à sua Otacília, cúmplice e inimiga. Otacília era a sua vida e também a sua morte. Algum tempo depois, ele encontrará Maria e Clarice no lugar que decretou proibido. Um lugar que era símbolo de proibição e castigo, mas que se tornaria também símbolo de libertação.

“Afonso Olímpio começou a subir a pedreira. Era difícil, extremamente difícil fazê-lo, porque, além da idade que amolecera seus ossos e músculos e que arruinara seu fôlego, ele havia bebido também naquela manhã, e antes, durante toda uma noite insone. Estava magro e tinha sulcos arroxeados profundos sob os olhos. Fora isso, era apenas um senhor simpático que inspirava pena e que vivera sua vida de forma quase correta – havia aquela pequena exceção, claro, pedra no meio do caminho.” (p. 205).

Maria Inês e Clarice não conseguiam encontrar respostas para aquela atitude, assim como nunca encontrariam para outras do passado. Na verdade, muitas coisas não eram ditas e nem feitas sobre as versões de um silêncio cultivado nessas relações. Para Maria Inês, era o momento de romper com essa prisão.

“E então, após minutos que duraram horas, ele chegou ao topo e olhou para suas duas filhas e estendeu a mão”. Aquilo não. Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai.

Ela surpreende-se por ouvir-se aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou.

Um ruído mínimo, quase inaudível, soou dentro da alma de Clarice, e ela voltou o rosto na direção do céu e viu a imagem da borboleta multicolorida. Que alçava voos possíveis. Aquela visão ficou grudada em seus olhos secos como anteriormente os fluidos corporais de seu pai haviam ficado grudados em suas coxas a ponto de ela precisar removê-los com uma bucha.

A borboleta sobre a pedreira, sobre o abismo.

E um grito abortado na garganta.” (p. 205 e 206).

A imagem da pequena borboleta capaz de alçar voos sobre um mundo de vida e morte, que se repete em outros momentos da narrativa, se contrapõe à imagem das sementes ciprestes abandonadas pelo corredor por Maria Inês, no dia em que viu seu pai no quarto de sua irmã. As sementes são como promessas de vida que já nascem mortas. Maria Inês não sabia, mas o embrião da vingança já germinava nela desde o episódio das sementes, como um furacão pronto para entrar em erupção. Ao burlar essa realidade de proibições e silêncios, as irmãs se confundem com a borboleta que alça voos sobre a pedreira. Da lagarta presa no casulo à borboleta que se metamorfoseia e ganha asas. Era o grito adequado que diz tudo ao chegar o mais próximo da verdade do eu reprimido.

A imagem do voo da borboleta dentro da imagem de Olímpio e seus braços soltos no ar provoca no leitor um misto de vertigem e revelação, como se Adriana tentasse dizer alguma coisa com sua metáfora, com sua poesia, porque sugere e antecipa ao leitor, desde o início, outras possibilidades de compreensão de sua sinfonia em branco, das sementes de ciprestes espalhadas no chão e da borboleta em uma pedreira proibida.

De fato, a lição da escritora não se esgota na concomitância de verdades e perspectivas, porque o silêncio remete à metaficção e, portanto, à busca pelo próprio ser em voltar a ser: da mesma forma que o voo da borboleta gerou uma imagem dentro da outra – e uma nunca é a reprodução da outra, mas a transformação de uma imagem. Logo, o silêncio em *Sinfonia em Branco* não pretende de nenhuma forma dizer tudo, ao contrário, ele escreve interrogações (p.94) pouco além da própria verdade, sem ser a única.

Adriana Lisboa usa a beleza das artes como metáforas dos silêncios de seus personagens, ou seja, uma coisa no lugar da outra que não podemos saber, como uma forma de dar enunciação ao silêncio. Com isso ela enche de poesia sua obra evidenciando diferentes versões de uma mesma imagem por meio de um silêncio possível de dizer. Um silêncio que é ao mesmo tempo ausência e presença. Para J. De Bourbon Busset (apud Orlandi, 2007, p.68), o silêncio “(...) é o que há entre as palavras, entre as notas da música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres. Ele é o terceiro intersticial que põe em relevo os signos que, estes, dão valor à própria natureza do silêncio que não deve ser concebido como um “meio” (...) O silêncio é “iminência”.”

Nesse caso, a literatura explora o silêncio por um desejo e abandona o leitor ao bel-prazer porque lhe permite operar o texto de inúmeras maneiras. Após o capítulo da morte de Olímpio, os subsequentes voltam ao passado, sendo o último - “A alma do mundo” - um retorno à infância das meninas Maria Inês, Clarice e Lina; não há conflitos, não há certeza de um fim, mas há aparência de um recomeço e de uma realocação de sentidos, um retorno à infância e sua inocência. “Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. Sorriu para Maria Inês e disse vamos embora, Lina combinou que viria brincar depois do almoço. Vamos. E as duas desceram da goiabeira num pulo, e foram correndo para casa.” (p. 222) O leitor já não tem a sensação de um fim, e sabe que o final também pode ser um modo de dizer um novo início. É evidente que a obra de Lisboa nos joga direto para o lugar mais profundo do labirinto, como forma de burlar o não dizer. Esse é só mais um. Trata-se de uma obra que não pode ser entendida como algo a ser descrito, mas sugerido em sua essência. O sentido não se extingue. Ele se transforma e se multiplica.

“O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do

possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que permite o movimento do sujeito.

O real da linguagem – o discreto, o um – encontra sua contraparte no silêncio.

O silêncio como horizonte, como iminência do sentido, tal qual como expressamos no corpo de nosso trabalho, aponta-nos que o fora da linguagem não é o nada, mas ainda sentido.” (Orlandi, 2007, p. 13).

Assim, dizer e não dizer são possibilidades reais e significativas. O silêncio não se reduz à ausência de palavras, pelo contrário, ele as contamina, multiplicando seus sentidos. Se um dizer pode-se multiplicar em dizeres outros, o não dizer, pelo seu caráter incompleto, multiplica-se ainda mais. “(...) silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é fundante.” (Orlandi, 2007, p. 14).

Em *Sinfonia em Branco*, um homem cria histórias a partir de sua arte a fim de tentar compreender sua humanidade, no que há de mais profundo, o eu no silêncio. Tomás é um homem de lembranças. Seu amor por Maria Inês se tornou memórias escondidas em lágrimas, abdições de sonhos e felicidade, só lhe restou a arte capaz de fazê-lo sobreviver à perda da mulher. Uma falta que extirpara dele e o carregou para longe. Como plano de manifestação de um início e um fim, o percurso curto que deve a vida a uma mulher que a memória vestia de *branco* e de juventude era Maria. Sua pintura evocava o quadro de Whistler.



Figura 2 - Quadro “Symphony in White”, de James Mcneill Whistler, in www.google.com/imagemsinfoniaembranco

Essa referência é explicitada em vários momentos da narrativa de Lisboa, dentre outras evocadas pela figura de Maria Inês.

“Tomás via a moça, ela não o via ainda. Portanto, foi com naturalidade que ela deixou a sacada e voltou para a penumbra do quarto, curvou-se da penteadeira, examinou de um jeito meio cômico o oval do próprio rosto no oval do espelho. Depois apanhou as beiradas do vestido branco que havia pertencido à irmã mais velha e virou bailarina, compôs movimentos (um pouco preguiçosos) com os braços e as pernas. Tomás olhava, hipnotizado – não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque era uma *pintura de Whistler*.” (p. 101)

Mais adiante:

“Aquele primeira visão que a associava com tanto assombro à *garota de Whistler* sucederam-se várias outras. Algumas coloridas e terríveis. Com trejeitos cubistas, evocando talvez a *Dora Maar, de Picasso*. Outras graciosas, como a *Mlle. Georgette Charpentier, de Renoir*, e outras ainda positivamente *blassés*, como as moças de *Jean-Honoré Fragonard*. Nenhuma delas, porém tão sincera ou tão convincente.” (p. 102).

O quadro pintado de Maria Inês por Tomás é a marca pálida de um amor do passado. Ainda que Tomás seja todo silêncio, de poucas atitudes e pensamentos, ao contrário das outras paisagens que havia pintado e que não revelavam lugar algum, sua pintura da mulher de branco era um grito do que ele tinha de mais verdadeiro.

“O amor era como a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida sobre uma mesma parede. O amor produzira um vago intervalo em seu espírito, na transparência dos seus olhos, na pintura envelhecida da sua existência. Um dia, o amor gritara dentro dele, inflamara suas vísceras. Não mais. Mesmo a memória era incerta, fragmentada, pedaços do esqueleto de um monstro pré-histórico enterrado e conservados pelo acaso, impossível recompor um todo íntegro. Trinta anos depois. Duzentos milhões de anos depois.” (p. 9).

Sua arte é a representação de um amor do passado ou, pelo menos, é o que o limitado sentido e a limitada mente reapresentam como tal. A referência de Whistler demonstra que a arte tem o poder de representação dela mesma: na obra de Lisboa, ela é referência, mas também se torna outra, possivelmente como outra verdade porque àquela nunca teremos acesso. As ficções entre as quais o leitor transita são sintomas de silêncio e, paradoxalmente, formas de dizer, tendo consciência da impossibilidade de conhecê-las completamente. A metaficção como forma de burlar o silêncio torna a própria ficção perturbadora de sentidos, por seus extremos poéticos e artísticos. Como o título da obra que diz o branco que também pode servir de referência aos vários tons da mesma cor no quadro da mulher vestida de branco, de Tomás.

A alusão à sinfonia e à música na ficção demonstra que há som no silêncio e que há silêncio no som. Adriana Lisboa estudou música, foi flautista e cantora, logo sua experiência com esse tipo de arte parece influenciar no seu trabalho ficcional, principalmente, no trabalho com o silêncio. É como se ela trabalhasse sempre com a chance de algo acontecer. A música está em toda sua obra, em todo lugar. A arte e a vida parecem indivisíveis. Tal como na vida, as obras literárias que evocam som no silêncio, como *Sinfonia em branco*, lançam possibilidades de sentido a cada novo contexto. E, quando o silêncio é o som mais audível em uma obra, o leitor não tem onde se fixar. Flutuamos, não sabendo se voamos ou afundamos pelos seus sentidos, se percebemos sua beleza ou seu lado mais assustador.

Outra referência na ficção é a do romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, uma leitura radicalmente proibida para Clarice por Otacília e Afonso Olímpio. A incompletude de sua leitura em função da proibição e sua resignação diz muito mais de Clarice, dessa obra e de nós mesmos do que poderia ser expresso em palavras.

“Morte em Veneza havia sido um livro proibido. Por ela – Otacília. Clarice tivera que esperar tanto tempo antes de poder enfim acompanhar Gustav von Ascenbach deixando sua residência na Prinzregentenstrasse, Munique, para um passeio, no início de maio de um ano que não se precisava (19..., logo à primeira linha). Tanto tempo: a vida inteira tentando satisfazer Otacília a fim de merecer seu amor de mãe que no entanto nunca se cumprira.” (p. 26)

A suspensão da leitura do livro *Morte em Veneza* e o silêncio dele decorrente em Clarice são a base de uma incompletude que se marca pela intensa polissemia. Em meio à vida em que violência, desafeto e indiferença dos laços familiares prevalecem, a única comunhão estabelecida é entre o texto e o seu leitor. A metaficção tem essa característica de nos ajudar a viver a realidade. Os textos revelam a indeterminação incompleta da ficção, entretanto, enfatizam que a capacidade de construir mundos alternativos também é condição social. É importante salientar que a metaficção, quando explicita sua condição ficcional ao revelar os vários parques ficcionais pelos quais passeia, não pretende descobrir o encoberto, ou seja, ela não esgota suas referências ao trabalhá-las. Trata-se de uma relação de desvelamento aos olhos do leitor, mas não em um tom de revelação, e sim de indicação e presença.

Além disso, a obra de Adriana Lisboa ecoa um silêncio que talvez ela queira alcançar, privilegiando uma maneira de dizer as coisas, a vida das pessoas e as

emoções em uma sociedade que produz muitos sons e que repudia o silêncio. Daí a presença do silêncio instaurador de sentidos em sua obra, em uma relação quase de dependência com a palavra que transforma o sentido em algo poético e de envolvimento. Sua arte não pretende ser capaz de abarcar a necessidade do absoluto, ela prefere deslizar pelo horizonte das possibilidades, da sugestão, com a experiência do inacessível. Talvez por essa não objetividade científica, por essa voz que não diz algo, ou diz de forma metafórica, deixando implícito o dito no não dito é que a crítica literária considera sua obra delicada. Uma escrita que ultrapassa o seu limite não pelo que apresenta na forma de modo objetivo, mas pelo silêncio profundo e poético que nos atinge de maneira particular e permite abrir espaços pelo que não se vê. É, portanto, travessia, deslocamento, pressupondo uma escolha pelo sentido num outro lugar construído pela narrativa.

Portanto, para a crítica literária, a delicadeza e a leveza nas obras de Adriana estariam sobretudo na semelhança ao que ocorre na poesia em que espaços em branco são apresentados como uma espécie de pausa, uma supressão no discurso uma vez que não há palavra suficiente que o represente. É o que afirma Victor L. da Rosa, em “Os Silêncios da sinfonia branca”, resenha publicada no caderno Variedades Culturais do *Diário Catarinense*, em 2005: “(...) há certa relação, portanto, entre o silêncio e a delicadeza. Ou seja, a delicadeza se configura, justamente, a partir desse não-dizer, a partir da recusa à fala sistemática, à fala franca e explícita. Penso numa frase do francês Léon Bloy, lida em algum livro de Barthes: “Só é perfeitamente belo o que é invisível [...]”.”

Por outro lado, outros leitores reconhecem em seus textos também uma agressividade que trabalha nas lacunas de suas obras, nas sugestões aos leitores, através dos muitos e longos silêncios presentes. Gustavo Bernardo é um dos leitores que suspeita de que a delicadeza tão anunciada seja, na verdade, uma maneira de esconder uma agressividade fundamental e, por isso mesmo, perigosa ao trabalhar nas entrelinhas. Em “A caligrafia de Adriana Lisboa”, resenha publicada na revista virtual *Paralelos*, em janeiro de 2005, ele expõe sua posição:

“(...) Esta agressividade se completa e se confirma nas ilustrações de Gianguido Bonfanti. Ainda que se trate de desenhos a bico-de-pena, eles mostram figuras humanas esboçadas com suavidade, mas limitadas por grossas pinceladas que não apenas aludem à arte caligráfica oriental como reforçam as posições em que se encontram essas figuras: contorcidas e expressando ora êxtase, ora dor, lembram visualmente como o prazer se encontra na sombra da dor. Assim, fazem um par

perfeito com os contos de Adriana, que por sua vez mostram como a delicadeza se encontra na sombra do medo e do desconhecimento.” (Bernardo, 2005).

Embora a princípio esses aspectos pareçam contraditórios, na obra de Adriana Lisboa se complementam numa escrita em que a leveza se apresenta como um modo de neutralizar a melancolia, o medo e a dor. Assim, estabelece o crítico e professor Denílson Lopes (2004), em seu artigo “De volta pra casa”, publicado no livro *Imagem e Diversidade Sexual*, em que faz um elogio à sutileza e aos muitos e longos silêncios presentes na obra *Sinfonia em branco*, a anunciando como uma “arte de sugestão, de recolhimento, de modesta ausência de novidades”, em oposição a um mundo de excessos e perturbações de uma arte ruidosa e muito eloquente, em que a desmedida é elemento mercadológico.

A autora chama a atenção do leitor para o sussurro do seu silêncio como uma possibilidade de se fazer enxergar o que não é dito na sua escrita em virtude da incapacidade de completude da realidade que a palavra não dá conta. Como representar o batimento cardíaco de um nadador? Como significar a perda de uma pessoa que se ama muito? Como descrever a quietude e a dor gerada por um pai que abusa da filha? Seja por um princípio de delicadeza, seja para esconder a agressividade, em *Sinfonia em branco* essa voz inquieta se quieta e configura o calar como única experiência de sentido. E mesmo as palavras parecem denotar vácuos de inexistência de si.

Nesse caso, suas obras se afastam de um cientificismo que só se permite objetivar sentidos naquilo que lhe é objetivado. Quando pensamos que alcançamos a compreensão do silêncio de sua obra, ele se dissolve porque pressupomos o desconhecido de Lisboa. Agressivo ou delicado, seu discurso parece recusar caracterizações porque fala de questões pertinentes de maneira fria, sem excessos, mas também sem preocupação de escandalizar ou desconstruir uma figura feminina imposta pela mídia. Por outro lado, também é um trabalho que parece buscar a poesia numa relação com o desconhecido do seu próprio eu. Essa é a sua magia que abre sentidos múltiplos em textos cujo objeto é suas obras.

O trabalho com a obra que transpira silêncio é a certeza, desde o início, de conclusões não definitivas, pois o lugar de respostas é obtido por fluxos de silêncio. Da mesma forma, não poderia ser objetivo deste trabalho desvendar todos os mistérios e todos os enigmas da obra que nos serviu de *corpus* e transcrever todos os seus silêncios para estas folhas. Pretendemos, afinal, com esse capítulo,

percorrer o caminho da metaficção nos silêncios do romance de Lisboa, caminhos esses que, desde o início já sabíamos, que não nos levaria a respostas definitivas e únicas. No lugar delas, preferimos salientar a lividez dos seus silêncios sem, no entanto, silenciar.

A proposta foi a de salientarmos o seu caráter metaficcional como uma forma de burlar os silêncios presentes em sua obra. Essa reflexão contradiz qualquer pretensão de dizer a realidade porque a todo momento admite-se ficção, como o próprio fenômeno, e explicita outras ficções que fizeram parte dessa construção. Uma postura que se opõe a de livros que não são livros, ou melhor, que não são ficções porque tentam dizer verdades – *isto não é um livro, meu Deus, acreditem que não é*; romances que se dizem sonhos – *isto não é um livro, é um sonho*. Palavras ditas repetidamente, principalmente, no século XIX, que tendem a constituir verdades, quase sempre questionáveis. Sendo assim, tentamos adentrar a ficção e refletir sobre o papel das outras ficções lá presentes.

Essas são somente algumas formas do silêncio e da metaficção em *Sinfonia em Branco*. Um silêncio que ora se mostra delicado e suave, ora se mostra agressivo e doloroso, evidenciando verdades não absolutas que preservam a multiplicidade da literatura e falam de nosso tempo. Como um convite à sensibilidade da audição e às realidades sem lugar que, sugeridas ao leitor por pontos e referências que indicam continuidade de quadros de natureza morta, apontam outras tantas possibilidades da ficção com a mesma poesia de palavras escondidas em lágrimas diante do livro que se fecha.

4 A DÚVIDA

ETERNIDADE

Nada ficará de mim: não continuo nos filhos, que são autônomos, com sua vida e sua morte independentes de mim. Não continuo nas árvores que plantei nem nos livros que escrevi, nem nos pães que asseí, nem na poeira que esqueci de varrer para baixo do tapete.

(Lisboa, 2004, p. 83)

ETERNIDADE

Ficarei depois de mim: nos filhos, nas árvores, nos livros, nos pães, na poeira, nos bichos, nas palavras que disse e que reverberam pelo universo e quem sabe desencadeiam explosões.

Minha vida é o milagre banal da eternidade feita de presente, passado e futuro simultâneos – substâncias do mesmo sonho. Meus dias são todos de uma vez só. E eu me respondo com interrogações.

(Lisboa, 2004, p. 85)

Não se trata apenas de dois minicontos com o mesmo título, escritos por uma mesma autora, de forma sequencial, ao final de um livro. Todas as semelhanças explicitadas a partir da identidade dos títulos escondem, ironicamente, posições opostas em face de uma mesma situação: a eternidade. Será a profusão desse enigma quase ao nível do absurdo a resposta para a eternidade? A formulação do questionamento e a incitação ao diálogo sobre os textos que se respondem com interrogações ao leitor, de fato, parecem dar significado e significância à ideia de que nem tudo o que é vivo morre.

Os minicontos foram retirados do livro *Caligrafias*, mas ainda que eles gerem todo um sentido no contexto dessa produção, a escolha por um mesmo tema exposto de forma simétrica e sequencial pode ter sido inspirada em Manuel Bandeira, um dos poetas preferidos de Adriana Lisboa. O poeta tem também dois poemas com o mesmo título: “Belo belo”. No entanto, ao contrário do que propôs Lisboa, em *Caligrafias*, Manuel Bandeira publica o seu primeiro “Belo belo”, em *Lira dos Cinquent’anos*, e o segundo na coletânea *Belo belo*, ambos em 1948.

No primeiro, Bandeira defende que a felicidade não reside na vivência dos momentos mais exaltados, não consiste em poder realizar ações terrenas, mas se encontra nas *coisas mais simples*:

(...)
 Não quero o êxtase nem os tormentos.
 Não quero o que a terra só dá com trabalho.

As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
 Os anjos não compreendem os homens

Não quero amar
 Não quero ser amado
 Não quero combater
 Não quero ser soldado

Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.
 (Bandeira, 1993, p. 180)

Por outro lado, o segundo *Belo belo* é o oposto simétrico do primeiro e substitui a atitude construída de sereno conformismo pelo seu avesso secreto:

Belo belo minha bela
 Tenho tudo que não quero
 Não tenho nada que quero
 (Bandeira, 1993, p. 199)

O interminável contraponto presente nas produções gera um clima de dúvida que não pode nem deve ser resolvido porque consiste em modos diferentes de representar algo e que por isso mesmo movem o pensamento. Os autores não desejam dizer a verdade porque preferem reconsiderar sempre manifestando apenas uma realidade provisória. A verdade brinca de *tempo-será*, tal qual a *eternidade* de Lisboa, e se torna inútil conceituá-la, ela simplesmente escapole e não se deixa pegar nada além do que suas sombras ou suas múltiplas construções. Reconhecer essas construções como ficções que não delimitam a realidade é

reconhecer o gosto pelas palavras e pelos novos sentidos que por meio delas desabroçam.

A ficção e a poesia demonstram a sua capacidade de formular novos sinais e novas formas que nos localizam além e aquém de nossa própria história, enquanto a pretensão em dizer a verdade e classificar uma única realidade possível sobre algo é uma atitude de certo modo irônica, já que cada realidade permanece enquanto dura um pensamento. Os autores não se refazem apenas para significar o seu oposto, mas para preservar uma ambiguidade que demonstra o quanto não se sabe, portanto, o quanto se pode continuar a querer saber.

Francisco Sánchez, em seu breviário da incerteza – *Quod Nihil Sectur* –, em português, *Que nada se sabe*, reconhece o movimento do pensamento humano em direção à dúvida permanente: “(..) *duvido pois nada consigo abarcar com perfeição. Desespero, mas persisto.*” (in Bernardo, 2010, p. 17). O homem está sempre à procura do saber de todas as coisas, embora isso nunca possa ser alcançado totalmente. Desde criança vivemos a experiência do não saber e até hoje há perguntas que continuam não respondidas ecoando em nossas mentes e nos conduzindo a um caminho de busca, simplesmente, pela ausência de respostas. Embora essas linhas sejam em decorrência da dúvida, quando escritas são uma maneira de ser, ainda que aproximações, suposições, ficções necessárias em busca de conhecimento. Por um instante, trata-se da eternidade dentro de nós mesmos, sem início e sem fim, mas um caminho.

As dúvidas são as peças fundamentais na construção do conhecimento. Elas nos atraem a atenção e mantêm o fio do nosso diálogo com o mundo. Normalmente, revelam uma desordem do relato porque demonstram certa dificuldade, daquele que duvida, em desvelar a história. Demonstram também a angústia de não dominar sua realidade. Presentes na literatura que imita a vida real ou na vida real que imita a literatura, a dúvida se apresenta como *estado primordial do espírito*. É por meio dela e por ela que promovemos o movimento em direção ao conhecimento e/ou à criação da realidade que nos cerca.

O ponto “?” é a marca da dúvida. A fim de pesquisar um pouco mais desse signo e o efeito que ele confere ao pensamento, Vilém Flusser escreve artigos como “?” e “Ensino”, que instigam o leitor a pensar, a duvidar e a duvidar do seu próprio pensar. Não com o objetivo de acabar com a dúvida, ao contrário: o importante para Flusser é continuar no caminho desmedido da própria dúvida que o leva e nos leva a

encontrar coisas imprevistas, tais como novas visões sobre o que se busca. Mas é no livro-síntese de toda sua obra, *A dúvida*, que o filósofo define o tema:

“A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de uma outra. Pode ainda, se levada ao extremo, instituir-se como “ceticismo”, isto é, como uma espécie de fé invertida. Em dose moderada estimula o pensamento, mas em dose excessiva paralisa toda atividade mental. A dúvida como exercício intelectual proporciona um dos poucos prazeres puros, mas como experiência moral ela é uma tortura. A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto, de todo conhecimento sistemático – mas em estado destilado mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento.”
(Flusser, 1999, p. 21)

A dúvida promove o movimento de busca pelo conhecimento; no entanto, para que ela se instaure antes é preciso que haja fé. Como não temos acesso à realidade toda, ou seja, não sabemos o que nos cerca, construímos representações de “realidade” e acreditamos nelas a partir da nossa necessidade na crença porque, antes de tudo, somos preparados para ter fé. A fé é uma “certeza” e a dúvida é aquela que desfaz qualquer estado de ingenuidade e inocência daquele que crê. Para Flusser, a dúvida pode significar o fim de uma fé ou o começo de outra. Se criada uma nova fé, esta deixa de ser vivenciada como “boa” porque perdeu sua autenticidade e torna-se um novo ponto de partida do sujeito que não tem o objetivo de concluir, mas o de proteger a própria dúvida.

A dúvida também pode simbolizar a paralisação mental quando ela duvida de si mesmo, ou seja, do próprio pensamento, da própria ação mental que cria as representações absolutamente necessárias da realidade. Ainda que a dúvida seja fundamental no processo de conhecimento, posto que ela vem depois da fé autêntica e também leva à fé, embora a uma fé menos autêntica, ainda assim vital, ao duvidar da dúvida eu termino por duvidar da possibilidade da criação e, conseqüentemente, paraliso toda atividade mental. Portanto, o raciocínio de Flusser parece ser o de quem acredita na própria fé e na necessidade da fé, mas como forma de proteger a própria dúvida. Não deseja concluir porque não acredita na verdade absoluta do sujeito. Como consequência, o que o filósofo propõe em suas obras é a desconfiança em torno dos próprios sentidos para se fazer um eterno pensante, versátil no diálogo com novas perspectivas frente ao reconhecimento da relatividade da realidade.

A dúvida é um caminho habitual e interminável concebido pela nossa procura incessante por novas certezas. Mas, ainda sim, como que inseridos no processo de

reconsiderar ou acompanhar o raciocínio do filósofo, poderíamos nos perguntar o porquê de duvidarmos tanto do que nos é apresentado como legítimo. E, como se pudéssemos responder a essa indagação, retornamos ao ponto inicial do capítulo que justifica as contradições e as interrogações como partes desse processo de elaboração de novos conhecimentos para, mais adiante, repensá-los. Diante de um afogamento de dúvidas, o homem não estabelece limites para o pensamento. Ele vivendo aprende; no entanto, ao aprender mais, não deixa de fazer outras perguntas maiores, afirma Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956, p. 312). Logo, por querer saber mais é que duvidamos tanto.

Em *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa, o narrador é um homem que passa o tempo em busca de respostas, sendo o maior de seus enigmas: Teresa. Para descrevê-la, ele utiliza como guia o livro *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira, em que Teresa esteve debruçada enquanto “pensava em escrever” um romance baseado em poemas do poeta. Se o livro é a estrela, a mulher é a dúvida que persiste e inquieta o narrador. Tal mistério, feito de querer e ignorância, de esperança e suposições, revela dúvidas provenientes do seu próprio ser e do seu destino.

“Hoje é o tempo de colher dúvidas. (...) No começo, tudo era claro, quase transparente, inofensivo e bom. Mas hoje as dúvidas vão brotando do chão em muitas cores, povoam todo o espaço até onde meus olhos enxergam e além, e eu me surpreendo achando que preciso duvidar até mesmo delas, das dúvidas, por não serem um bem que eu possa contabilizar. Elas vão se multiplicando, curiosamente, dentro do espectro de uma única certeza. A certeza que me dói, que me morde feito úlcera.” (2003, p. 16)

A única certeza do narrador é que as dúvidas brotam e se multiplicam. E ainda que houvesse várias maneiras de dizer a essência de Teresa, todas seriam insuficientes, apenas promessas de algo ainda não descoberto. *Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente*. O narrador se apropria da poesia de Bandeira para revelar a essência de Teresa, embora a arte duplique o enigma em torno dessa mulher como num poema de dois lados - *Belo belo* - em que o interminável contraponto traduz antes a impossibilidade de expressar essa conclusão. A respeito de Teresa, o narrador lembra o poema: “*Teresa poderia ter sido apenas essa pergunta. Uma pergunta bem simples, aliás. A primeira vez que vi Teresa, reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma perna.*” (2003, p. 16).

Diante da ficção nos sentimos quase sempre incapazes de explicar a súbita emoção de certos versos ou mesmo de dar explicações sobre as combinações de certas palavras e ideias dos romances. Embora toda poesia possa nascer de um mínimo foco de consciência, a tendência é sempre preservar certo mistério poético, seja para o leitor, seja para o próprio poeta. As mulheres de *Um beijo de colombina* nascem da poesia de Manuel Bandeira e permanecem nas linhas como reticências costuradas pelas mãos de Adriana Lisboa em que arte imita arte, arte imita vida e vida imita arte, as ficções parecem mais reais do que a própria realidade e não se sabe quando começa uma e termina a outra.

Essa experiência da incerteza na procura de uma poesia que nunca se sabe bem onde se esconde, embora esteja identificada no romance, pode ser compreendida como forma de se encontrar, de inventar e se reinventar a cada instante, na busca de si mesmo na ficção. *“Eu abro o livro de poesia, acho os versos, quase todos cabem em mim.* (2003, p. 24). Por meio da ficção o homem vive a incerteza e a paixão da procura, a passagem de uma indeterminação máxima à extrema determinação, seguro apenas da própria incerteza e da entrega à busca.

Nos limites da literatura, ligada à experiência da incerteza, o narrador da escritora Adriana Lisboa admite a sua indeterminação: *“Não sei se um dia fui outro homem ou uma mulher ou um vaga-lume. Não sei se medito, se morro de espanto ou se venho de muito longe.”* (2003, p.15) Mais adiante, o mesmo narrador busca se determinar como uma coisa porosa: *“Eu mesmo sou essa coisa porosa, cheia de buracos e de vazios, é só, e tudo isso dá a impressão de estar junto e compacto, eu dou a impressão de existir, e de ser autônomo. Com nome e tipo sanguíneo.”* (2003, p. 52) O narrador observa uma porosidade que rege universos dentro de si e confirma a própria “indecidibilidade”, remetendo à questão psíquica, que é e não é, que está e não está. De modo que todos os enigmas que o compõem não são desvendados.

Até mesmo Teresa em sua essência é comparada às pequenas sementes da *Maçã*, de Manuel Bandeira, e à imagem das bonecas russas que vão saindo uma de dentro das outras a reiterar a preservação do enigma. Como toda e qualquer pessoa saindo uma de dentro da outra ao longo dos anos, a fim de continuar a busca por uma nova natureza que não se sabe e nem se pode saber ao certo. As porosidades dessas pedras são as nossas lacunas que carregamos ao longo da vida, repletas de

fantasias, estranhezas, verdadeiros universos para os quais faltam e sobram palavras para preencher.

Outra grande interrogação que habita o pensamento do narrador masculino é quanto ao amor e, conseqüentemente, numa relação estabelecida pelo próprio, a da possibilidade da existência de Deus: “*O amor é uma dúvida, como Deus.*” E continua dizendo: “*E por que é que escrevo Deus com maiúscula? Os alemães, como se sabe, escrevem todos os substantivos com iniciais maiúsculas. Daí, Deus vira um simples substantivo, Deus fica mascarado lá dentro da língua, se normaliza* (2003, p. 26) Embora a continuidade das ideias suponha sentenças categóricas quanto à descrença acerca da existência de Deus, a dúvida inicial prevalece porque ao mesmo tempo que nega, antes também destaca o caráter divino de algumas experiências de vida: “*Nos dias em que eu não tinha que dar aula cedo, às vezes me deitava com ele e os céus se misturavam com a terra e o espírito de Deus voltava a se mover sobre a face das águas*” (2003, p. 22) Além disso, o próprio sentimento é descrito sem um estado de equilíbrio da alma, em representações, a princípio, incertas e contraditórias: “*Nem sei se amei Teresa (amei, é claro) se ainda a amo, se vou amá-la sempre, desta maneira enviesada. Ou se, por outro lado, tenho por ela raiva, ou mágoa, ou desprezo – vendo a situação sob ângulo que tenho evitado, isso seria mais que natural (e mais natural do que o amor)*” (2003, p. 24)

Já ouvi falar que o espaço que separa o sentimento do amor e do ódio é curto demais. Contudo, o que parece jogo compreender nessas experiências descritas é que a dúvida permanece diante de um discurso oscilante. Ainda que o narrador se esforce por confirmar sua descrença no amor ou em Deus, ao menor traço os torna existentes, ainda que pela dúvida ou pelo simples gesto de reconsiderar em que *A chama queima, o fumo embaça. O fumo vem, a chama passa.* (p. 26) Assim passou. Na verdade, ao dizer que *O amor é uma dúvida, como Deus* o narrador admite a sua não definição. Logo, se não der fim aos termos, ambos persistem.

O curioso é a aproximação dos termos em *Um beijo de colombina*. A suspensão do juízo que os aproxima parece voltada à questão da visibilidade ou invisibilidade. Enquanto vejo ou imagino acredito que existe, no contrário, não acredito. A verdade pode estar em alguma parte: mesmo sem a descobrirmos, não vivemos sem buscá-la. Trata-se do enigma da própria consciência. O homem é capaz de pressentir, de se emocionar com o que não vê e, por um instante, acreditar que existe. Porém, como saída para a arrogância e/ou sentimento repentino, opta

por suspender suas conclusões ou reconsiderar, simplesmente, porque as verdades não têm palavras. De fato, é mais fácil não acreditar em algo do que falar sobre algo. Nesse caso, amor e Deus são dúvidas, isto é, segredos eternos dentro de cada um - diz Clarice Lispector, em *Água Viva* (1998, p.53). Não é possível dicionarizá-los porque seria como deformá-los.

Outra incerteza que envolve a ficção de Adriana Lisboa é quanto ao caráter poético de suas produções. Em diferentes momentos, a escritora insinua uma poesia em prosa que não se percebe de fato de onde brota. Com sensibilidade, reconhece-se a presença de poesia, mas não se chega a determinar uma fonte. Paradoxalmente, a poesia brota oculta sob uma forma simples, a semelhança da poesia de seu poeta preferido.

À primeira vista, o leitor se encontra diante de um registro banal. Muitas vezes, em cenas apresentadas até mesmo de forma denotativa, recortadas de uma fatia da vida, mas capazes de demonstrar de forma mais realista os mais profundos sentidos. Qualquer citação seria uma injustiça às demais; entretanto, nos trechos já citados, como duvidar de que existe poesia na prosa e da melhor?

Esse desconcerto do leitor sugere uma dificuldade paradoxal no romance *Um beijo de colombina* e nos poemas de Manuel Bandeira, em que a complexidade se exprime no simples, em outras palavras, o critério se guarda na simplicidade, em sua secreta transparência. Esse movimento de busca de simplicidade tem algo de misterioso, na medida que evita todo mostrar-se ostensivo para recolher-se ao que é essencial. Sugere em troca outro tipo de facilidade, enganosa porque esconde a verdadeira dificuldade no mais fundo. É um movimento que avança como um enigma no limite entre o silêncio e o grito da palavra poética. Na coisa mais simples, Manuel Bandeira e Adriana Lisboa surpreendem e provocam indagações, como as de Drummond (1944): “*Mas é somente isso? Não há mais nada?*”, a que o poeta responde com humor: “*Havia, mas o gato comeu (e ninguém viu o gato)*”.

Além disso, o livro é todo composto de ondas, em vai-e-vem. A princípio, a escritora premiada Teresa é dada como morta por afogamento no litoral de Mangaratiba, depois reaparece como se tivesse planejado o suposto afogamento para se destacar na mídia e aumentar a vendagem de seus livros. Em seguida, Teresa surge não mais como personagem do narrador masculino, e sim como a escritora do romance construído aos olhos do leitor. Essa é a moldura ficcional de Adriana Lisboa em que tudo “se constrói e desconstrói velozmente”. Voltando à

imagem das pequenas pevides dentro da maçã e das bonecas russas cujo processo de reiteração preserva o enigma, o leitor se depara com mais uma e talvez a principal das interrogações do romance: o (a) narrador (a).

Não é à toa que a história é de afogamento. A ideia do mar que submerge ao atrair a quem antes só observava antecipa a estratégia da escritora de nos jogar no mar ficcional mais profundo de Teresa, que nos é atraente mas também se mostra cheio de mistérios e enigmas. O livro é repleto de pistas que só vão fazer mais sentido lá na frente. Já no começo, o narrador fala do projeto de escrever um livro baseado nos poemas *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira. Ao longo do livro, é recorrente a confirmação dessa ideia inicial que dará unidade à construção quando Teresa reaparece como a escritora do romance. O narrador masculino lembra um diálogo que teve com Teresa sobre o livro que a moça escreveria antes do suposto acidente. Segundo Teresa, talvez a protagonista da história fosse a própria escritora. Ele só não diz em que circunstância se dará essa narração. *“Então, vamos ver. Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre corno pierrô. E a pierrete se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser moça legal, e tem que ser amiga do pierrô.”* (2003, p. 43). Em um outro trecho, o narrador reflete a relação existente entre ficção e realidade: *“Se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, Teresa era uma personagem de Teresa. Ela se escrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa.”* (p. 62) Ainda que o personagem seja aquele que supostamente situa os acontecimentos e fala de si, ele torna a mulher Teresa e seus mistérios referências de tudo, o que embarça a recepção no que diz respeito à importância desses papéis. Ela é quem determina a ação, lugar e tempo de toda história.

“Teresa era uma personagem de Teresa”, - ele afirma. Lisboa vai jogando as informações como quem não quer nada: parece uma conversa fiada entre o narrador e seu leitor, mas não é. E enquanto ele/ela vai narrando também está tentando ver, assim como nós. João é um leitor de Teresa como nós. Entretanto, acompanhamos o processo de Teresa de se auto-interpretar pela fala do outro? Ou a narração é de João que se põe a escrever cavando com palavras as areias que cobrem os restos mortais de Teresa e preenchem o seu vazio?

Quando nós não enxergamos muito bem, precisamos ler várias vezes até perceber. Quando o narrador conta, logo no começo, das pequenas pevides dentro da maçã ou que Teresa era um caramujo dentro da concha, antecipa que as

pequenas sementes são promessas de outras maçãs dentro daquela maçã dentro de outras. Ou quando, um pouquinho mais à frente, o narrador faz um comentário se referindo à fonte de inspiração do romance - o livro de poesia e seu autor Manuel Bandeira: “*Eu abro o livro de poesia, acho os versos, quase todos cabem em mim.*” (p. 24) Nesse momento o narrador chama a atenção para a ficção como caminho para se interpretar, mas a construção de si/experiências permite a construção do novo que nada mais é do que mais uma experiência nova.

O movimento ficcional promovido por Adriana Lisboa é extraordinário. A escritora escreve uma ficção de uma escritora que escreve a si mesmo ficcionalizando a si mesmo ao criar um narrador que escreve a si mesmo e o outro baseado na ficção de Manuel Bandeira. São movimentos simultâneos que lembram a imagem dentro da imagem no quadro “A perspicácia” (“*La Clairvoyance*”, de 1936), do pintor belga René Magritte. O pintor pinta a si mesmo olhando para um ovo, mas pintando um pássaro levantando vôo. Não satisfeito com a sua imagem cheia de significados, o pintor se deixa fotografar olhando para o ovo e pintando o pássaro, dando continuidade à perspectiva de uma nova imagem.



Figura 3 – Quadro “*La Clairvoyance*”, de René Magritte, in KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

Gustavo Bernardo (2010, p. 88) descreve a sua sensação diante do quadro de Magritte e da fotografia de Magritte pintando seu quadro com uma pergunta: *a verdade se encontra no ovo ou no pássaro?* De fato, não é uma pergunta que se quer resposta ao final. Ele mesmo sugere as possibilidades de compreensão do quadro que o conduzem a qualquer estado de incerteza, se referindo a outro quadro de Magritte (“*O princípio da incerteza*”, de 1944): “*ela (a verdade) pode se encontrar*

tanto no ovo quanto no voo do pássaro – ou em qualquer instante entre o ovo e o voo, a tal ponto que o voo do pássaro não precise necessariamente ter estado contido no ovo, mas, quiçá na sombra do belo corpo nu de uma mulher.

A ficções e as imagens nos permitem refletir sobre o processo de criação e nos remetem à metaficção que por sua vez nos provocam desconfiança em relação à realidade narrada. Quanto mais o narrador de Lisboa aparece e comenta, menos o conhecemos, menos conhecemos quem escreve e nossa própria perspectiva nesse processo.

Ao final, no capítulo “Unidade”, é Teresa quem supostamente folheia o livro, quem relê o parágrafo final e pensa qual será o título do seu novo romance: “A estrela do beco” ou “Um beijo de colombina”. *Foi como se sua alma voltasse nesse instante, vinda de muito longe no momento fugaz de unidade – como no poema de Bandeira. (p. 206)* O leitor, por sua vez, desfruta da surpresa. Por ironia percebe a traição das imagens construídas, sabe da impossibilidade de conhecer completamente o final dessa história, porque seria como adentrar o miolo da dúvida e descobrir que *“a maior de todas as fraudes era emprestar um sentido às coisas.”*

Seria Teresa a verdadeira narradora da história de Adriana? Ou o narrador cria um esboço e não o romance em si? Teresa existiu ou é apenas criação do narrador? Lisboa cria esse efeito perturbador na criação de seus personagens e de uma ficção que protege o enigma, ressaltando que o que o leitor estava lendo era a certeza de todas as dúvidas. (p. 112) Ao que crê chegar à unidade da ficção não percebe que altera substancialmente a unidade quando a percebe. A metaficção remete à impossibilidade de se autodefinir porque, tal como o ser humano, quando tenta definir a si mesmo se deforma radicalmente. (Bernardo, 2010, p.15) Ao duplicar as vozes narrativas que se superpõem, a escritora nos confunde e nos sugere possíveis ilusões de ótica em que singularizar uma perspectiva é desconsiderar as reviravoltas possíveis a partir de um novo olhar.

Na conhecida figura, a imagem da moça que é também a imagem de uma velha só é possível ser vista a partir de um novo olhar. Além disso, “quem vê a moça não pode ver a velha porque, embora ambas pertençam ao mesmo lugar no mesmo tempo existem sob perspectivas diferentes. (2010, p. 113) – demonstrou Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*. A presença desses níveis diferentes de ficção torna o leitor um verdadeiro complemento nas lacunas da ficção, a partir de suas concepções, embora não as conclua. O leitor pode mergulhar no pensamento e na

experiência dos narradores, mas volta-se novamente à ideia de que a ficção evidencia o caráter artificial e momentâneo durante toda a produção e, conseqüentemente, percebe a mesma brevidade em qualquer de suas perspectivas.

Afinal, Adriana Lisboa não criaria uma história de dúvida que se quer certeza no final. Para Flusser, seria antipoético e alienante. A dúvida que se quer certeza no final é antipoética porque emudece e bloqueia o pensamento e a própria possibilidade de criação da fé autêntica: “(...) *não se precipita sobre, mas dentro do inarticulado. Emudece.*” (Flusser, 1999: 88). É alienante porque não reconhece a limitação do intelecto, impossibilitando assim qualquer continuação da conversação e do próprio espanto de si, que impulsiona a busca para o entendimento dos outros e de nós mesmos.

Vilém Flusser sugere como saída para o não emudecimento do sujeito, que duvida para não mais duvidar, a “transformação da dúvida em fé”, isto é, “o reconhecimento de que o intelecto não é um instrumento para dominar o caos, mas é um canto de louvor ao nunca dominável.” (Flusser, 1999: 89). Na busca de respostas sobre o homem e sua relação com a poesia, o/a personagem de Adriana Lisboa reconhece sua limitação diante da impossibilidade de se atingir a plenitude da realidade humana, porque *ter todas as dúvidas era, na verdade, ter uma certeza. Não saber coisa nenhuma.* (p. 112) Ao mesmo tempo, volta-se para si como ser pensante – que não sabe, mas que procura saber pela busca na ficção. No entanto, a ficção preserva o seu enigma e demonstra a impossibilidade de estabelecer um sentido definitivo para os personagens em razão de sua própria criação.

O texto fica aberto a interpretações, acréscimos e reduções porque gera significados diferentes a cada leitura. É possível perceber essa duplicidade de sentidos também nas ficções de Vilém Flusser. Nos contos “Comunicação I” e “Comunicação II ou: a segunda face da moeda”, o autor parece retratar a relação entre escritor e leitor, ou entre o emissor e o decifrador de sentidos. Flusser cria duas identidades, dois presos que, embora estivessem juntos em uma mesma cela, encontravam-se afastados pelo que um dos presos considera como uma “separação intelectual”. O absurdo está, sobretudo, na falta de comunicação entre eles e na busca de uma base neutra que tivesse significado para ambos, a fim de que fosse possível um diálogo. Ainda que cada um visse no outro a figura do seu oposto, a impressão que se tem é de que os dois são extremamente semelhantes na insegurança e na postura pouco fluida e antinatural de se relacionar com o outro,

como aponta o subtítulo da “Comunicação II”: eram os presos dois lados de uma mesma moeda.

Ambos não queriam ser mal entendidos e por isso mesmo levantavam suposições sobre o outro que, no entanto, ficavam longe da verdade. De forma semelhante é a relação entre emissor e receptor em que o leitor – decifrador de sentidos – pode não compreender o que o escritor quis dizer, uma vez que o sentido pode e quase sempre está além das palavras. Embora Flusser diga que o leitor pode ignorar a finalidade daquele que escreve ou dela desconfiar, é evidente que ele admite também que o desejo de todo escritor é de que seu texto encontre o decifrador eficiente que leia “corretamente” suas linhas, seus desígnios, mesmo que o leia como provocação.

Além disso, para ambos os presos, a “realidade” se apresenta como se fosse suposta e não “real”. Trata-se do que não se sabe e, mais do que isso, do que não se pode saber: o outro. A ironia encontra-se, sobretudo, na comunicação ou na falta dela, já que frente à relatividade das coisas e dos valores, que podem ser alterados conforme a perspectiva do outro, se formulam diversas conjeturas que poderiam ser verdades comuns entre os personagens – o que evitaria o mal entendido – mas tais pressuposições revelam-se falhas no conto. A verdade é irônica porque, contrariando toda expectativa do primeiro preso, o segundo não compartilha do pensamento que nivela uma necessidade para ambos: “Mulhé faz falta à gente, não é?”. E, ao contrário de uma resposta sincera, o segundo, como um fingidor, mente ao dizer: “- É.” Ele mente porque não compartilha realmente da probabilidade que levantou seu companheiro de cela: “E, sem dúvida, não sentia a mínima falta de uma mulhé.”. Mesmo esse fingimento estratégico, que também presume uma verdade e a possibilidade de uma convivência, não propiciou a quebra na falta de comunicação: “Que mais posso dizer-lhe? Que mais pode ele dizer-me? Que tópico permitiria respostas mais substanciosas? Não há nada. Boca calada pois e, nas nossas relações, que reine o vaso!” (Flusser, 1998).

Flusser sempre esteve convencido de que a oposição, a contradição é essencial para a existência humana, sendo toda perspectiva diversa, na verdade, um conhecimento gerado a partir da contradição, algo fundamental para a educação filosófica. No conto sua apologia do diálogo, da grande conversação e da filosofia se vê na “condenação”, em todos os sentidos – censura, reprovação, reproche – aos

personagens, presos a e por pensamentos monológicos e atitudes passivas. Para o escritor, não havendo oposição também não haveria troca e nem pensamento.

A fim de superar nossa limitação em apreender todo o conhecimento, construímos ficções, chamadas “realidades”, e acreditamos nelas porque precisamos. A realidade não se encontra nem na chegada e nem na saída da teia de nossos pensamentos, mas surge no meio do caminho, ainda que distorcida, com a finalidade de nos introduzir na conversação. Por meio da concepção de “teia do pensamento”, de Flusser, se reconhece a nossa limitação na revelação da realidade, como modo de enriquecimento do intelecto: “é uma busca de realidade que começa pelo abandono de realidade”. Desse modo, Flusser considera a concepção de “teia do pensamento” idêntica à dinâmica da dúvida, que favorece a conversação, uma vez que ambas as concepções nos levam a abdicar da necessidade de concluir para nos fazer continuar pensando a coisa em si. Assim como não há limite para o pensamento, não há limite para a dúvida. Essa sempre “vai e volta como a lemniscata, o conhecimento do símbolo infinito: ∞ ”. – lembra Gustavo Bernardo, na apresentação do livro *A dúvida*.

Essa dificuldade de se chegar às certezas nos remete à filosofia cética. Em *A ficção cética*, Gustavo Bernardo (2004, p. 28) conceitua provisoriamente quem seriam os céticos, distinguindo-os dos dogmáticos e dos niilistas: “*enquanto os dogmáticos têm certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os céticos duvidam de que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam a resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade.*” Portanto, o cético é aquele que protege a dúvida e evidencia o caráter artificial e momentâneo de seu próprio raciocínio por valorizar a interminabilidade da busca. Na verdade, “*o cético, se não para de duvidar, não para de pensar.*” (p. 31)

Embora o narrador pareça desejar o final inesperado para sua ficção, isto é, o fim de suas dúvidas como mais novo escritor, é preciso que o leitor duvide do seu próprio método, enxergando outras realidades e a inautenticidade naquilo a que ele nos conduz. O até então narrador não emudece quando termina o livro, mas se torna um personagem de Teresa. Essa certeza é incerta, dada antes por tantas pistas dúbias ao longo da narrativa. Portanto, a certeza de que João continua

narrador não se sustenta, uma vez que a metaficção cria seus mundos imaginários através da perspectiva diferente do personagem que modifica a perspectiva do leitor.

A experiência de busca do narrador se confunde com uma autoconsciência irônica e autoirônica, semelhante à da própria ficção. Nesse sentido, a ficção evidencia o seu caráter ambivalente. Ela é agônica porque atinge a si mesma; entretanto, também é libertadora ao reconhecer a sua limitação diante da impossibilidade de atingir a plenitude do pensamento. *Um beijo de colombina* é a produção de um mundo ficcional que representa uma nova maneira de trabalhar a inapreendida poesia de Manuel Bandeira, gerando contradições e enigmas que não podem nem devem ser resolvidos porque consistem em um modo diferente de mostrar algo e que por isso mesmo move o pensamento. A ficção, ao afirmar seus próprios buracos e vazios na sua procura na poesia, afirma um método que abre caminhos para novos conhecimentos, logo, assim ela se enriquece.

Desse modo, o livro não termina na última página, em “Unidade”. Em seu livro *A escrita*, Flusser fala desses textos que funcionam como produtos semiacabados e que precisam de acabamento. Esse acabamento é dado pelo leitor/interlocutor que tem o papel importante quanto à significação do texto escrito porque é ele, no momento da leitura, aquele que atribui sentido ao que é lido a partir da sua maneira própria de dialogar com o texto. Nesse processo, coube a Adriana Lisboa dar vida à história de um narrador cuja perspectiva se modifica possibilitando um modo diferente de leitura. Ainda que à procura de uma “Unidade”, no fim do caminho encontramos-nos tão somente divididos entre Teresa e João, entre o narrador e o personagem, entre a dúvida e a certeza. Como um processo contínuo, em que não é possível parar, a não ser forçando-o a uma compulsão repetitiva da própria mensagem, resta ao leitor apenas duvidar. *E duvidar da dúvida ainda seria dizer sim*. Um “sim” à ficção!

A obra *Um beijo de colombina*, que extrapola as fronteiras entre a prosa e a poesia, se aproxima da filosofia de proteção à dúvida de Vilém Flusser e das reviravoltas provenientes do fenômeno da metaficção, porque embaraça as recepções e não admite ser algemada a nenhum discurso por demais assertivo. Ambas, obra e filosofia, tendem a nos incitar a um horizonte de dúvida, refinando nosso pensamento através de um discurso que se revela em meio a questionamentos e perspectivas sem, no entanto, concluir ou privilegiar nenhum

deles, uma vez que reconhecem a impossibilidade humana em se controlar o pensamento e tudo que dele emana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos desvendar todos os enigmas das obras que nos serviram de *corpus* e esgotar as questões de ficções e reviravoltas dobrando-se de fora para dentro tal como o tempo que move estas folhas. Definitivamente, nem ao menos temos a certeza de que uma empreitada como essa poderia ser realizada com sucesso. Pretendemos, afinal, com esta dissertação, percorrer alguns caminhos de obras metaficcionalis, sobretudo, os romances de Adriana Lisboa, caminhos esses que, já sabíamos, não poderiam nos levar a conclusões definitivas, porque, em lugar de respostas, sempre obtivemos “realidades não dizíveis”. Porém, diante dessas obras, não nos cabe silenciar, sobretudo, porque é preciso dizer para compreender um pouco de “palavras silenciosas no escuro”, de “coisas porosas com nomes e tipos sanguíneos”, de “casulos de borboleta dentro da garganta” e de “viagens como sentido para a falta de sentido”.

Ouvimos dizer que palavras ditas repetidamente tendem a constituir verdades, porém quase sempre questionáveis. Aqui as dizemos para abordar certos enigmas preservados pela ficção sem a pretensão de resolvê-los e constitui-los como verdades absolutas, pois a metaficção é exatamente o meta-movimento que revela antes o conflito entre o ato de dizer e o ato de saber. Por isso, comparamos o fenômeno, inclusive, à luta pelo conhecimento daquilo que nos constitui, reconhecendo-o como semelhante ao verdadeiro drama humano de adentrar sua identidade a partir da busca por definir-se. De modo que a metaficção nos parece ter como característica principal a autoconsciência, porém uma autoconsciência que reconhece no seu gesto um movimento labiríntico de reiteração e preservação de seus próprios mistérios.

Nesse caminho interminável, as obras metaficcionalis evidenciam uma crítica à crença em uma verdade absoluta do sujeito por meio de personagens e recursos de escrita que promovem a desconfiança em torno dos sentidos e da sua identidade, à luz da instabilidade e relatividade que constitui toda realidade. São ficções que potencializam dúvidas quanto a toda teoria de conhecimento em quaisquer situações

do pensamento. Suas respostas provisórias e suas suspeitas de toda noção de realidade criam verdadeiros incitamentos a não parar de pensar.

“Hoje é o tempo de colher dúvidas. (...) No começo, tudo era claro, quase transparente, inofensivo e bom. Mas hoje as dúvidas vão brotando do chão em muitas cores, povoam todo o espaço até onde meus olhos enxergam e além, e eu me surpreendo achando que preciso duvidar até mesmo delas, das dúvidas, por não serem um bem que eu possa contabilizar. Elas vão se multiplicando, curiosamente, dentro do espectro de uma única certeza. A certeza que me dói, que me morde feito úlcera.” (2003, p. 16)

Nas obras de Adriana Lisboa, o fim ilimitável também é resultado de aspectos sugestivos gerados por um discurso poético que evidencia uma relação de desconhecido com o próprio eu, isto é, o texto parece um espaço de construção e desconstrução de si que abre sentidos múltiplos para o leitor a partir da sua maneira de dizer. A beleza poética está lá, seja no lado agressivo, seja no lado delicado, porque ela recusa caracterizações. Os sentidos de suas obras parecem mais profundos do que supomos saber.

Ainda assim, tentamos, de algumas maneiras, adentrar os enigmas criados por sua ficção a partir de dúvidas, buscas e abismos que indagam sentidos e a falta de sentidos da existência de personagens e do seu leitor. De maneira semelhante, a ficção precisa falar tanto da própria ficção não para negar a realidade, mas como forma de desvendar verdades mais profundas, mutantes e que se desdobram a cada nova percepção.

Nas obras de Lisboa, é possível observar essa incessante busca pela identidade. Uma busca paradoxal aos olhos do leitor, já que a leitura nos lança a reflexões nas quais o percurso da questão se transforma na própria questão do percurso, porque não se pretende a tradução do mundo sob a forma de qualquer resposta. A resposta pode ser antes uma armadilha, como observamos no romance *O beijo da colombina*. O leitor se percebe diante de uma verdadeira reviravolta do ponto de vista da narrativa quando o suposto narrador que parecia compor uma espécie de relato biográfico após uma perda amorosa é, na verdade, o personagem da narrativa de Teresa, a verdadeira protagonista da ficção de Adriana que, assim como a escritora real, escreve na ficção articulando sua história aos poemas de Manuel Bandeira. Essa comunicação entre diferentes níveis de ficção provoca um verdadeiro efeito de reiteração em que se preservam a surpresa e a expectativa.

No esquema metaficcional de *Rakushisha*, a personagem escreve um diário em contraponto a um narrador que comenta e incorpora citações de Matsuo Bashô

escritas no século XVII, sugerindo uma linguagem em constante reinvenção de realidades. De um modo geral, os personagens de Adriana Lisboa em permanente autoanálise são tecidos de fora para dentro em um processo contínuo de busca de si mesmo, dispondo espaços de descobertas na relação com a ficção e outras manifestações artísticas.

Além disso, foi possível observar que seus personagens parecem cercados em sua realidade, construídos a margem da realidade dos outros; em *Rakushisha*, Celina revela que sua condição de estrangeira – de não ser vista pelo outro – contribui para que coisas invisíveis do seu passado permaneçam guardadas em suas lembranças; em *Sinfonia em branco*, duas mulheres ensinadas a obedecer proibições e a se calarem parecem confinadas ao espaço da violência do mundo; em *Um beijo de colombina*, um narrador a escrever preserva-se cercado pelas margens das páginas de seu poeta favorito. São sujeitos compostos por unidades esvaziadas, silenciadas, portanto, desconhecidas. Unidades em composição que surgem à medida que caminham e se constroem.

Nesses casos, o principal movimento é o da ficção. Erguem-se verdadeiros monumentos artísticos nos romances que dão força e vitalidade às obras e seus personagens que se materializam e ganham existência plena em função deles no percurso repleto de poesia. A arte possibilita a criação em si numa tentativa de fugir, de negar e contrariar expectativas em si. Esse processo traz à cena a figura do leitor, quando, sobretudo, evidencia uma narrativa produzida com o avançar das folhas lidas e escritas, como no caso de *Rakushisha*, em que texto e leitor comunicam-se, completam-se e questionam-se ainda que na via do não dito ou suspenso. Percorrer esses caminhos é como sentir-se imerso nos caminhos percorridos por personagens e pelas ficções pelos quais eles adentram.

Nesse universo ficcional sob todos os aspectos fragmentados – como admite a própria Lisboa –, o sujeito constituído de fragmentos vê-se em meio a uma busca que não se consolidará, sobressaindo-se, desta forma, o percurso como elemento mais importante. Nos romances de Lisboa não é o primeiro passo e nem o último os centros da questão, mas o percurso em si, como possibilidades de descobertas: identidades em trânsito, em viagem; também a leitura pode ser uma leitura sobre viagem/deslocamentos.

O estudo das obras também demonstrou que a viagem é um tema recorrente em Lisboa e parece associada à descoberta da identidade. Em *Rakushisha*, surge como cura de realidade, reflexo de sobrevivência, como um recomeço:

“Gosto dessa familiaridade da estranheza [...]. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashô, séculos depois.”
(Lisboa, 2007, p. 89).

O deslocamento e a sensação de não pertencimento funciona como uma contínua redescoberta de si. O fato de estar sozinha, de não pertencer, projeta novas possibilidades de sentido sobre o tudo ou o nada que ela traz na mala. E o não parar funciona como um não renegar o conhecimento.

Nessa etapa, podemos estender o tema e investigar como essa experiência do deslocamento pode nos ajudar a compreender a liberdade da metaficção que ao explicitar sua condição ficcional aponta lugares para depois abandoná-los, demonstrando que desse abandono depende sua própria existência e continuidade, pois, seguindo a máxima cartesiana do “penso, logo existo”, se ficamos fechados no círculo criado de verdades inquestionáveis, renegamos o pensamento, conseqüentemente, a própria existência. Nesse contexto, a metaficção mantém o leitor atento, gera uma mobilidade entre ficções que o empurra continuamente a traçar linhas de fuga além do que parece formado.

Por isso, a maioria das manifestações metaficcionais não termina na última linha, ao contrário, exige que o leitor retome de algum modo, pensando, relendo ou procurando outra leitura não com a intenção de resolver o enigma, mas de ampliá-lo e preservá-lo. Nessa linha, um processo de reconhecimento de si mesmo parte de um movimento de produção para além de si mesmo. O encontro com o que está além é também uma forma de desterritorializar e desestabilizar para que o desassossego lhe sirva de caminho. O texto metaficcional incentiva o leitor a desenvolver uma postura ativa, imaginativa, completando as lacunas existentes no texto. Ao quebrar o contrato ficcional, o autor se compromete com a ficção e expõe para o leitor o seu processo de criação exigindo sutilmente a sua participação nesse acordo que reorganiza pontos de referência. Quando isso se concretiza o que

parecia estável se reconfigura a novos lugares, novas realidades, novas respostas, novas perspectivas.

Na travessia desses inúmeros caminhos a que a ficção nos conduz, foi difícil selecionar temas e trechos que surgiam à medida que as obras eram estudadas e articuladas não só com a literatura, mas também com outros saberes como a filosofia e diferentes manifestações artísticas. Apesar de passos iniciais, acreditamos demonstrar um pouco do potencial e do enriquecimento de trabalhos com obras metaficcionalis, sobretudo, na ficção contemporânea.

Podemos dizer, então, encerrada essa viagem pelas obras *Rakushisha*, *Um beijo de colombina* e *Sinfonia em branco*, acompanhada de um diálogo com a metaficção que aparece nas obras sobre diferentes perspectivas, que nos sentimos motivados a um não contentar-se com os caminhos percorridos, porque é exatamente nesse sentir que partilhamos de seu principal efeito potencializador da multiplicidade e da vida na ficção. As palavras aqui convertidas em espécies de cristais foram apenas meios para sentir e arriscar dizer, sementes ciprestes jogadas no chão fértil da literatura a brincar de borboletas sobre pedreiras ou abismos da realidade inacessível e impenetrável.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Wood. *Zelig*. Manaus: MGM, 1983.

_____. *A rosa púrpura do Cairo*. Manaus: MGM, 1985.

ALVES, Marta. *Da Capitu de Machado à Capitu de Luiz Fernando Carvalho*. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a319.htm. Acesso em: jan. 2011.

_____. O espírito sopra na ironia. In.: BERNARDO, Gustavo (Org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Faperj, Instituto de Letras da UERJ, 2011.

ASSUMPÇÃO, Simone Souza. Grande Sertão: veredas – perguntas e perguntas. In.: *Veredas de Rosa – Seminário Internacional Guimarães Rosa 1998 – 2000*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

AVELAR, Mário. Metaficção (2007). In: CEIA, Carlos (org.). *E- Dicionário de termos literários*. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao. Acesso em: jan.2011.

AVELLAR, José Carlos. *Os olhos de Wood Allen*. Disponível em: www.escrevercinema.com. Acesso em: jan. 2011.

AZEREDO, José Carlos de. *Ensino de português: fundamentos, percursos, objetos*. Rio de Janeiro: José Zahar Ed., 2007.

BABUSHKAS. Disponível em: www.google.com/babushkas. Acesso em: nov. 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARCELLOS. Sérgio da Silva. *Escritas do eu, refúgio do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*. Disponível em: www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510614_09_pretextual.pdf. Acesso em: jan. 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

CARAGEA, Miora. Metaficção historiográfica. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao_historiografica.htm. Acesso em: jan.2011.

CARPINEJAR, Fabrício. *A ficção necessária*. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a27.htm. Acesso em: jan. 2011.

CARVALHO, Luiz Fernando (Org.). *O processo de Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Anáfora indireta e dêixis: quando as retas se encontram. In.: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (Org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

CORTEZ, Suzana Leite. Referenciação e ponto de vista: constituição de instâncias discursivas para orientação argumentativa na crônica de ficção. In.: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (Org.). *Referenciação e discurso*. Ingedore Villaça. São Paulo: Contexto, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. O palimpsesto de Itaguaí. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A coisa simples. In: *Confissões de Minas*, 1944.

DUARTE, Lélia Pereira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Anais do XXVI SENAPULLI: Humor e Ironia na Literatura*. São Paulo: USP, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. Apres. de Gustavo Bernardo Krause. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *A dúvida*. Apres. de Gustavo Bernardo Krause. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. Da ficção. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo02.htm. Acesso em: jan. 2011.

_____. Ironia. Disponível em www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser60.htm. Acesso em: fev.2011.

_____. Anatol Rosenfeld. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a191.htm. Acesso em: fev.2011.

_____. A Reconsiderar. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser32.htm. Acesso em: fev.2011.

_____. Comunicação I e II. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo05.htm. Acesso em: fev.2011.

_____. Estilo de Guimarães Rosa. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a193.htm. Acesso em: abr. 2011.

_____. Guimarães Rosa. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/a197.htm. Acesso em: abr. 2011.

_____. Ensino. Disponível em: www.ergosum.xpg.com.br. Acesso em: abr. 2011.

_____. “?”. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br. Acesso em: abr. 2011.

GASPARINI, Pablo. Sobre a apatridade da escrita: Flusser/ Borges em perspectiva. In.: *A festa da língua – Vilém Flusser*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (vol. I). Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

KOCH, Ingedore Villaça. Referenciação e arienação argumentativa. In.: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (Org.). *Referenciação e discurso*. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2010.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

_____. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____.; FINGER, Anker; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Da Metaficção como agonia da identidade. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/157.htm.

_____. Continuidade dos parques: Machado de Assis e Júlio Cortázar. Disponível em: www.abralic.org.br/cong2008/anaisonline/simposios/002.htm.

_____. O ceticismo não é um pessimismo ou: a filosofia de Machado de Assis. *Revista Interagir*, Rio de Janeiro, n. 8, 2007.

_____. O bruxo contra o comunismo – o incômodo ceticismo de Machado de Assis. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n. 115, 2007.

_____. A mulher que só a ficção vê. *Revista do Centro Coreográfico RIOARTE*, Rio de Janeiro, n.3, 2003.

_____. A Caligrafia de Adriana Lisboa. *Revista Virtual Paralelos*, Rio de Janeiro, jan. 2005.

LEÃO, Maria Lilian. Vilém Flusser: pessoa – pensamento no Brasil. Disponível em: www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser47.htm. Acesso em: abr. 2011.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Denílson. De volta para casa. Disponível em: www.adrianalisboa.com.br/artigos/devoltaparacasa.html. Acesso em: jan.2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Garnier, 1988.

_____. *Dom Casmurro*. Belo Horizonte: Garnier, 1988.

_____. O Alienista. In: _____. *Papéis Avulsos*. Belo Horizonte: Garnier, 1989.

_____. A Cartomante. In: _____. *Várias Histórias*. São Paulo: 1946.

_____. Missa do Galo. Disponível em:

www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?selectaction=&coobra=193. Acesso em: jan.2011.

_____. Identidade. Disponível em:

www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000162.pdf. Acesso em: 18 Nov. 2008.

MAGRITTE, René. Litografia “La clairvoyance”. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metacifção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

MILLIET, Sérgio. Diário Crítico. In.: BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Escritas do eu, refúgio do outro. Identidade e alteridade na escrita diarística*. Disponível em: www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510614_09_pretextual.pdf. Acesso em: jan. 2012.

MOREIRA, Moacyr Godoy. *Sob o espresso véu do cotidiano*. Disponível em: www.adrianalisboa.com.br/resenha/soboespressoedocotidiano.html. Acesso em: fev. 2011.

NETO, João Cabral de Melo. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_____. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. São Paulo: UNICAMP, 2007.

RANGEL, Vivian. Adriana Lisboa lança romance inspirado nos diários do poeta Bashô e ambientado no Japão. Disponível em:
www.adrianalisboa.com.br/resenha/rakushisha.jp.html. Acesso em: fev. 2011.

RESENDE, Beatriz. Memórias da dor. Disponível em:
www.adrianalisboa.com.br/resenha/memoriasdador.html. Acesso em: fev. 2011.

ROSA, Victor L.. Os silêncios da sinfonia em branco. Disponível em:
www.adrianalisboa.com.br/resenha/ossilenciosdasinfonia.html. Acesso em: fev. 2011.

SÁ, Sérgio de. Delicadezas de Adriana Lisboa nas narrativas curtas de Caligrafia. Disponível em:
www.adrianalisboa.com.br/resenha/delicadezasdeadrianalisboanasnarrativascurtasdecaligrafias.html. Acesso em: fev. 2011.

SÁNCHEZ, Francisco. *Que nada se sabe*. Madri: Espasa Calpe, 1991.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande Sertão: veredas – roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992.

VEIGA, Rui. Desentranhamento do cotidiano. Disponível em:
www.adrianalisboa.com.br/resenha/desentranhamentodocotidiano.html. Acesso em: fev. 2011.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. Metalinguagem. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em:
www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metalinguagem.htm.

WHISTLER, James Mcneill. *Symphony in White*. Disponível em:
www.google.com/imagemsinfoniaembranco. Acesso em: nov. 2012.