

## A Metaficção nos Romances *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, *Ulysses*, de James Joyce, e *Guerra e Paz*, de Tolstói

Cícero Manzan Corsi<sup>1</sup>

**Abstract:** This article presents a brief analysis about the metafictional aspects presents in three great novels of the universal literature: *Brothers Karamázov*, by Fiódor Dostoiévski, *Ulysses*, by James Joyce, and *War and Peace*, by Leon Tolstói. To make this analysis we use as principal theoretic basis the *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*, by Linda Hutcheon, and *Metafiction*, by Patrícia Waugh. The present study focuses some of the metafictional aspects of the novels and analyzes them. In this sense, it analyzed mainly the narrator of the book of Dostoiévski, the parody of Joyce's *Ulysses* and the discussion presented by Tolstói about the relation between the narrative and the history.

**Keywords:** narrative; metafiction; romance.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma breve análise sobre os aspectos metaficcionais presentes em três grandes romances da literatura universal: *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, *Ulysses*, de James Joyce, e *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói. Para realizar tal análise, utilizamos como principais fundamentos teóricos *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*, de Linda Hutcheon, e *Metafiction*, de Patrícia Waugh. O estudo apresentado consiste em destacar alguns dos elementos metaficcionais dos romances e analisá-los a partir da teoria. Nesse sentido, foram analisados principalmente o narrador da obra de Dostoiévski, a paródia no *Ulysses* de Joyce e a discussão apresentada por Tolstói no que diz respeito à relação entre a narrativa e a história.

**Palavras-chave:** narrativa; metaficção; romance

Segundo Linda Hutcheon (1980), a metaficção pretende que o leitor participe da produção e da recepção do texto como produto cultural. A poética do romantismo concentra-se no autor e em sua biografia. Já o realismo deu importância aos aspectos sociais e históricos do texto, levantou questões a respeito da participação do leitor na composição da ficção. Percebemos, nesse período, a preocupação do texto literário com sua própria produção.

Nesse sentido, os textos modernos passaram a combater a imposição de um único e autoritário significado ao texto. Hutcheon diz que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas

---

<sup>1</sup> Cícero Manzan Corsi é graduado em Filosofia e em Letras (Português) pela PUC de Goiás, especialista em História Cultural pela mesma instituição e Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: cicerocorsi@yahoo.com.br

também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigma da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes. A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que é convidado a adentrar o espaço literário. Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isso acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito na ficção, que parece ordenar, pela manipulação desse texto, uma única perspectiva (Hutcheon, 1980).

Em nome do realismo no romance (principalmente no século XIX), o papel do produtor textual foi suprimido. A metaficção, entretanto, veio contestar essa supressão. O autor romântico, criador e fonte original do significado, pode estar morto, mas sua posição de autoridade discursiva, subvertendo as noções de objetividade e naturalidade, permanece. Na metaficção, o artista está presente não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores. O autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. O mito romântico morre, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original. Em virtude disso, a metaficção histórica tornou-se uma das mais populares dentro do gênero. Esse tipo de metaficção empenha-se em se situar na história e no discurso, insistindo, ao mesmo tempo, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma (Hutcheon, 1980).

É importante destacar o interesse desse tipo de texto na participação do leitor em sua composição. Ele parece ser desenhado no interior da linguagem e da ficcionalidade do produto textual. A narrativa aconselha aquele que lê dentro de uma participação ativa no processo de produção de sentido (Hutcheon, 1980). Desse modo, a metaficção nada mais é que a ficção que discute o próprio estatuto. Ela inclui dentro de si mesma um comentário a respeito de sua composição.

Like this architecture, postmodernist metafiction has worked to make readers aware of both its production and reception as cultural products. If, at the obvious risk of overgeneralizing, we could say that the poetics of romanticism involved a concentration on the author and his biography, that realism then brought social and historical reference to the fore, that modernism proceeded to orient critics and readers formally and

formalistically toward the closed text and its difficulties, then it would be seem that the poetics of postmodernism has been responsible for continuing the work, begun by modernists like T.S. Eliot, in welcoming the “hypocrite lecteur” into both the literary and critical fold (Hutcheon, 1980, p. 13).

A metaficção trabalha para fazer com que seus leitores fiquem conscientes da produção e recepção do texto como produto cultural. Linda Hutcheon (1980) atenta para um risco óbvio de supergeneralização. Enquanto a poética no romantismo estava concentrada no autor e em sua biografia e o realismo apresentou as referências aos elementos sociais e históricos, o modernismo buscou orientar crítica e leitor formal e formalisticamente na direção de um texto fechado e suas dificuldades. Já o pós-modernismo, dando continuidade ao que já havia sido trabalhado pelos escritores modernos, destaca a existência não só de uma consciência do leitor, mas também de uma intensa autoconsciência concernente ao próprio processo de produção artística.

Nesse sentido, podemos dizer que o texto metaficcional é constituído por fragmentos que podem ser ligados pela sua semelhança estrutural e reflexiva. Segundo Waugh:

The Metafiction does not abandon “the real world” for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day similarly constructed, similarly “written” (Waugh, 1995, p. 53).

A ligação entre vida e arte está no nível do processo imaginário do contar a história e no novo papel exercido pelo leitor. A metaficção apresenta um tipo de composição textual que é autoconsciente e que sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato. O próprio texto coloca questões sobre a relação entre ficção e realidade. Nesse sentido, a própria ficção fornece à crítica seus métodos de construção (Waugh, 1984).

O metaficcionalista é completamente consciente de que ele possui a tarefa de representar o mundo. Nesse sentido, também é claro que ele não pode representar o mundo tal como ele é. Trata-se de uma configuração que não se ocupa com a totalidade, mas somente com os discursos do mundo (Waugh, 1984).

Nesse sentido, podemos dizer que o denominador comum da metaficção é criar, simultaneamente, a ficção e fazer uma declaração a respeito dessa atividade. É importante perceber a insatisfação da ficção contemporânea com os valores tradicionais, principalmente com o realismo do século XIX (Waugh, 1984).

Linda Hutcheon (1980), para mostrar essa preocupação da metaficção com seu processo de feitura, apresenta uma divisão do conceito de mimesis. Ele pode estar relacionado ao processo e também ao produto. É claro que em todo romance a linguagem é representacional. Na metaficção, porém, essa representação está ligada também ao envolvimento do leitor na produção do texto. Nesse sentido, podemos destacar um primeiro aspecto representacional ligado à produção do texto – essa seria a mimesis do processo. Já a mimesis do produto está ligada à complementação de sentido que o leitor faz ao entrar em contato com o texto.

É importante destacar que a metaficção é mais perceptível e proeminente na ficção dos últimos vinte anos, mas não se trata de uma prática exclusiva dos escritores contemporâneos. Pelo contrário, é uma prática bastante antiga. Podemos perceber aspectos metaficcionais já em *Dom Quixote* (século XVI) (Waugh, 1984).

Um ponto-chave no estudo da metaficção consiste na averiguação do impacto provocado nas narrativas pela reflexão de ordem metaficcional. Segundo pondera Patricia Waugh em seu livro *Metafiction*, a proeminência desse aspecto nos romances contemporâneos é estimulada pela ênfase que várias disciplinas conferem às mediações inexoráveis por meio das quais o conhecimento do mundo se faz, isto é, não haveria mais a expectativa de conhecer o mundo na sua ontologia, desvencilhado da ordem discursiva. Dessa forma, reitera-se a literatura como um caminho privilegiado para se pensar o mundo, haja vista que o assentamento do mundo criado *como se* fosse real ocorre unicamente via linguagem. A presença da metaficção nesses romances revela-se como uma estratégia pela qual se explora a relação entre realidade e ficção e, portanto, os limites da realidade em que vivemos.

Linda Hutcheon (1980, p. 23) chama essa forma de escrita de narcisismo explícito: “Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the ‘fiction’”. A autora diz ainda que, em sua forma mais explícita, a autoconsciência se mostra, entre outras maneiras, por um comentário narrativo. Tal comportamento ficcional compõe a ideia hutcheana de mimesis do processo, segundo a qual o processo de escrita é colocado em evidência ou tematizado,

diferenciando-se da mimesis do produto, na qual apenas a referencialidade é tema da narrativa.

Este artigo apresenta uma breve análise dos aspectos metaficcionalis presentes em três obras clássicas da literatura universal: *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, *Guerra e Paz*, de Tolstói, e *Ulysses*, de James Joyce.

O primeiro, não somente aclamado pela crítica, mas apontado por Freud como a maior obra da história, narra a degeneração da família Karamázov, culminando no parricídio. Fiódor Pavlovitch, a vítima, era um importante fazendeiro, porém mau, devasso e egoísta. O filho Dimitri Karamázov, conhecido também por Mítia, foi acusado e condenado pelo crime, mas o real culpado era o bastardo Smerdiákov. Essa trama é utilizada para discutir temas como cobiça, deslealdade, traição, exploração e mentira.

É interessante notar no texto a presença de um narrador que diz ao leitor o que irá apresentar, ou que lembra o que já havia sido apresentado. Nesse sentido, ele parece inteirar o leitor sobre a composição do romance, mesmo que o último não saiba se está sendo direcionado ou enganado durante a leitura do texto.

A narrativa de Dostoiévski exige um leitor ativo. Ele deve buscar entender a composição da ficção, atravessar as armadilhas deixadas pelo narrador. Por meio desse interessante recurso, o escritor não somente elabora uma crítica sobre a composição do romance, mas parece ensinar ao leitor como escrever uma ficção. O texto é iniciado já com o próprio narrador dizendo o que irá fazer. Observemos o primeiro parágrafo do romance:

Ao iniciar a biografia de meu herói Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov, acho-me tomado de certa perplexidade. Ei-la: embora chame Alieksiêi Fiódorovitch de meu herói, eu mesmo, porém, sei todavia que ele nada tem de grande e por isso prevejo perguntas inevitáveis como essas: em que seu Alieksiêi Fiódorovitch é digno de nota? Por que o escolheu como seu herói? Por que eu, leitor, devo perder tempo estudando episódios de sua vida? (Dostoiévski, 2008, p. 13)

Notamos, nesse trecho, que o narrador já conscientiza o leitor do que ele irá fazer: escrever a biografia de um herói chamado Alieksiêi Fidoróvitch. Porém, ao lermos o texto, percebemos, primeiramente, que não se trata de uma simples biografia. Outro aspecto interessante é que Alieksiêi jamais seria chamado de herói por alguém que conhecesse sua história. Como o próprio narrador afirma, ele não tem nada de grande. Nesse sentido, o próprio texto apresenta questões que lhe deveriam ser feitas

durante a leitura. Por que um texto tão extenso e bem escrito para um personagem que não é um herói? Qual seria o sentido de alguém ler esse romance?

Desse modo, notamos que Dostoiévski utiliza o recurso da metaficção não somente para mostrar ao leitor como um romance pode ser feito, mas ele convida o mesmo a questionar o texto. Aquele que lê parece ser completamente responsável por completar o sentido do que está escrito.

Sendo assim, como já mostramos anteriormente, o narrador nos conduz e nos engana durante todo o texto. Ele parece exigir que prestemos grande atenção em tudo o que está sendo dito. Somente assim seria possível compreender a obra em toda a sua profundidade. É importante notar que Dostoiévski utiliza esse recurso durante toda a narrativa. Observemos o trecho em que o narrador manifesta sua opinião sobre Aliócha:

Tinha ele na ocasião apenas vinte anos (o irmão Ivan caminhava para os vinte e quatro, Dimitri, o mais velho, para os vinte e oito). Aviso, antes de tudo, que esse rapaz Aliócha não era absolutamente fanático e, a meu ver, nem chegava perto de ter nada de místico. Antecipo minha opinião completa: era simplesmente imbuído de um precoce amor ao ser humano, e se se lançou no caminho do mosteiro, foi apenas porque, na ocasião, só ele lhe calou fundo e lhe ofereceu, por assim dizer, o ideal para a saída de sua alma, que tentava arrancar-se das trevas da maldade mundana para a luz do amor. E esse caminho só lhe calou fundo porque aí ele encontrou naquele momento um ser que achava extraordinário – o nosso famoso Zossima, stariétz do mosteiro, a quem se afeioou com todo o ardente primeiro amor de seu insaciável coração. Pensando bem, não questiono que mesmo então ele já era muito estranho, e isso inclusive vinha de berço (Dostoiévski, 2008, p. 33).

Notamos, primeiramente, que através de um parêntese o narrador abre espaço para lembrar dos irmãos do personagem Aliócha. Posteriormente, a narrativa para e somos colocados diante de um aviso: Aliócha não era efetivamente um fanático que estava indo para um mosteiro. Não entendemos certamente se o que o narrador quis dizer era que o personagem possuía ou não características de fanático. Mais adiante, o texto apresenta uma opinião direta. Tratava-se de um homem imbuído de um grande amor ao ser humano. Parece uma exigência da narrativa que observemos o personagem e prestemos grande atenção em sua religiosidade.

É importante também ressaltar que o narrador, muitas vezes, informa o leitor sobre o que fará ou o que já havia feito. Percebemos assim que somos instruídos não somente sobre o andamento dos fatos, mas sobre a maneira como o texto foi construído. Observemos mais um trecho do romance:

Aqui termina o manuscrito de Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov. Repito: ele é incompleto e fragmentário. Por exemplo, os dados biográficos abrangem apenas a primeira fase da juventude do stárietz. De seus ensinamentos e opiniões fica evidente que se juntou, num todo aparente, o que foi dito em diferentes períodos e motivações diversas. Tudo o que foi dito pelo stárietz, particularmente nessas últimas horas de sua vida, não está definido com precisão, e nos fica apenas uma ideia do espírito e do caráter dessa palestra se a compararmos aos seus primeiros ensinamentos registrados no manuscrito de Alieksiêi Fiódorovitch. Já a morte do stárietz realmente ocorreu de modo totalmente inesperado (Dostoiévski, 2008, p. 438).

Notamos no trecho que o narrador faz uma espécie de avaliação de tudo o que já havia sido apresentado, qual período o texto abrange, o que foi deixado sobre os ensinamentos e opiniões do stárietz. É importante destacar que o próprio texto mostra sua imprecisão, deixando apenas uma ideia do que devia ser detalhado. Outro ponto interessante é percebermos que, muitas vezes, o narrador afirma que fará algo que ele não fará. Esse é o caso do trecho em que ele diz que fará uma narrativa detalhada do julgamento de Mítia e, posteriormente, deparamos com a seguinte passagem:

Antecipo-me e insisto: nem de longe me considero em condições de transmitir, não só com a devida plenitude, mas nem sequer na devida ordem, tudo o que aconteceu durante o julgamento. Continuo achando que se for para lembrar tudo e explicar tudo a contento, será necessário mais um livro inteiro e imenso. Por isso, espero que ninguém se queixe por eu transmitir apenas o que me impressionou pessoalmente e o que memorizei em especial (Dostoiévski, 2008, p. 849).

Percebemos assim que o narrador de *Irmãos Karamázov* não só não é digno de confiança como também exige constantemente a participação do leitor na composição do romance. No trecho em questão, ele pede desculpas por algo que deveria fazer e não fará. Nesse sentido, o leitor passa a ser plenamente responsabilizado de supor o que aconteceu e constituir o sentido do texto.

Já em *Ulysses*, notamos que James Joyce parodia não apenas a *Odisseia*, de Homero, mas também vários outros escritores de língua inglesa. *Ulysses* é um épico do século XX.

Um dia na vida de Leopold Bloom, exteriormente, um homem comum, um bom pai de família, um marido dedicado; interiormente, um turbilhão de pensamentos e sentimentos. Joyce recria a saga do legendário herói grego Odisseu (Ulisses no seu

correspondente latino) na sua tentativa de voltar para casa. Bloom é Ulisses; sua casa, Ítaca; sua esposa, Penélope. No entanto, os valores são invertidos. Leopold não é nenhum herói no sentido exato da palavra; ele vaga pelas ruas de sua cidade como faz todos os dias. Em dezoito capítulos, ele revive, do seu modo, as peripécias da *Odisseia*. Enfrenta os Ciclopes da ignorância, a tentação da calcinha da adolescente Nausícaa e a magia e sedução de Circe, representada por um animado prostíbulo. Repleto de elementos autobiográficos, o próprio Leopold pode ser identificado com o Joyce maduro, enquanto Stephen Dedalus (a mesma personagem de *O Retrato do Artista Quando Jovem*), com o impetuoso e prepotente Joyce da juventude.

A grande obra de Joyce também possui um importante aspecto metaficcional porque, ao parodiar vários autores, podemos dizer que, de certa forma, ela discute a constituição do gênero romance. Segundo Patricia Waugh (1984), *Ulysses* mostra que a realidade é uma consequência do estilo. De qualquer modo, apesar da paródia, da estilização e da imitação de discursos não literários, não existe abertamente uma voz autorreferencial que estabelece sistematicamente a relação entre a linguagem e a realidade. Entretanto, cada uma das paródias de estilos literários apresenta uma direta e problemática relação entre estilo e conteúdo que chama diretamente a atenção para o fato de que a linguagem não é um simples jogo de formas cheias de sentido, mas que ela circunscreve o que pode ser dito e também o que pode ser percebido.

Linda Hutcheon (1989), em seu importante livro *Uma Teoria da Paródia*, apresenta novos aspectos que deveriam ser acrescentados à visão tradicional da paródia. Não se trata de um recurso estilístico que denigre ou deforma o discurso com o qual dialoga. O homem moderno apresenta a necessidade de fixar e afirmar seu lugar na tradição que se diluiu. Podemos perceber, portanto, uma tentativa de incorporação do velho ao novo. O homem desconstrói o velho para posteriormente reconstruir o novo. A paródia pode ser vista, assim, como uma repetição que também inclui diferença. Trata-se de uma imitação com distância crítica. É importante destacar que ela pode contribuir ou prejudicar o texto que está sendo parodiado. A paródia não se limita a ser uma transferência da prática da literatura: literatura parodia literatura, como afirmava Bakhtin (Hutcheon, 1989). Ela é extramural e abrange mais que os limites do texto escrito; outras obras de arte não literárias também podem ser parodiadas: a pintura, a música, o teatro... O seu alcance, de forma mais geral, é sempre outra obra de arte ou forma de discurso codificado (Hutcheon, 1989). Nesse sentido, a paródia não se limita ao discurso intramural – literatura parodia literatura, textos parodiam textos. Ela é muito

mais ampla, podendo misturar diferentes linguagens, verbal e não verbal. Na literatura, geralmente as obras parodiadas são as clássicas e canônicas; as obras desconhecidas dificilmente são alvo dos parodistas.

Na paródia, há uma forte relação entre o autor e o leitor. O autor, ao escrever a obra, deixa uma série de sinais para o leitor, esses expressos através de ironias, críticas, hipérboles e zombarias. Essas informações podem conduzir o leitor a reconhecer e decodificar a paródia de forma mais explícita ou mais sutil. Ele irá sobrepor os dois planos – colocar a paródia sobre a obra parodiada – e assim a decodificará, o que lhe causará uma espécie de estranhamento que poderá provocar diferentes reações, desde um riso contido até uma gargalhada (Hutcheon, 1989).

Se o leitor não tiver uma bagagem de leituras, não identificará os sinais que o autor deixar no texto. Nesse sentido, a paródia perde a sua função. O leitor comum absorve apenas o sentido literal do texto, perdendo todas as alusões, citações e ironias.

Para entendermos como o aspecto metaficcional aparece em Joyce, basta observarmos as ampliações que o autor fez ao solilóquio de Shakespeare para chegar a um monólogo interior de extensão, amplitude e riqueza sem precedentes. Foi o primeiro a empregar a corrente da consciência como comentário fluido, como um desencadeamento avassalador de associações livres. Apreendeu e reteve em um amálgama fluido formado em parte por palavras, em parte por sílabas que deslizam insinuantes as formas dos sonhos difusos.

Portanto, como mostra Kiberd, em sua introdução a *Ulysses*, o livro é edificado sobre a compreensão de vários estilos. É importante destacar que os estilos são mutáveis. A estrutura do texto seria, portanto, emprestada. Nesse sentido, até mesmo as cenas mais elaboradas são menos atos de criação que de paródia. A paródia é utilizada pelo autor como base para um ataque à própria literatura. Os estilos de *Ulysses* seriam uma espécie de lembrete ao leitor de que mesmo a literatura do mais alto refinamento não passa de uma simples paródia do mundo real.

Kiberd destaca ainda que, ao questionar sobre a constituição do texto literário, ele está argumentando sobre o próprio meio de expressão dessas dúvidas. Desse modo, se pensamos a utilização da paródia no *Ulysses* de Joyce, percebemos que o autor apresenta como esses romances foram compostos. O texto possui uma função claramente metaficcional. Como mostra Jacques Sohier (2002), a função essencial da metatextualidade é quebrar e subverter o quadro referencial que o universo da ficção construiu, recorrendo aos processos miméticos. O que Joyce faz em *Ulysses* é

justamente brincar com vários processos miméticos já utilizados por outros escritores. Dessa forma, podemos dizer que o livro é uma grande análise sobre a composição de um romance.

Paródia e naturalismo mitológico são as chaves para entender o labirinto joyceano presente em toda esta pesquisa literária, com o paralelo entre as duas obras citadas: *Odisseia*, o universalmente famoso poema do regresso de Ulisses à sua Ítaca, uma aventura em terra e no mar, e *Ulysses*, de James Joyce, a vida numa única cidade, Dublin, no período de 24 horas, recheado de pensamentos e reflexões sobre a vida humana. A paródia ulissiana desenvolvida por Joyce é uma obra literária intencionalmente associada, passo a passo, nas suas quase infinitas relações mitológicas, com a *Odisseia*, de Homero. É o naturalismo mitológico na associação aos mitos ou deuses com que Joyce recheia seu *Ulysses*.

Yvard (2002) destaca que a prática da metaficção e das formas mais experimentais dos textos literários está ligada à incerteza crescente da época moderna, principalmente no que tange ao sentido do texto literário. Nesse sentido, ela seria também um jogo de dimensões ontológicas.

No grande romance histórico *Guerra e Paz*, percebemos uma importante discussão sobre o gênero da obra. Essa discussão é ainda mais interessante se levarmos em conta que, conforme destaca Oscar Mendes, grandes críticos como Paulo Chostakowski questionavam se Tolstói realmente havia escrito um romance:

Hesitando em considerá-lo um romance segundo as normas clássicas do gênero, ou uma crônica familiar em que se conta a vida de duas famílias da nobreza russa, tendo como pano de fundo os anos que decorrem de 1805 a 1812, o citado crítico e historiador literário Paulo Chostakowsky prefere denominá-lo “epopéia nacional”, porque o verdadeiro herói é o povo, unindo-se para expulsar do território nacional, da sua Santa Rússia, o invasor audacioso e saqueador. Efetivamente, há muito de epopéia, das regras e processos do gênero, neste livro que não deixa de ser ao mesmo tempo um romance. O próprio Tolstói o considerava a “Íliada” russa (Mendes, 1983, p. 14).

Notamos, no comentário de Oscar Mendes, que existia uma importante discussão entre os críticos sobre o gênero da obra de Tolstói. Realmente é inegável que o texto possui várias características do gênero épico. A própria extensão do livro é diferente da de um romance. Temos um herói que luta pela identidade russa. Assim como na *Ilíada*, a identidade nacional está em jogo. O texto também narra um passado distante que não podemos tocar.

Já no início do livro terceiro, percebemos que o narrador apresenta algumas questões. Nesse sentido, ele parece direcionar aquele que lê, mostrando quais problemas são mais relevantes durante a leitura. Notamos uma clara exigência de um leitor mais ativo, que participe diretamente da composição do sentido do texto. Na metaficção, o escritor é percebido não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores. Esse autor que manipula o texto ocupa uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. O mito romântico morre, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original. Em virtude disso, a metaficção histórica tornou-se uma das mais populares dentro do gênero. Esse tipo de metaficção empenha-se em se situar na história e no discurso, insistindo, ao mesmo tempo, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma.

De acordo com Hutcheon, seu interesse pela metaficção pós-modernista reside no texto, nas manifestações literárias que expressam mudanças sociais e suas consequentes implicações em relação ao leitor. Ela acredita que a ligação entre a vida e a arte foi refeita em outro nível – no processo imaginário do contar a história, e não no produto, na história contada – e que o novo papel exercido pelo leitor é o veículo dessa mudança.

Essa discussão fica ainda mais complexa quando deparamos com uma teoria da história no decorrer de *Guerra e Paz*. O narrador, em alguns momentos, posiciona-se no que diz respeito à atividade do historiador. O que leva o leitor a questionar se ele está lendo um texto de teoria da história ou uma narrativa literária. Observemos um trecho:

Para nós, que representamos a posteridade, que não somos historiadores, que não nos perdemos no Dédalo das investigações e que podemos examinar aquele acontecimento com um bom senso lúdico, as causas nos apreciam em número incalculável. Quanto mais mergulhamos na pesquisa dessas causas, mais numerosas se nos patenteiam, e cada causa tomada isoladamente e cada série de causas nos parecem ao mesmo tempo justas e, em si mesmas, falsas pela sua insignificância em comparação com a enormidade do acontecimento, que teriam sido bem incapazes de produzir sem a intervenção de todas as causas concordantes (Tolstói, 1983, p. 10).

Notamos, a partir da citação, que Tolstói discute o estatuto da história. O narrador mostra que ele trabalha com um tipo de texto mais lúdico. O texto analisa as causas dos acontecimentos, porém elas parecem insignificantes se as compararmos com

a enormidade do que o historiador tenta representar. Nesse sentido, podemos dizer também que a narrativa está questionando seu próprio gênero.

*Guerra e Paz* poderia facilmente ser considerado uma narrativa histórica. O livro narra a derrota de Napoleão para o exército russo. Um detalhe interessante a ser lembrado é que Tolstói não recorre a documentos oficiais. Desse modo, o livro aproxima-se bastante do modelo historiográfico proposto pela Escola dos Annales. Segundo Peter Burke, os Annales foi um movimento dividido em três fases: a primeira apresenta uma luta contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos; na segunda, o movimento aproxima-se verdadeiramente de uma “escola”, com conceitos (estrutura e conjuntura) e novos métodos (história serial das mudanças na longa duração) dominada, prevalentemente, pela presença de Fernand Braudel; a terceira fase é marcada pela fragmentação e por exercer grande influência sobre a historiografia e sobre o público leitor, em abordagens que comumente chamamos de Nova História ou História Cultural.

Partindo dessa perspectiva historiográfica, podemos dizer que o texto de Tolstói aproxima-se bastante de uma narrativa histórica. Nesse sentido, o romance envolve o leitor, inserindo-o em um mundo não totalmente conhecido e dominado por ele, e é resultado da imposição de um novo modelo narrativo, que une criação e crítica, as quais, normalmente, fazem parte do contexto extraliterário, já que o crítico e o autor são empíricos. Tornando o autor um personagem e fazendo com que a reflexão sobre sua criação apareça no reduto da ficção, impõem-se novas regras para o ato da leitura e, conseqüentemente, para a interpretação. Paradoxalmente, a metaficção constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando com a leitura, transformando o leitor em coautor ou em coprodutor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação ao texto, já que este desafia o leitor, apresentando-lhe novas regras e exigindo dele, portanto, outra postura interpretativa. Nesse sentido, vemos Tolstói questionar os historiadores de sua época:

O que é que ocasionou tão prodigioso acontecimento? Quais foram suas causas? Os historiadores, com uma segurança ingênua, põem em primeiro plano as ofensas do Duque de Oldemburgo, a violação do bloqueio continental, a ambição de Napoleão, a teimosia de Alexandre, os erros de diplomacia etc. Se assim fosse, para que a guerra não se realizasse, deveria bastar que Metternich, Rumiantsev ou Talleyrand, entre um levantar da cama e uma festa, se aplicassem a redigir com arte

uma nota bem torneada, ou que Napoleão escrevesse simplesmente a Alexandre: “*Senhor meu irmão, consinto em entregar o ducado ao Duque de Oldemburgo*” (Tolstói, 1983, p. 10).

Notamos, no trecho, que Tolstói critica os historiadores de sua época. Questiona se eles conseguiam ou não realmente abarcar os acontecimentos prodigiosos ou saber quais foram suas causas. Finalmente, para mostrar que a história não cumpria com sua devida tarefa respondendo a tais questões, apresenta um acontecimento relatado pela história de maneira muito simples, deixando a impressão de que, para finalizar ou evitar uma guerra, bastaria um simples bilhete bem torneado.

Podemos dizer que o texto de Tolstói possui características profundamente metaficcionalis porque ele discute e propaga suas próprias estratégias e explora suas fronteiras, cultivando uma atitude de vigilância crítica.

Percebemos, assim, que a metaficção é um recurso bastante frequente na literatura. Trata-se de um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. Um paralelo interessantíssimo entre literatura e arquitetura permite apontar uma das diferenças entre modernismo e pós-modernismo, ligada ao desvendamento do processo narrativo que a metaficção provoca. Uma construção pós-moderna prima pela transparência, dada por materiais como telas e vidros, ao passo que o estilo modernista prefere inovar nas formas e nas cores, principalmente.

O mundo pós-moderno é caracterizado por conflitos. Percebemos que as narrativas metaficcionalis são uma forma de concretizar essa tensão, através da desconstrução de modelos preestabelecidos. Os textos apresentam uma estrutura que é primeiramente desconstruída para somente depois reconstruí-la, firmando o novo sobre o antigo, que é revitalizado, passando a ser visto sob uma nova ótica. Além da oposição entre novo e antigo, surgem outras. Talvez a mais complexa seja a que compreende ficção e realidade. Tudo o que era ligado ao contexto extraliterário, como o autor e a própria criação artística, é transferido para o universo ficcional, rompendo-se, portanto, com determinadas “convenções”. Essa diferença ganha ênfase nos casos de metaficção historiográfica, modalidade de texto que, além de opor verdade e falsidade, segundo Linda Hutcheon, abre possibilidade para a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem à Verdade única e absoluta, tida como discurso oficial. Sabe-se que a História é um discurso oficial, porém isso não quer dizer que ela não tenha sido produzida, criada. Assim como a Verdade, também a falsidade é relativizada, já que, nas palavras de Hutcheon, “nada é falso *per se*”.

Percebemos a partir dos textos analisados que a metaficção não é uma estratégia nova. Podemos notar também que ela pode aparecer em diferentes graus nas várias manifestações ficcionais. É importante ressaltar que não é papel do leitor questionar a veracidade dos fatos narrados. Essa seria uma condição da ficcionalidade – isto é, a condição de um mundo irreal, mas que existe como se fosse real. Ela não é compatível, então, com a equivalência entre o mundo do texto e o mundo da realidade: deve-se imaginar que a ficção constrói mundos reais, mas sem que eles sejam iguais aos mundos reais.

Essas modificações que ocorrem no campo literário iniciam uma época em que a dinâmica existente entre a produção de uma obra e sua recepção torna-se mais explícita. Nesse sentido, destacamos também um maior direcionamento à figura do leitor, isto é, se antes ele era apenas coadjuvante, agora passa a ser elemento essencial para o desenrolar da narrativa. A ficção passa a destacar e analisar sua própria condição ficcional e levanta questões relevantes sobre a realidade mesma. De acordo com Patricia Waugh, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (Waugh, 1984, p. 2).

Notamos, assim, que existe um importante questionamento: a realidade não seria já da ordem da ficção? O conhecimento que se tem da realidade não poderia ser senão ficcional? Se essas questões tiverem respostas afirmativas, a consciência tem como objeto, em última análise, a si mesma – ou, dizendo de outro modo, a consciência se percebe feita de consciência. A reflexão teórica a respeito da composição literária se amplia, nesse caso, para uma reflexão filosófica sobre o mundo e sobre como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele.

Desse modo, podemos dizer que a metaficção questiona a realidade, desconfiando diretamente do realismo. Autor e leitor também são diretamente questionados. Percebemos, assim, que o texto desconfia de si mesmo; logo, desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo. A metaficção pode ser vista, portanto, como uma busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica.

Procuramos apresentar neste texto alguns aspectos metaficcionais destacados de três grandes obras da literatura universal: *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, *Guerra e Paz*, de Tolstói, e *Ulysses*, de James Joyce. A partir desse estudo, torna-se

claro, primeiramente, que a metaficção não é uma estratégia narrativa nova. Podemos notar também que ela pode ser percebida em diferentes graus nos vários textos. Cabe destacar, ainda, que essa estratégia é bastante presente nos textos modernos porque nessa época já não fazia mais sentido pensarmos em um texto que sai completamente finalizado da mão de seu autor e ao qual o leitor não acrescenta nada. O leitor moderno é ativo e, como notamos nas análises apresentadas, sua presença é cobrada constantemente para que ele complemente o sentido do texto.

### **Referências bibliográficas**

- Burke, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. Tradução de Nilo Odalia.
- Devoize, Jeanne. “Champs d’Exploration de La Réflexion Métatextuelle”. In: *Métatextualité et Métafiction: Théorie et Analyses*. Rennes: Presses Universités de Rennes, 2002.
- Dostoiévski, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nova York: Routledge, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Joyce, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- Mendes, Oscar. “Tolstói e *Guerra e Paz*”. In: *Guerra e Paz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- Lepaludier, Laurent. “Fonctionnement de la Métatextualité: Procédés Métatextuels et Processus Cognitifs”. In: *Métatextualité et Métafiction: Théorie et Analyses*. Rennes: Presses Universités de Rennes, 2002.
- Sohier, Jacques. “Les Fonctions de la Métatextualité”. In: *Métatextualité et Métafiction: Théorie et Analyses*. Rennes: Presses Universités de Rennes, 2002.
- Tolstói, Leon. *Guerra e Paz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres/Nova York: Routledge, 1985.
- Yvard, Jean-Michel. “Metatextualité et Histoire”. In: *Métatextualité et Métafiction: Théorie et Analyses*. Rennes: Presses Universités de Rennes, 2002.