

ensaio escolhido - menção honrosa

Pseudônimo: Orangetree

John Barth é um gênio: metaficção em "Dunyazadiad"

Delzi Alves Laranjeira

Doutorando em Literatura Comparada

A literatura pós-moderna inclui, entre suas premissas, um intenso experimentalismo e a formulação de novas teorias sobre o relacionamento entre ficção e realidade. Muitos textos considerados pós-modernos apresentam estratégias metaficionais que enfatizam o processo de criação ficcional e suas implicações, as quais incluem os leitores e suas interpretações. A metaficção é um traço marcante na escrita de muitos autores contemporâneos, caracterizando-se como uma tendência dominante da literatura pós-moderna.

John Barth, escritor americano, usa a metaficção em vários romances e contos de maneira a problematizar as relações entre ficção e realidade, autor e texto, texto e leitor, leitor e autor. Em *The Literature of Replenishment*, Barth (1982. p. 31) tece considerações acerca do conceito de literatura pós-moderna. Segundo ele, a literatura pós-moderna não pode ser entendida nem como uma mera extensão do programa modernista, nem como uma intensificação de certos aspectos do modernismo. Nesse sentido, Barth considera que a literatura pós-moderna é a literatura "reabastecida", em oposição ao modelo exaurido da estética do alto modernismo. Ainda segundo Barth (1982. p. 37-38), se as formas e manifestações artísticas são inerentes à história humana e estão sujeitas à exaustão, elas também são "passíveis de serem

subvertidas, transcendidas, transformadas e até mesmo posicionadas contra elas mesmas, de modo a gerar obras novas e vivazes”¹. Seu conto pós-moderno intitulado “Dunyazadiad” é um exemplo dessa subversão e transformação de uma obra em outra nova, endossando a idéia que Barth apresenta de uma literatura renovada. “Dunyazadiad” enfatiza a complexa teia formada pelos parâmetros considerados na construção literária e se apresenta como um exemplo significativo da escrita metaficcional e os questionamentos que ela suscita

Uma estratégia comum em literatura tem sido a de reescrever histórias baseadas em mitos e contos de fadas. Brian McHale denomina esse processo de “literalização de arquétipos míticos”. O próprio Barth, citado por McHale, observa que escrever ficção realista que sempre se refere a arquétipos míticos equivale a escolher a ponta errada do cajado mitopoético, ainda que tal ficção apresente méritos em outros aspectos. “É melhor dirigir-se aos arquétipos diretamente” (1992. p. 306-307), resume Barth. E é isso que ele faz em “Dunyazadiad”, uma história baseada na personagem Scheherazade de *As mil e uma noites*. A paródia de Barth subverte a conhecida história árabe de várias formas: eleva a condição de protagonistas Dunyazade e Shah Zaman, personagens secundários na história original; complica o relacionamento entre Scheherazade e sua narrativa (ela nem mesmo conhece as histórias as quais é famosamente atribuída de contar) e usa a estrutura da história para discutir sua própria criação.

A narrativa em *As mil e uma noites* é estruturada como uma série de histórias-dentro-de histórias, com a antecedente servindo de moldura para a próxima. O conceito de moldura na escrita metaficcional “inclui estruturas de caixas chinesas, as quais contestam a realidade de cada caixa através de um “ninho” de narradores” (Vaugh, 1990. p. 30). É exatamente esse o caso em “Dunyazadiad”: vários narradores coexistem na história, complicando “o horizonte ontológico da ficção, multiplicando seus mundos e desnudando o seu processo de construção” (McHale, 1987. p. 112). O “ninho” de narradores é formado por Dunyazade, arbitrariamente escolhida para iniciar a história, demonstrando uma premissa da escrita metaficcional, que apresenta “uma discussão explícita da natureza arbitrária dos começos” (Vaugh, 1990. p. 29). O conto reforça essa idéia quando o narrador da parte 3 diz: “a história de

¹ Todas as traduções de textos estrangeiros são de minha responsabilidade.

Dunyazade começa no meio, no meio da minha própria história, eu não posso concluí-la—mas ela deve terminar na noite em que todos os ‘bons dias’ vierem” (Barth, 1972. p. 64). Embutida na narrativa de Dunyazade, há a narrativa do gênio, o qual conta as histórias (as quais incluem outros narradores narrando outras histórias e daí por diante) que Scheherazade, irmã de Dunyazade, mais tarde contará a Shahryar, que por sua vez as reconta para seu irmão, Shah Zaman. Na segunda parte da história, o narrador conta o encontro de Dunyazade e Shah Zaman em sua noite de núpcias. Novamente, embutida nessa narrativa, há a narrativa do próprio Shah Zaman contando como ele e seu irmão iniciaram a estratégia de seduzir e assassinar mulheres. Finalmente, na terceira parte, um narrador extremamente auto-consciente revela o que poderia ser o “começo” da história, uma vez que apresenta explicações relativas à *As mil e uma noites* e a sua escolha de escrever uma história sobre Dunyazade: “se eu pudesse inventar uma história tão bonita quanto essa, ela seria sobre a pequena Dunyazade e seu noivo” (1972. p. 64). Barth afirma, em *The Literature of Exhaustion*, que “quando um personagem em uma obra de ficção torna-se leitor ou autor [ou narrador] da ficção na qual está inserido, somos constantemente lembrados do aspecto ficcional da nossa própria existência” (1982. p. 13). Se, nas palavras de Patricia Waugh (1990. p. 29), “a ficção contemporânea chama a atenção para o fato de que a vida, como nos romances, é construída através de molduras”, então, cada moldura estabelecida pelos narradores em “Dunyazadiad”, além de envolver uma mudança no nível ontológico, também enfatiza o relacionamento entre ficção e realidade.

Na primeira parte da história, Dunyazade conta a Shah Zaman como ela e sua irmã, Scheherezade, receberam a ajuda de um gênio para por um fim na decisão do rei Shahryar de seduzir mulheres por uma noite e condená-las à morte na manhã seguinte. O gênio é a ferramenta utilizada pelo autor para entrar na sua própria história. A intrusão do autor constitui, na opinião de McHale (1987. p. 213), “um *topos* da escrita pós-moderna: o *topos* da entrevista face-a-face entre o autor e seu personagem”. Assim o autor, tal como um gênio, “um sujeito de pele clara de mais ou menos quarenta anos, de barba bem feita e careca como um ovo de roca” (Barth, 1972. p. 16), uma espécie de caricatura de John Barth, adentra seu próprio mundo ficcional por meio de palavras mágicas — “a chave do tesouro é o próprio tesouro”. Transformado em personagem, o “author”, durante mil e uma noites rompe a moldura entre mundo real e ficcional e discute com Sheherezade e

Dunyazade questões relacionadas com a autoria, o fazer ficcional, crítica literária, e arte.

Tanto o gênio/"author" quanto Sheherezade enfrentam um sério problema: o primeiro sofre com um bloqueio que o impede de escrever, a segunda não consegue encontrar uma maneira de fazer o rei parar de matar mulheres. Ambos sentem-se paralisados e sem saída, até que percebem que a chave do tesouro é o próprio tesouro:

ele [o gênio/"autor"] sentia que a sala do tesouro de uma nova ficção encontrava-se vagamente ao seu alcance, se ele pudesse encontrar a chave que levasse até ela. (...) [L]sboçou uma história sobre um homem que de algum modo percebe que a chave da sala do tesouro que está procurando é o tesouro (Barth, 1972. p. 19).

Ao se dirigir à sua contadora de histórias favorita (Scheherezade), sua "fonte de inspiração" (1972. p. 24), o gênio/"autor" resolve seu bloqueio criando a história na qual se insere. O relacionamento entre o gênio e Scheherezade estabelece uma via de mão dupla. De um lado, ele fornece a ela as histórias de *As mil e uma noites* —que ela mais tarde contará ao rei — e, por sua vez ela lhe fornece a própria história, que servirá de base e moldura para a que ele está criando.

O encontro do gênio com Sheherezade e Dunyazade faz com que ele encontre uma saída para a falta de imaginação na qual tinha se atolado. Usando "materiais fornecidos pelas antigas narrativas" (1972. p. 36) ele consegue escrever três histórias: "as duas que eu terminei têm a ver com heróis míticos, verdadeiros e falsos. A terceira está pelo meio" (1972. p. 37), diz ele a Dunyazade. A terceira é a própria história de Dunyazade, a qual está no meio, e cujo título é "Dunyazadiad". Ela é a personagem principal e não a sua irmã Scheherezade, e a história fala sobre as circunstâncias de sua noite de núpcias. Assim, Dunyazade, como protagonista do conto homônimo, assiste ao seu processo de criação ficcional. Ao expor esse fato, o autor realiza o "gesto metaficcional" de destruir "a realidade ilusória do mundo ficcional" (McHale, 1987. p. 197), tornando os leitores conscientes de que o que estão lendo é ficção, construto, obra de arte.

Durante toda a narrativa de Dunyazade, ela e o gênio discutem diversas questões relativas à teoria e crítica literárias, por exemplo, quando o gênio expõe sua teoria sobre a natureza erótica do relacionamento entre o contador e o ouvinte, comparando-o com o vínculo amoroso de Scheherezade e

Shahryar. O gênio e Scheherezade concordam que “escrever e ler, ou contar e ouvir [são] maneiras literárias de fazer amor”: o contador de histórias tem a função masculina, o leitor, a feminina e a história é o “meio em que ocorre a relação” (1972. p. 32-33). Nas palavras de Dunyazade, o gênio e Scheherezade concluem, então, que a “narrativa, em resumo — e aqui eles concordavam plenamente — [é] uma relação de amor, não um estupro: seu sucesso depende do consentimento e cooperação do leitor” (1972. p. 34). Apesar de deixar transparecer uma visão tradicional dos papéis sexuais — o contador de histórias tendo um papel masculino e ativo e o leitor o papel feminino e, conseqüentemente de consentimento e passividade — a idéia de cooperação muda o quadro. O leitor não apenas aceita a história, ele também a constrói. Levar o leitor em consideração caracteriza o que Linda Hutcheon denomina “mimese do processo”, apontando para o fato de que a ficção

não mais procura prover ordem e sentido para ser reconhecida pelo leitor. Ela agora exige que ele seja consciente da obra, de sua construção, da qual ele também participa, porque é o leitor que, de acordo com Ingarden concretiza a obra de arte e dá vida a ela (1990. p. 39).

A metaficção, como expressa em “Dunyazadiad”, torna os leitores conscientes de seu papel ativo ao desafía-los a construir e questionar o que está sendo lido.

O conto de Barth é mais do que um simples recontar da história de Scheherazade e Dunyazade em seu nível diegético. Ele apresenta uma estrutura complexa entre seus mundos entrelaçados e seus diversos narradores, além de um elemento complicador adicional: a intrusão do autor. Isso confirma a idéia de Patricia Waugh (1990. p. 2) de que a metaficção explora “uma *teoria* de ficção através da *prática* da escrita ficcional. Richard Ruland (1992. p. 389) observa que “Barth é, essencialmente, um contador de histórias em tempos de angústia, sempre questionando a natureza da narrativa e o sentido da ficcionalidade de modo a reavivar seu poder e significação”. Em “Dunyazadiad”, Barth procura e encontra, através de sua escrita, a chave para a renovação literária. Contudo, ele não a guarda para si, divide-a com seus leitores dando-lhes prazer, da mesma maneira que Shah Zaman ansiosamente pede a Dunyazade: “Tomemos a verdadeira e mágica visão do amor! Talvez seja uma ficção, mas é a mais profunda e a melhor de todas... Vamos dar prazer um ao outro, Dunyazade!” (Barth, 1972. p. 61-62). Shah Zaman está plenamente consciente que o poder da ficção de tornar tudo possível é

a sua única chance de sobrevivência e felicidade. Os mundos construídos pela linguagem são os melhores porque sempre podem ser revisitados, revistos, “renovados”, para usar um termo Barthiano. O objetivo de “Dunyazadiad” é, além de discutir as questões ficcionais e seu sentido, dar prazer aos leitores. Prazer que se origina na fruição da obra, pois aos leitores é dada a liberdade de extrair o melhor do conto, estabelecendo parâmetros para a construção de sentido no e do texto e percebendo suas infinitas possibilidades, podendo, assim, atingir o “prazer do texto”, do qual Roland Barthes nos fala². John Barth não somente nos mostra a chave do tesouro, ele também mostra que essa é uma das chaves da escrita pós-moderna.

Referências Bibliográficas

BRADBURY, Malcom, RULAND, Richard. *From Puritanism to Postmodernism: a history of American Literature*. New York: Penguin, 1992.

BARTH, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge: Lord John Press, 1982.

_____. “Dunyazadiad”. In: *Chimera*. New York: Fawcet, 1972.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1990.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.

_____. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. New York: Routledge, 1990.

² Para Barthes, “o prazer do texto é o momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias idéias – porque o meu corpo não tem as mesmas idéias que eu.” (Cf. BARTHES, 1973. p. 23).