



INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

CARLA LUCIANE KLOS SCHÖNINGER



**“HISTÓRIAS DENTRO DE
HISTÓRIAS”:
A POÉTICA FRACTAL EM *FAMA E
ELIZABETH COSTELLO***

Uma tese em dezessete ensaios

PORTO ALEGRE

2021

Carla Luciane Klos Schöninger

**“HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS”:
A POÉTICA FRACTAL EM *FAMA E
ELIZABETH COSTELLO***

Uma tese em dezessete ensaios

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

Coorientador: Prof. Dr. Ottmar Ette (Universität Potsdam)

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Schöninger, Carla Luciane Klos
"Histórias dentro de histórias" : a poética fractal
em Fama e Elisabeth Costello : uma tese em dezessete
ensaaios / Carla Luciane Klos Schöninger. -- 2021.
215 f.
Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Coorientador: Ottmar Ette.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Fama: um romance em nove histórias. 2. Elisabeth
Costello. 3. Ensaística e metaficcionalidade. 4.
Poética do movimento. 5. Poética Fractal. I. Neumann,
Gerson Roberto, orient. II. Ette, Ottmar, coorient.
III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carla Luciane Klos Schöninger

“HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS”:
A POÉTICA FRACTAL EM *FAMA* E *ELIZABETH COSTELLO*

Uma tese em dezessete ensaios

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto alegre, 28 de abril de 2021

Resultado: Aprovação, conceito A

BANCA EXAMINADORA

Claudia Luiza Caimi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Victor Manuel Ramos Lemus
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Paulo Astor Soethe
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Para minha família,
que representa a união, a
harmonia, o amor e a
confiança, sendo meu maior
alicerce.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a Deus, pois vejo Nele esperança e conforto espiritual, seja em forma de clamor ou de gratidão.

Sou imensamente grata ao meu orientador, professor Gerson Roberto Neumann, por estar sempre disposto a dialogar, orientar a escrita, oportunizar a participação em grupos de pesquisa, em eventos, em publicações e por incentivar a realização do período doutoramento na Alemanha.

Agradeço ao coorientador Ottmar Ette, professor da Universidade de Potsdam, pelas contribuições teóricas e pela disponibilidade em orientar a tese do doutorado. À *Universität Postdam*, Alemanha, principalmente aos servidores do *Welcome Center*, que prontamente me receberam e ajudaram para que eu pudesse realizar o doutorado sanduíche com êxito.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por responder prontamente às solicitações e auxiliar sempre que necessário. Aos membros da banca: Claudia Luiza Caimi, Victor Manuel Ramos Lemus e Paulo Astor Soethe, pela disponibilidade e pelas ponderações.

Ao Centro de Estudos Europeus e Alemães - CDEA - por proporcionar bolsas de estudo na Alemanha. A contemplação com bolsas possibilitou que eu realizasse cursos de língua alemã no exterior, na *Friedrich-Schiller Universität Jena* e no *Humboldt-Institut Konstanz*, bem como apresentações de trabalhos em conferências, realização de pesquisa e escrita da tese na *Universität Hamburg*, *Zentral- und Landesbibliothek Berlin*, na *Bibliothek der Universität Konstanz*, *Stadt- und Landesbibliothek Potsdam* e *Universität Potsdam*.

Ao Instituto Federal Farroupilha, instituição na qual eu dedico anos de trabalho na docência, agradeço pelo incentivo à qualificação, pensando sempre no ensino público, gratuito e de qualidade.

Sou grata aos amigos que fizeram parte desta jornada, compartilhando angústias, alegrias, conquistas, experiências e conhecimento: Mareli Klos, Luciane Alves, Monique Araújo, Danylo Poliluev-Schmidt, Nele Schöppener, Haiqin Ning, Laura Spanivello, Carla Lima, Tamara da Rosa e Patrícia Dall Aglio.

Agradeço principalmente à minha família, meu pai Nélio Schöninger, minha mãe Valdelíria Klos Schöninger, meu irmão Marlon Leduan Klos Schöninger, minha avó Noely Klos e meu noivo Elicier Adilson Grellmann Graeff, os quais não mediram esforços em dar suporte, motivação e auxílio para que a escrita da tese fosse possível. Não existem palavras que possam expressar o amor por vocês, que transborda em mim.

Também ao meu sogro Élcio Graeff e à minha sogra Nelci Graeff que me ampararam nas diferentes fases de construção do trabalho. Ao meu avô materno Felipe Fernando Klos (*in Memoriam*) e aos meus avós paternos Adela Schöninger (*in Memoriam*) e Ido Schöninger (*in Memoriam*) pelos ensinamentos e belos momentos compartilhados.

“Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”.
Mikhael Bakhtin

“Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato”.
Montaigne

RESUMO

A leitura de dois romances contemporâneos: *Fama: um romance em nove histórias*, de Daniel Kehlmann e *Elizabeth Costello*, de John Maxwell Coetzee resultou num instigante autoquestionamento sobre as perspectivas analíticas referentes não somente aos seus conteúdos, mas também quanto às suas formas, o que contempla o nível estrutural das narrativas. Os capítulos de ambas as obras são configurados de maneira autônoma e possuem personagens/escritores e/ou o processo de escrita literária como elo condutor entre as diferentes narrativas. A leitura do livro *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt* [Fractais do mundo: caminhos através das Literaturas do Mundo], de Ottmar Ette, conduziu a um novo entendimento textual a partir do conceito “fractal”. As raízes do termo estão nos estudos matemáticos de Benoît Mandelbrot, que, ao observar as formas irregulares na natureza, utilizou-se de cálculos e fórmulas para explicar esses comportamentos caóticos, enfatizando os traços do todo completo que se repetem por similaridade em diferentes escalas. A exemplo das árvores fractais e suas ramificações, propõe-se um modelo de análise literária: “a poética fractal”, a fim de contribuir no processo de investigação de textos literários produzidos em diferentes épocas e que são detentores de tais características. Das sementes lançadas, investigam-se as raízes das reflexões metadiscursivas em Coetzee e Kehlmann, especialmente no que concerne às composições de teor ensaístico e metaficcional. Dos cernes rígidos, em *Fama* e *Elizabeth Costello* elevam-se as questões de poética, como arte da criação literária e da alteridade, como provedora de um caráter mais humanístico à literatura. Das ramificações observam-se as formas e fractais no tecer literário, bem como os movimentos de Transárea marcados pelos deslocamentos dos personagens, seus discursos e textos entre espaços geográficos e entre áreas de conhecimento e por fim, os desdobramentos em ramos, que representam as narrativas fractais como elementos das composições romanescas. Dos frutos amadurecidos que caem e se dispersam sobre o solo, também podem geminar brotos, suscitando a continuidade da espécie e com ela, os prosseguimentos investigativos. Portanto, os romances em estudo são compostos por narrativas fractais, formados por partes semelhantes ao objeto como um todo e, por assim estarem configurados e por terem o processo de escrita literária como elo condutor, podem ser analisados sob a perspectiva da poética fractal. Conteúdo, forma, estrutura e movimento completam-se na harmonia do fractal.

Palavras-chave: *Fama: um romance em nove histórias*; *Elizabeth Costello*; Ensaística e metaficcionalidade; Poética do movimento; Poética Fractal; Árvore Fractal literária.

ABSTRACT

The reading of two contemporary novels: *Fame: a Novel in nine Stories*, by Daniel Kehlmann and *Elizabeth Costello*, by John Maxwell Coetzee, resulted in an instigating self-questioning about the analytical perspectives regarding not only in terms of their content, but also in terms of their shapes, which contemplates the narratives' structural level. The chapters of both works are configured autonomously and have characters/writers and/or the literary writing process as a conducting link among the different narratives. Reading the book *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*, by Ottmar Ette, led to a new textual understanding based on the "fractal" concept. The roots of the term are in the mathematical studies of Benoît Mandelbrot, who, when observing irregular forms in nature, used calculations and formulas to explain these chaotic behaviors, emphasizing the features of the complete whole that are repeated by similarity in different scales. Like fractal trees and their ramifications, the proposal is to create a model of literary analysis: "fractal poetics", in order to contribute to the process of investigating literary texts produced at different times and with such characteristics. From the seeds launched, the investigation works on the roots of the metadiscursive reflections in Coetzee and Kehlmann especially in reference to compositions containing essayistic and metafictional content. From the rigid heartwood, in *Fame* and *Elizabeth Costello* the issues of poetics rise, as the art of literary creation and the otherness, as provider of a more humanistic feature to literature. From the ramifications, the study observes the shapes and fractals in the literary weave, as well as the Transarea movements marked by the displacements of the characters, their speeches and texts among geographical spaces and among areas of knowledge, and finally, the deployment in branches, which represent the fractal narratives as elements of novelistic compositions. From the matured fruits that fall and disperse on soil, can also germinate sprouts, eliciting the continuity of the species and with it, the investigative pursuits. Therefore, the novels under study are composed of fractal narratives, formed by parts, similar to the object as a whole and, due to their configuration and by having the process of literary writing as the guiding thread, they can be analyzed from the perspective of fractal poetics. Content, shape, structure and movement complement each other in the fractal's harmony.

Keywords: *Fame: a Novel in nine Stories*; *Elizabeth Costello*; Essayistic and Metafictionality; Poetics of movement; Fractal Poetics; Literary Fractal Tree.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Lektüre von zwei zeitgenössischen Romanen: *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, von Daniel Kehlmann und *Elizabeth Costello*, von John Maxwell Coetzee führte zu einer anregenden Selbstbefragung über die analytischen Perspektiven, die sich nicht nur auf ihren Inhalt, sondern auch auf ihre Formen beziehen was auf die strukturelle Ebene der Erzählungen reflektiert. Die Kapitel beider Werke sind autonom aufgebaut und haben Charaktere/Schriftstellern und/oder den literarischen Schreibprozess als leitende Verbindung zwischen den verschiedenen Erzählungen. Das Lesen des Buches: *Weltfraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*, von Ottmar Ette führte zu einem neuen Textverständnis, dass auf dem „fraktal“ Konzept basiert ist. Die Wurzeln des Begriffs liegen in den mathematischen Studien von Benoît Mandelbrot, der bei der Beobachtung unregelmäßiger Formen in der Natur, Berechnungen und Formeln verwendete, um diese chaotischen Verhaltenweisen zu erklären, wobei die Merkmale des gesamten Ganzen, die sich durch Ähnlichkeit auf verschiedenen Skalen wiederholen, hervorgehoben wurden. Wie fraktale Bäume und ihre Verzweigungen wird ein Modell der literarischen Analyse vorgeschlagen: „Fraktalpoetik“, um zur Untersuchung literarischer Texte beizutragen, die zu unterschiedlichen Zeiten erstellt wurden und solche Aspekte aufweisen. Aus den freigesetzten Saaten werden die Wurzeln metadiskursiver Reflexionen in Coetzee und Kehlmann untersucht, insbesondere im Hinblick auf Kompositionen mit essayistisch und metafiktionalem Inhalt. Aus dem starren Kern heraus erheben sich bei *Ruhm* und *Elizabeth Costello* die Bereiche der Poetik als Kunst des literarische Produktion und das Andersseins, als etwas der in Literatur einen humanistischeren Feature verleihen. Aus den Verweigungen werden Formen und Fraktale im literarischen Weben sowie die Transarea-Bewegungen beobachtet, die durch die Verschiebungen der Charaktere, ihre Reden und Texte zwischen Räumen und Wissensgebieten, und schließlich die Entfaltung in Zweigen, die die Fraktale Erzählungen als Elemente der Kompositionen der Romanen darstellen. Aus den gereiften Früchten, die auf den Boden fallen und sich zerstreuen, können sie auch Triebe keimen, dass der Kontinuität der Spezies erhöht und damit die Untersuchungs Fortsetzungs. Daher, in die untersuchten Romane bestehen fraktalen Erzählungen, die aus Teilen bestehen die ähnlich dem Objekt als Ganzes sind, und weil sie so konfiguriert sind und weil den Prozess des literarischen Schreibens als Leitfaden haben, sie können aus der Fraktalpoetik Perspektive analysiert werden. Inhalt, Form, Struktur und Bewegung ergänzen sich in der Harmonie des Fraktals.

Schlüsselwörter: *Ruhm: ein Roman in neun Geschichten*; *Elizabeth Costello*. Essayismus und Metafikcionalität; Poetik der Bewegung; Fraktalpoetik; Literarischer Fraktalbaum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Sementes em meio às grimpas.....	14
Figura 2- A serenidade em verde e azul.....	19
Figura 3- Dos caules da ausência.....	19
Figura 4- <i>Altas sobre la tierra</i>	54
Figura 5- Da poltrona 23.....	133
Figura 6- Mapa dos movimentos vetoriais de Leo Richter.....	154
Figura 7- Mapa dos movimentos vetoriais de Elizabeth Costello.....	154
Figura 8- Árvore Fractal- <i>On Growth and Form</i>	177
Figura 9- Desenho de árvore fractal de Juan Carlos Ponce Campuzano.....	181
Figura 10- Árvore fractal do romance <i>Fama</i>	182
Figura 11- Árvore fractal do romance <i>Elizabeth Costello</i>	185
Figura 12- <i>QR Code</i> da animação da árvore fractal do romance <i>Fama</i>	187
Figura 13- Sequência 1-Árvore Fractal de <i>Fama</i>	188
Figura 14- Sequência 2- Árvore Fractal de <i>Fama</i>	188
Figura 15- Sequência 3- Árvore Fractal de <i>Fama</i>	188
Figura 16- Sequência 4-Árvore Fractal de <i>Fama</i>	188
Figura 17- <i>QR Code</i> da animação da árvore fractal do romance <i>Elizabeth Costello</i>	189
Figura 18- Sequência 1- Árvore Fractal de <i>Elizabeth Costello</i>	189
Figura 19- Sequência 2-Árvore Fractal de <i>Elizabeth Costello</i>	189
Figura 20- Sequência 3-Árvore Fractal de <i>Elizabeth Costello</i>	189
Figura 21- Sequência 4-Árvore Fractal de <i>Elizabeth Costello</i>	189
Figura 22- Pinha feminina madura.....	193
Figura 23- Do fruto: a semente, o broto.....	200

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
ZUSAMMENFASSUNG	10
LISTA DE FIGURAS	11
SUMÁRIO	12
LANÇANDO A SEMENTE	14
CAPÍTULO 1. “OS ESCRITORES NOS ENSINAM MAIS DO QUE SABEM”: RAÍZES DA REFLEXÃO METADISCURSIVA EM COETZEE E KEHLMANN.....	19
1.1 A ESCRITA DE NATUREZA ENSAÍSTICA E A METAFICÇÃO EM ESCRITORES CONTEMPORÂNEOS.....	21
1.2 “ <i>WER DEN DICHTER WILL VERSTEHEN, MUSS IN DICHTERS LANDE GEHEN</i> ”: A TRAJETÓRIA ENSAÍSTICA LITERÁRIA DE COETZEE	28
1.3 „ <i>KEHLMANN SEI DOCH OFT UNTERWEGS</i> “: O RETRATO DE DANIEL KEHLMANN E SEUS CAMINHOS PELA VIA METAFICCIONAL	43
CAPÍTULO 2. “ESSA ALTERIDADE QUE DESAFIA”: QUESTÕES DE POÉTICA NOS CERNES COMPOSICIONAIS DE <i>ELIZABETH COSTELLO</i> E <i>FAMA</i>.....	54
2.1 <i>ELIZABETH COSTELLO</i> : A INVENÇÃO POÉTICA E O SENTIDO.....	56
2.1.1 “O espelho-palavra se quebrou”: o realismo como realidade em que a literatura aspira compreender a experiência humana.....	62
2.1.2 “Sou uma secretária do invisível”: a liberdade literária e as crenças provisórias de uma escritora em “No portão”.....	72
2.1.3 “Como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal”: o arrebatamento das palavras em “Pós-escrito”	84
2.2 <i>FAMA</i> E SEU PAINEL ROMANESCO ENTRE O ANONIMATO E O SUCESSO.....	90
2.2.1 “A sua história. Esqueça-a”. Simplesmente deixe-me viver”: a súplica do personagem por misericórdia do autor em “Rosalie viaja para morrer”.....	96

2.2.2 “Ela se sentiu muito longe de tudo”: um retrato da personagem Maria Rubinstein em sua fama e anonimato.....	103
2.2.3 “Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar e enquanto o ar se enchia de escuridão”: escrita, morte e SobreVivência em “Resposta à abadessa”.....	108
2.3 “PRECISAMOS COMEÇAR A FAZER NOSSAS PRÓPRIAS INVENÇÕES”: ALTERIDADE E POÉTICA NOS CERNES DE <i>ELIZABETH COSTELLO</i> E <i>FAMA</i> ...	115
CAPÍTULO 3. “HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS”: A RAMIFICAÇÃO COMO MODELO LITERÁRIO NA POÉTICA FRACTAL.....	133
3.1 “NARRATIVAS INTRICADAS, CHEIAS DE REVIRAVOLTAS E JOGOS ESPECULARES”: FORMAS E FRACTAIS NO TECER LITERÁRIO.....	135
3.2 “NESSE JEITO DE SE MOVER”: A POÉTICA DO MOVIMENTO EM “EM PERIGO I E II” E “OS FILÓSOFOS E OS POETAS E OS ANIMAIS”	146
3.3 “NA VERDADE, TODAS AS HISTÓRIAS FLUEM UMAS NAS OUTRAS”: TRONCOS E RAMOS COMO MODELO LITERÁRIO NA POÉTICA FRACTAL.....	168
CAPÍTULO 4. “NO IRREPRIMÍVEL ESPÍRITO HUMANO”: A PINHA MADURA COMO SIMBOLOGIA DO DESPRENDIMENTO DE UM ESPÍRITO INQUIETO- UM ENSAIO FICCIONAL	193
CONCLUSÃO: FRUTOS.....	200
REFERÊNCIAS.....	206

LANÇANDO A SEMENTE



Figura 1: Sementes em meio às grimpas
Fonte: autora

Traçar as primeiras linhas de um texto equipara-se ao segurar sementes nas próprias mãos. As palavras estão entre as palmas; pequenas, únicas, lexicamente autônomas, que podem escapar por entre os dedos, mas quando lançadas ao solo, ao papel, à tela apresentam um grande potencial. As sementes e as palavras quando dispostas de forma harmoniosa e em condições favoráveis germinam, dispersam-se nos espaços e simplesmente dominam as paisagens.

Lanço mão das palavras ao lançar esta semente, um princípio conceitual que brotou das leituras, pesquisas, vivências, experiências acadêmicas e profissionais. Não é por acaso que coloco imagens de uma planta no decorrer da tese, pois é a partir deste elemento que proponho um modelo literário da “poética fractal”. Em alguns momentos faço analogia ao pinheiro-brasileiro araucária (nome científico *Araucaria angustifolia*) o qual possui folha estreita, espinhos pungentes, copa simétrica e tronco colunar, uma estrutura peculiar. Através de suas pinhas, frutos, raízes, cerne e ramificações; argumento, explico e justifico as proposições e análise literária.

Sublinho meu encantamento por essa espécie arbórea. Seja em seu verde vistoso, em seus ramos cobertos pela geada da serra, na sombra negra anteposta ao pôr e ao nascer

do sol, em contraste com o céu azul ou abraçada pelas cinzentas nuvens, a beleza de sua formação e exuberância estrutural inspiram. Para a construção deste texto acadêmico, desloquei-me por diferentes cidades, estados, países e continentes. Ao deixar o lar e mais tarde retornar a ele, sempre precisei transcorrer caminhos embelezados pelas araucárias. Entre a expectativa na partida e a ansiedade da chegada, ficava entre paisagens reais e imaginadas.

A partir da investigação literária de *Fama: um romance em nove histórias* (2011) [*Ruhm: Ein Roman in Neun Geschichten* (2009)], de Daniel Kehlmann e *Elizabeth Costello* (2003- tradução em 2004), de John Maxwell Coetzee, proponho um modelo de análise literária descrito em capítulos/ensaios: a Poética Fractal. Ambas as obras possuem personagens/escritores que refletem acerca da produção literária, o que exhibe um forte componente metaficcional e escrita de teor ensaístico, além disso as duas são constituídas por nove capítulos que também podem ser lidos como narrativas autônomas em seus sentidos.

Considerando que os fractais estão na natureza, observa-se no desenho de árvore fractal, uma figura geométrica irregular, ou seja, de figura geométrica não-euclidiana, possuindo ramos separados e independentes que possuem traços do todo completo que se repetem por autossimilaridade. Assim como, “as histórias dentro de histórias” são configuradas em *Fama* e *Elizabeth Costello*. A tese está dividida em quatro capítulos que se destroncam em dezessete ensaios. A estrutura deste trabalho acadêmico compreende um caráter intrincado, em textos completos em si, que se completam, alçando o modelo de árvore fractal.

Os capítulos abordam desde a trajetória dos escritores Daniel Kehlmann e John Maxwell Coetzee em suas produções, envolvendo metadiscursividade e ensaísmo, então questões de poética nos romances em estudo: *Fama* e *Elizabeth Costello*, na sequência, a explanação sobre o conceito proposto “poética fractal”, baseado nas obras em estudo e finalmente um ensaio ficcional, no qual retomo conceitos e análises. Cada capítulo é apresentado por fotografias de araucárias em seus diferentes cenários, fotos tiradas por mim e intituladas pela representatividade que tiveram em determinados momentos. Debruço-me então sobre a relva dos campos e observo a espécie.

As raízes, que se desenvolvem nos primeiros estágios de crescimento, são responsáveis pela sustentação, alimentação e sobrevivência da planta. As origens, os estudos anteriores à publicação dos romances em estudo e que sustentaram o componente metaficcional e o teor ensaístico no escritor sul-africano John Maxwell Coetzee e no

escritor alemão Daniel Kehlmann, são abordadas no primeiro capítulo da tese: “‘Os escritores nos ensinam mais do que sabem’: raízes da reflexão metadiscursiva em Coetzee e Kehlmann”. A frase utilizada no título do capítulo: “Os escritores nos ensinam mais do que sabem” é parte de uma das palestras proferidas pela escritora Elizabeth Costello, momento em que questiona, interpreta e instiga a plateia a pensar sobre poemas, a invenção poética e os possíveis sentidos.

Subdivido esse em três partes. Em: “A escrita de natureza ensaística e a metaficção em escritores contemporâneos” ilustro a influência dos ensaístas Montaigne, Adorno e Auerbach na concepção que se tem sobre a escrita ensaística como configuração não consolidada, em que os elementos se cristalizam por seu movimento, bem como apresento um panorama sobre a ideia de metaficcionalidade como “ficção sobre ficção”, tendo como suporte os princípios de Willian Gass, Linda Hutcheon e Patricia Waugh.

Na segunda parte: “*‘Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande Gehen’*: a trajetória ensaística literária de Coetzee” utilizo como parte do título uma sentença na língua alemã, versos de Goethe postos por Coetzee como epígrafe de sua autobiografia ficcional *Youth* (2002). Traço uma linha do tempo trazendo dados biográficos e bibliográficos do escritor em que a escrita de natureza ensaística e/ou a metaficcionalidade são notórias: *Foe* (1986), *Doubling Point* (1992); *O mestre de São Petersburgo* (1994), *Desonra* (1999), *The Lives of the Animals* (1999) e *Stranger Shores* (1999).

Para explorar melhor a densidade do solo, retrato em “*Kehlmann sei doch oft unterwegs*”: o retrato de Daniel Kehlmann e seus caminhos pela via metaficcional”, uma breve biografia, bem como textos ensaísticos do escritor, mas principalmente as veias metaficcionais, ou seja as ficções em que a consciência do ato de escrever é desvelada: *Beerholms Vorstellung* (1997), *Mahlers Zeit* (1999), *Unter der Sonne* (1998), *Ich und Kaminski* (2003), *Der fernste Ort* (2004), *A medida do mundo* (2005) e *Wo ist Carlos Mantúfar?* (2005).

A sequência da tese se dá com o segundo capítulo: “‘Essa alteridade que desafia’: questões de poética nos cernes composicionais de *Elizabeth Costello* e *Fama*”. A fim de explorar mais detalhadamente as obras, apresento-as separadamente em seus cernes (questões de autoria e poética como medulas) e ramificações (derivações em capítulos), ou seja, em alguns de seus diferentes capítulos que têm como centralidade a poética, o fazer literário e sua metadiscursividade. Em “*Elizabeth Costello*: a invenção poética e o sentido” explico a obra em seu conteúdo e sua forma. Coetzee inventa uma consagrada

romancista australiana: Elizabeth Costello, a qual profere oito palestras em distintas instituições do mundo, atravessando países e continentes.

Do desdobramento dos ramos brotam pontos interessantes sob a perspectiva da personagem/escritora, como pessoa que exerce o ofício e a arte da escrita, ela eleva noções de realismo, liberdade literária, crenças e arrebatamento das palavras nos subcapítulos: “‘O espelho-palavra se quebrou’: o realismo como realidade em que a literatura aspira compreender a experiência humana”; “‘Sou uma secretária do invisível’: a liberdade literária e as crenças provisórias de uma escritora em ‘No portão’” e “‘Como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal’: o arrebatamento das palavras no ‘Pós-escrito’”.

De mesma forma, do tronco *Fama: um romance em nove histórias*, há três ramificações em nove narrativas, que de alguma forma se interligam. A exemplo dos ramos que se encaixam uns nos outros, tocam-se e unem-se, formando copas simetricamente preenchidas, em “*Fama: vida de escritor e a efemeridade do anonimato e do sucesso*” elevam-se as relações entre os diferentes personagens que se deslocam entre cidades, países e continentes, tendo como uma das figuras o escritor fictício Leo Richter, que se manifesta em vários momentos no decorrer da narrativa. Nas subdivisões: “‘A sua história. Esqueça-a. Simplesmente deixe-me viver’: a súplica do personagem por misericórdia do autor”; “‘Ela se sentiu muito longe de tudo’: um retrato da personagem Maria Rubinstein em sua fama e anonimato” e “‘Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar e enquanto o ar se enchia de escuridão’: literatura, morte e SobreVivência em ‘Resposta à abadessa’” entende-se o papel do personagem/escritor como entidade de projeção e sujeito de uma atividade literária.

O romance de Daniel Kehlmann traça uma série de mal entendidos ligados às tecnologias e aos erros de comunicação, mostrando a efemeridade do anonimato e da fama. O capítulo final traz o desfecho do romance, retomando o personagem/escritor, que faz um jogo entre o que seria real e o que seria próprio de sua composição ficcional.

A personagem Elizabeth Costello, ao fazer a seguinte declaração: “Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções”, novamente sublinha a poética, principalmente no que concerne à competência criativa da autoria e à ficcionalidade em duas linhas: dizendo respeito às dimensões lógico-semânticas e aos procedimentos de modelização.¹ Para além do que abrange a tradição dos clássicos da literatura, Costello

¹ Ficcionalidade segundo o *Dicionário de Narratologia*. REIS e LOPES, 2007, p.159.

deixa clara a relevância do caráter inventivo no texto, da imaginação e da alteridade como potenciais criativos substanciais.

Nesta floresta mista investigo as aproximações, convergências de ambas as obras, bem como afastamentos, divergências. Discuto relações entre os diferentes personagens e de que forma perpassam os capítulos e as obras, como a alteridade (o sentir-se com o outro) penetra e influencia na escrita. Elevo ainda a questão estrutural e a configuração de natureza ensaística de uma e a metaficcionalidade como predominante em outra.

Das sementes à germinação, às raízes, aos cernes e às ramificações, é no terceiro capítulo que proponho o modelo literário da “poética fractal”: “‘Histórias dentro de histórias dentro de histórias’: ramificação como modelo literário na Poética Fractal”. Levando em conta a forma de medir as dimensões de elementos da natureza, a exemplo das árvores, Mandelbrôt usa o termo “fractal” para designar o objeto geométrico que pode ser dividido em partes, mas que ao mesmo tempo repete traços do todo completo, do original. A partir dos romances em estudo explico como seria uma aplicação literária do conceito de “fractalidade”, considerando majoritariamente conteúdo e forma. Além disso, examino as metamorfoses do eu, deslocamento no sentido de transpersonalização, o conceito de transárea e vetorização. Por fim, o diagrama de um modelo literário a partir da árvore fractal, através da qual ilustro a “Poética Fractal” e sua aplicabilidade nas obras literárias contemporâneas.

Divido o capítulo em três partes: “‘Narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares’: formas e fractais no tecer literário”; “‘Nesse jeito de se mover’: a poética do movimento em ‘Em Perigo I e II’ e ‘Os Filósofos e os poetas e os animais’ e por fim, “‘Na verdade, todas as histórias fluem umas nas outras’: troncos e ramos como modelo literário na poética fractal”.

Concluo a tese com um ensaio ficcional, no qual retomo uma personagem secundária de *Elizabeth Costello*, dando à ela protagonismo e voz, permitindo que seus pensamentos sobre as ficções fluam e que exponha criticamente sua apreciação sobre o arsenal teórico abordado. A semente foi lançada, sugiro debruçar-se sobre a relva e observar a espécie arbórea em suas paisagens reais e imaginadas.

Capítulo 1

1. “OS ESCRITORES NOS ENSINAM MAIS DO QUE SABEM”: RAÍZES DA REFLEXÃO METADISCURSIVA EM COETZEE E KEHLMANN

"... Escrever significa abrir-se em demasia. [...] Por isso, não há nunca suficiente solidão ao redor de quem escreve; jamais o silêncio em torno de quem escreve será excessivo, e a própria noite não tem bastante duração" (KAFKA)

"Como então o infinito pode ser levado a manifestar-se na superfície? Só simbolicamente, em imagens e signos". (SCHLEGEL, 1817, p.91)

"Por meio da arte, o que está oculto e não-revelado na natureza torna-se manifesto". (TAYLOR, 2011, p.485).



Figura 2: A serenidade em verde e azul
Fonte: Autora

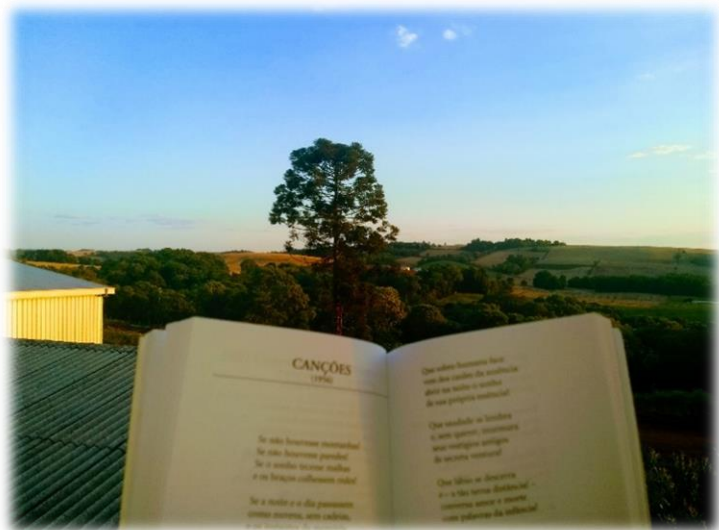


Figura 3: Dos caules da ausência
Fonte: Autora

1. “OS ESCRITORES NOS ENSINAM MAIS DO QUE SABEM”: RAÍZES DA REFLEXÃO METADISCURSIVA EM COETZEE E KEHLMANN

"A poesia não é de quem a escreve, mas sim de quem a usa!"²
(NERUDA, 1986, p.87)

No presente capítulo traço a trajetória dos escritores em estudo John Maxwell Coetzee e Daniel Kehlmann, resgatando as raízes da reflexão metadiscursiva em seus romances e textos de teor ensaístico. Contemplo, nesta abordagem, estudos, pesquisas e publicações do início de suas carreiras até o momento da publicação das obras em foco: *Fama* (2009) e *Elizabeth Costello* (2003).

A princípio, discorro sobre a escrita de natureza ensaística e a metaficção em escritores contemporâneos num panorama do gênero ensaio, elevando suas características e considerando perspectivas de ensaístas como Montaigne, Adorno e Auerbach. Da mesma forma, descrevo acerca da metaficção, ou seja, da escrita e seu empenho nos âmbitos composicionais, referenciais e de representação, segundo Gass, Faria, Hutcheon e Waugh.

Para intitular o capítulo refiro-me a um trecho da palestra de Elizabeth Costello, “Palestra 4- A vida dos animais: Os poetas e os animais”. Na palestra ela destaca que apesar de todo o conhecimento que os escritores possuem, de saber como dispor a escrita, como estruturar versos e narrativas em prosa, “os escritores nos ensinam mais do que sabem”, pois aprendemos com suas palavras e criamos significados em nossas experiências de leitura e a partir de vivências e percepções subjetivas. O fragmento do qual o excerto do título foi extraído é:

[...] **os escritores nos ensinam mais do que sabem.** Ao encarnar o jaguar, Hughes nos mostra que nós também podemos encarnar em animais, pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará. (COETZEE, 2004, p.111, grifo meu).

Reporto-me ao processo de criação literária dentro da própria ficção. Elizabeth faz considerações sobre a escrita e os significados trazidos por ela, sublinha o processo de “invenção poética” que suscita os distintos sentimentos, paixões, sensações, o que envolve tanto produção quanto a recepção textual.

² citado por SKÁRMETA, Antonio, in: O Carteiro de Pablo Neruda (Ardente Paciência), Editorial Teorema, 1986, p. 87.

1.1. A ESCRITA DE NATUREZA ENSAÍSTICA E A METAFICÇÃO EM ESCRITORES CONTEMPORÂNEOS

“Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa”.
(ADORNO, 2003, p.17)

“[...] o homem que quer a verdade torna-se erudito; o homem que quer liberar sua subjetividade torna-se, talvez, escritor; mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois pólos?” (MUSIL, 1989, p.183)

O processo de composição ensaística distingue-se por ser de caráter mais livre e flexível, podendo abranger as distintas áreas de conhecimento, como: filosofia, sociologia, literatura, política, ciência, entre outras; em um fluir ininterrupto de pensamentos. Adorno, em “O ensaio como forma”, expõe que “o ensaio provoca resistência porque evoca a liberdade de espírito”. (ADORNO, 2003, p.16).

Foi Michel Eyquem de Montaigne quem iniciou a escrita ensaística. Montaigne formou-se em direito e foi político, jurista, filósofo, escritor e humanista francês. Em 1571, em seus aposentos na Torre de Montaigne, passou a dedicar-se à composição de seus *Ensaaios* (1580- primeira versão) e com ela trouxe reflexões sobre si mesmo e sobre a sociedade, questões como: ociosidade, medo, solidão, filosofia, morte e religião.

Nas palavras de Erich Auerbach, que redigiu a introdução de uma das edições da obra *Os Ensaaios* (1580), de Montaigne,

com 38 anos, ele se recolhe à vida privada, e daí em diante sua atividade externa restringe-se à defesa de seu patrimônio. Administra-o com prudência, sem medo nem rigidez, por vezes cedendo um pouco, com espírito e sem uso da força, mas de modo firme e resolutivo [...]. O verdadeiro objeto de sua defesa é seu cerne interior, o esconderijo de seu espírito, a *arrière-boutique* que soube conservar para si. *Il faut faire comme les animaux, qui effacent la trace à la porte de leur tanière*. É preciso fazer como os animais, que apagam seu rastro na porta da toca [...] Dá livre curso a suas forças interiores — mas não somente ao espírito: o corpo também deve ter voz, pode interferir em seus pensamentos e até nas palavras que ele se põe a escrever. (AUERBACH, 2010, p.13-14).

Em seu recolhimento da vida social, Montaigne deseja refugiar-se em si mesmo, dando livre curso a sua escrita que provém de forças interiores. O ensaísta francês possui uma doença crônica, mas aprende a viver com ela, sentindo-se à vontade sobre si mesmo para expor também sua dor em palavras. “Montaigne sente-se viver, percebe-se, embebe-se de sua própria existência. O perigo sempre iminente de se deparar com a morte dá-lhe uma magnífica coesão, solda-o internamente, e faz com que se sinta à vontade em si

mesmo”. (AUERBACH, 2010, p.14). Como o próprio Montaigne, no livro primeiro, capítulo VIII: “Sobre a ociosidade” alega

[u]ltimamente, que me recolhi em casa decidido tanto quanto puder a não me meter em outra coisa e passar em repouso, e à parte, este pouco de vida que me resta, pareceu-me não poder fazer maior favor a meu espírito do que deixá-lo em plena ociosidade, a entreter-se consigo mesmo, parar e sossegar: o que esperava que ele pudesse doravante fazer mais facilmente, tendo se tornado com o tempo mais ponderado e mais maduro. (MONTAIGNE, 2010, p.43).

Os Ensaios contêm aspectos antes desconhecidos, de uma escrita que não era então propriamente do gênero artístico. Para Montaigne, o seu isolamento para escrever passa a ser uma forma de “sossegar o espírito”, vendo neste tipo de ociosidade, um amadurecimento. O ensaio é identificado por Auerbach, muitas vezes, como detentor de “efeito semelhante ao de algumas obras da Antiguidade tardia, de caráter histórico-moral, à maneira de Plutarco — um dos autores prediletos de Montaigne”. (AUERBACH, 2010, p.14) Além de ser atribuído pela fluência dos pensamentos e abrangência de um mosaico de textos, menções e citações, o filólogo alemão pontua que também haveria no ensaio um caráter histórico-moral.

A recepção de textos de caráter ensaístico resulta na reflexão a partir de uma leitura rápida, precisa e atenta sobre textos já existentes e diferentes assuntos de natureza humana. Segundo Auerbach,

[s]em o perceber, o leitor é envolvido por sua índole mutável e fluida, cheia de nuances e contudo sempre plácida. Chamá-la de cética seria impor-lhe uma sistematização demasiado ampla. No entanto, ela é forte e nos faz prisioneiros, como faz o mar ao nadador ou o vinho ao bebedor. Muito antes de aprisionar o leitor, cativara o próprio Montaigne e o obrigara a escrever. (AUERBACH, 2010, p.17).

Os textos de Montaigne não tinham um determinado leitor, eram escritos para si e para uma “coletividade que parecia não existir”. Para Auerbach, era escrita “para os homens vivos em geral que, como leigos, possuíam uma certa cultura e queriam compreender sua própria existência”. (AUERBACH, 2010, p.15).

A obra completa *Os Ensaios* está configurada em três livros. A primeira publicação ocorreu em 1580, momento pioneiro do uso do termo “ensaio”. A segunda edição ocorreu em 1582 e a terceira em 1587. Em suas palavras iniciais: “Ao Leitor”, Montaigne dirige-se diretamente a quem o lê, explicando o arranjo de sua obra. “Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de

ser não de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu”. (MONTAIGNE, 2010, p.35).

De modo simples e natural flui a escrita de Montaigne, num retrato de si mesmo que reverbera nas reflexões.

Assim, quando em um vaso de bronze a superfície trêmula da água reverbera a luz do sol ou os raios da lua, esse reflexo volteia de todos os lados, eleva-se nos ares e vai atingir os painéis do teto. E não há loucura nem devaneio que não se produzam nessa agitação, *velut aegri somnia, vanae Finguntur species* (Horácio, Arte poética, 7-8.) [...] A alma que não tem objetivo estabelecido se perde, pois, como se diz, estar em toda parte é não estar em lugar nenhum. (MONTAIGNE, 2010, p.42).

A dedicação à escrita torna-se seu objetivo de vida. Além de Montaigne (1580, 1582 e 1587), vários outros escritores seguiram escrevendo na esfera ensaística, como o filósofo inglês Francis Bacon, com *Ensaio* (1597), John Locke, *Ensaio sobre a tolerância* (1666), Voltaire, *Ensaio sobre os costumes e o espírito das nações* (1756). Cito, na sequência, somente alguns dos ensaístas de determinadas épocas: do Séc. XIX: Charles Lamb, Liev Tolstói; do século XX: Roland Barthes, Stefan Zweig, Georg Simmel, Georg Lukács, Walter Benjamin, Paul Valery, Jorge Luis Borges, Alberto Camus, Robert Musil, Virginia Woolf, Nelson Rodrigues e séc. XXI: José Saramago, Antônio Cândido, John Maxwell Coetzee, dentre outros escritores.

A escrita ensaística é aplicada atualmente no campo da pesquisa teórica, na esfera filosófica, social, científica e na produção e recepção literária. Destaco a obra de Theodor W. Adorno, filósofo, musicólogo e sociólogo alemão, que em 1958 publica sua obra *Notas da literatura I* e pontua a resistência na recepção deste gênero na Alemanha:

Apesar de toda confiança que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin manifestaram em relação ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos, já preformados culturalmente, a corporação acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se reveste com a dignidade do universal, do permanente, e, hoje em dia, porventura, com a dignidade do originário. (ADORNO, 2003, p.15).

Essa declaração consta já no início do texto “O Ensaio como forma”, uma certa crítica à ideia de que somente textos construídos com base universal e permanente eram tolerados e aceitos pela academia daquele período. Nas páginas seguintes, Adorno traz algumas ponderações acerca deste gênero.

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional de método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. [...] O ensaio não segue

regras do jogo da ciência e das teorias organizadas [...] o ensaio não almeja construção fechada, dedutiva ou indutiva. (ADORNO, 2003, p.25).

Adorno enfatiza que o ensaio se deixa levar pelos processos do pensamento, “ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento”. (ADORNO, 2003, p.31), assim sendo, não segue regras ou construção fechada e organizada. Para ele, o ensaio renuncia ao ideal da certeza indubitável e é uma forma de eternizar o transitório.

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (p.35) [...] A atualidade do ensaio é a do anacrônico. (p.44) Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. Ele se esforça em chegar à cocreção do teor determinado no espaço e no tempo; quer construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto (44-45) [...] Mesmo as mais altas manifestações do espírito, que expressam essa felicidade, também são culpadas de impor obstáculos a ela, na medida em que continuam sendo apenas espírito. É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível. (ADORNO, 2003, p.45).

Diante desse breve panorama sobre o ensaio e sua configuração harmônica, descontínua, anacrônica e que abrange as diferentes áreas de conhecimento, elevo a escrita literária de natureza ensaística. Muitos romances do século XX e XXI abarcam reflexões filosóficas da natureza humana, do ser e do estar no mundo, das relações humanas, dos sujeitos com a natureza e em sociedade, do divagar em pensamentos e do voltar-se para dentro de si.

Cito como exemplo Robert Musil, que no romance *O homem sem qualidades* (1930), traça os pensamentos do personagem Ulrich, os quais fluem junto a questões filosóficas, sociais e literárias: “Porém um ensaísmo humano consciente teria mais ou menos a tarefa de transformar em vontade essa desleixada consciência do mundo”. (MUSIL, 1989, p. 181). Ulrich usa reflexões de caráter ensaístico como forma de ponderar sobre a sua realidade contemporânea, pois o fato de ter 32 anos, ser dependente financeiramente do pai e não ter um emprego ou posição de prestígio, o tornam um homem sem qualidades- uma consciência do seu contexto no século XX. Em suas contemplações, traça linhas interessantes sobre a recepção literária e seus efeitos no mundo.

A condição indispensável para ser grande escritor é escrever livros ou peças teatrais que sirvam para todos os níveis de leitor. É preciso fazer efeito, para poder então fazer boas realizações; esse princípio fundamenta a existência do grande escritor. É um princípio maravilhoso, que defende contra as tentações de solidão, é o próprio princípio goethiano do sucesso: basta nos mexermos neste mundo amável e o resto virá por si. (MUSIL, 1989, p.307).

A partir disso, fundamento a escrita de natureza ensaística em romances contemporâneos, em escritos que através de personagens ficcionais, delineiam uma consciência sobre o mundo e sobre a própria composição literária. Alguns romancistas foram citados anteriormente como Saramago, Virgínia Woolf e Coetzee. A ênfase dada a este estudo está na escrita de caráter ensaístico de Coetzee e, principalmente na obra *Elizabeth Costello*, publicada em 2003, bem como na escrita metaficcional do escritor alemão Daniel Kehlmann, especialmente no romance *Fama*. Assim, tornam-se evidentes dois romances contendo reflexões sobre o ato de escrever, envolvendo o caráter ensaístico-filosófico e a escrita consciente do fazer literário.

Além do panorama sobre o ensaio, faz-se relevante traçar o cenário da constituição metaficcional. Ambos os conceitos são parte da análise das obras que integraram os percursos de Daniel Kehlmann e John Maxwell Coetzee em seus caminhos da escrita. Segundo Zênia Faria, desde o século XVI e nos séculos subsequentes, muitas narrativas voltadas para si mesmo e envolvendo autoquestionamento surgiram, em sua concepção, “[c]om relação às narrativas metaficcionalizadas publicadas no final do século XX, costuma-se falar de ficções pós-modernas, visto que a metaficcionalidade, segundo alguns teóricos, seria uma das marcas da pós-modernidade em literatura”. (FARIA, 2012, p.238).

Com o tempo outros teóricos retomaram o estudo e o uso do termo metaficção e/ou seus derivados, mas partindo do mesmo ponto, sempre considerando que: “metaficção é ficção sobre ficção”. Vários foram os termos utilizados a fim de designar tal abordagem, como por exemplo:

antirromance, metaficção, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autoreferencial, ficção reflexiva ou autoreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superficção, transficção”. (FARIA, 2012, p.240).

Em 1970, é usado pela primeira vez o termo “metaficção” pelo romancista norte-americano William Gass, o qual define que a preocupação central nesse tipo de texto é o seu próprio fazer ficcional. Robert Scholes dá continuidade ao estudo do termo e, em

1979, descreveu esse tipo de ficção como: “*The fiction that assimilates criticism into the fictional process, or, the fiction that assaulting its own laws, threatens itself to death because it is self-involved in the masturbatory over elaboration of its own complexities*”. (SCHOLES, 1979 *apud* FARIA, 2012, p. 243). Percebe-se certa ironia ao abordar o termo por tratar-se de um estímulo sobre si mesmo, numa construção que se afirma autossuficiente.

Faria aborda ainda, nesse resgate teórico, que o estudioso Mas’Ud Zavarzadeh (1976) menciona as relações entre metaficção, mimesis e realidade. O autor afirma que a única realidade correta para um metaficcionista é a realidade de próprio discurso. Assim, a ficção gira em torno de si mesma, transformando o processo de escrita no objeto da escrita.

Para Patricia Waugh “[...] *the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction*”. Em seu livro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, (2001, p.6), a autora examina o modo como a narrativa metaficcional se declara um artefato e questiona os elementos fundamentais de sua estrutura narrativa. Ela sugere a seguinte definição:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (WAUGH, 2001, p. 2).

Neste sentido, a metaficção não só reflete sobre a própria escrita, como também perpassa os muros da ficção, pois contempla métodos reais do processo de construção textual. Já Linda Hutcheon reforça os reflexos da sociedade contemporânea na metaficcionalidade: “[...] *it would be foolish to deny that metafiction today is recognized as a manifestation of postmodernism*”. (HUTCHEON, 1984, p. xii). A mobilidade, dinamicidade, efemerismo do contexto contemporâneo reforçam as lutas individuais do dia a dia, por isso, muitas vezes, as vivências e experiências de escrita transformam-se em elementos que compõem a ficção.

Em seu texto de 1984, a estudiosa estabelece fortes relações entre o termo metaficção e o mundo pós-moderno³:

³ Cito as menções sobre a “pós-modernidade” como conceito ligado ao contexto sócio-cultural que inicia nos anos finais da década de 80 e segue até os dias atuais, mas, não aprofundo os estudos desse na presente

The formal and thematic self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our “postmodern” world—from television commercials to movies, from comic books to video art. We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process. (HUTCHEON, 1984, p.xii)

É interessante o uso da expressão “um processo de espelhamento contínuo” como algo presente nas obras contemporâneas. Isso reforça o quanto o contexto pós-moderno/líquido/ moderno tardio/ em desencaixe vem influenciando na escrita. Deste modo, os reflexos em vida se transpõem na poética. Direciono-me, portanto, aos dois romancistas em estudo: John Maxwell Coetzee e Daniel Kehlmann, descortinando elementos em suas trajetórias sobre a ensaística literária e a metaficção que precederam as publicações de *Fama: um romance em nove histórias* e *Elizabeth Costello*.

O romancista, ensaísta, crítico literário e linguista sul-africano John Maxwell Coetzee, em sua trajetória de escritor, publicou textos ensaísticos sobre poética, sobre Samuel Beckett, Daniel Defoe, Robert Musil, Rilke, Dostoevsky, Jorge Luís Borges, Doris Lessing, Turgenev, Kafka, escritores sul-africanos: Alex la Guma, Athol Fugard, Nadine Gordimer, Breyten Breytenbach, entre outros romancistas e poetas. Coetzee redigiu ensaios sobre cultura popular, obscenidade e censura e política. Em várias de suas ficções prevalece a escrita de natureza ensaística, fluida em pensamentos e discursos de personagens, principalmente nas contemplações acerca do processo da escrita literária, ou seja, suas obras são carregadas de teor ensaístico literário.

O romancista e dramaturgo de língua alemã Daniel Kehlmann também publicou ensaios em *Wo ist Carlos Montúfar?*, tratando principalmente das escolhas, processo criativo e métodos de escrita, também incorpora a crítica literária de escritores clássicos e modernos e suas obras, como Voltaire, Standhal, Harold Bloom, George Kreisler e Raymond Carver. A maioria das obras do escritor alemão apresenta a metafictionalidade desvendada ou então, através de personagens e reflexões sobre a escrita. Deste modo, assim como as raízes em seu sistema radicular, nas próximas páginas penetro profundamente nos solos ficcionais e apreciativos de Coetzee e Kehlmann.

tese. Prefiro fazer uso das expressões “contemporaneidade” e “contexto contemporâneo” no decorrer das análises e discussões.

1.2 “WER DEN DICHTER WILL VERSTEHEN, MUSS IN DICHTERS LANDE GEHEN“: A TRAJETÓRIA ENSAÍSTICA LITERÁRIA DE COETZEE

“E um artista além disso. Um artista com palavras”.
(COETZEE, 2009, p.71)

A sentença usada no título: “*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande Gehen*”(GOETHE, 1829, p.241). [Quem quer entender o poeta, deve ir à terra dele] corresponde a dois versos do poema *Besserem Verständniss* [Melhor Entendimento], extraídos do livro *West-oestlicher Divan* [Divã Oeste-leste], de Johann Wolfgang von Goethe (publicado em 1829, em Stuttgart). O poema completo possui quatro versos: „*Wer das Dichten will verstehen/ Muß in's Land der Dichtung gehen;/ Wer den Dichter will verstehen/ Muß in Dichters Lande gehen*“ [Quem quer entender a poesia/ Deve ir à terra da poética/ Quem quer entender o poeta, deve ir à terra dele]. Tais versos compõem a epígrafe da segunda parte da trilogia “Cenas da vida na província”: *Youth* (2002), de Coetzee. Entendo que se faz necessário compreender a trajetória do escritor através dos lugares (países) vividos, dos terrenos percorridos e dos solos por ele pisados e, através desses, conhecer seu universo literário.

John Maxwell Coetzee nasceu em 1940 na Cidade do Cabo, África do Sul. Ele é romancista, ensaísta e crítico literário. Estudou na Universidade do Cabo, através da qual, em 1960, obtém o título de Bacharel em Inglês e em 1961, o de Matemática. Entre 1962 e 1965 viveu na Inglaterra, trabalhando como programador de computador e lá concluiu sua dissertação sobre o romancista Ford Maddox Ford e obteve seu título de Mestre pela Universidade da Cidade do Cabo.

Coetzee mudou-se para os estados Unidos para fazer PhD, matriculou-se na Universidade do Texas, em Austin, redigindo sua tese sobre a ficção de Samuel Beckett: *The English fiction of Samuel Becket: an essay in stylistic analysis* (1968). Em 1968, muda-se para Nova Iorque para atuar na área acadêmica. Em 1983 recebe o prêmio Booker Prize, com o livro *Life & Times of Michael K*. Em 1999, com o romance *Disgrace*, vence pela segunda vez o Booker Prize.

Em 1972, Coetzee retorna à África e até o ano de 2003 leciona Literatura no departamento de Inglês da Universidade da Cidade do Cabo, tendo assumido várias posições na academia, entre elas o de Distinto professor de Literatura. Neste mesmo ano recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Ele ocupou importantes cargos em universidades

dos Estados Unidos, especialmente na Universidade Chicago. Desde 2011 é professor de Literatura na Universidade de Adelaide, na Austrália. Em seus romances traz temáticas como: colonizador e colonizado, questões políticas, literatura na sociedade e reflexões acerca da natureza humana, publicando ensaios sobre cultura e literatura sul-africanas, ensaios literários, ficções autobiográficas, palestras ficcionais e romances.

A frase de epígrafe deste subcapítulo: “E um artista além disso. Um artista com palavras”, é parte da “ficção autobiográfica” *Summertime* [Verão], publicada pelo escritor em 2009, precedida por *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1998), *Youth: Scenes from Provincial Life II* (2002). As três obras são parte de uma trilogia. *Verão* apresenta anotações e perspectivas de diferentes pessoas em relação ao escritor. Este trecho se refere a uma entrevista com Julia, mulher com quem, na narrativa, teve um caso amoroso. Tal frase teria sido dita por John, sucedida dos elogios que Julia dera a ele: “Responsável. Trabalhador. Inteligente. Um bom partido, de fato [...] Afetuoso. [...]” e ele complementa: “E um artista além disso. Um artista com palavras”. (COETZEE, 2009, p.71).

Apresento um breve cenário da trajetória de Coetzee, um “artista com palavras”, o qual é reconhecido mundialmente, é vencedor de vários prêmios e possui uma escrita engajada com sua própria cultura e com a cultura moderna geral.

Coetzee, the writer, sees the world. This world, our world, is one of a history of artistic creation and of politics. The writer's impetus is to find the source of our actions, real and imagined [...] The imagination behind these works is inspiring because his imagination is one of penetration. His characters possess the duality of our existence, as awareness of our own craving for silence, and at the same time, of our conviction for action. (REICHLUM, 1996, p. 7-8
Introdução de *What is Realism*, in: COETZEE, 1996).

Suas produções ficcionais e de caráter autobiográfico são de vigor intelectual, moral e político. Este percurso traz resultado de pesquisas sobre suas obras até o ano de 2003, ano em que publica *Elizabeth Costello*, uma das obras centrais nos estudos da presente tese. Trago aqui reflexões sobre algumas das leituras, romancistas e estudiosos que coadjuvaram, contribuíram e inspiraram o escritor em seus romances e ensaios e, principalmente, na constituição de *Elizabeth Costello*.

Sendo assim, inicio com a pesquisa de Mestrado de Coetzee sobre Ford Madox Ford, um romancista, poeta, crítico e jornalista inglês, estudioso de Ezra Pound. Coetzee, em sua pós-graduação optou por seguir nos estudos literários ao invés de continuar se defrontando com números, como descreve em sua ficção autobiográfica *Youth: Scenes from Provincial Life II*: “He completes the registration form. Under 'Area of

Concentration' he writes, after thought, 'Literature.' (COETZEE, 2002, p.53) Como temática para a pesquisa pensou primeiramente em *Cantos*, de Ezra Pound, mas então decidiu aprofundar-se nos romances de Ford Madox Ford (COETZEE, 2002, p.53).

Coetzee dedica uma página inteira da obra *Youth* para descrever seus conhecimentos acerca do romancista Ford Madox Ford. Dessa forma, é possível lançar-se na mente de um mestrando em seu percurso de pesquisa e escrita acadêmica: “*If Ford could write five such masterpieces, surely there must be further masterworks, as yet unrecognized, among the sprawling and only just catalogued corpus of his writings, masterworks that he can help bring to light. He embarks at once on a reading of the Ford*”. (COETZEE, 2002, p.53).

A tese de doutorado de Coetzee *The English fiction of Samuel Becket: an essay in stylistic analysis* refere-se ao dramaturgo e escritor irlandês. Apesar de a tese influenciar outras obras de Coetzee, a menção aparece explicitamente em *Youth*, quando John fala sobre o romance *Watt*, de Samuel Beckett, publicado em 1953.

From the first page he knows he has hit on something. Propped up in bed with light pouring through the window, he reads and reads. Watt is quite unlike Beckett's plays. There is no clash, no conflict, just the flow of a voice telling a story, a flow continually checked by doubts and scruples, its pace fitted exactly to the pace of his own mind. Watt is also funny, so funny that he rolls about laughing. When he comes to the end he starts again at the beginning. Why did people not tell him Beckett wrote novels? How could he have imagined he wanted to write in the manner of Ford when Beckett was around all the time? (COETZEE, 2005, p. 155).

É possível identificar na escrita de Coetzee, traços de Samuel Becket: uma escrita fluida, num ritmo adequado ao ritmo de seu raciocínio e, muitas vezes contemplando apontamentos críticos sobre determinadas situações, vivências e contextos, a exemplo de *Elizabeth Costello, Childhood e Youth*.

Após leitura da primeira parte do romance *Watt* (que contém quatro partes), de Samuel Beckett, cito um trecho para apresentar a forma como o escritor trata dos pensamentos e reflexões do personagem Watt sobre a vida. Praticamente toda esta primeira parte do romance se refere a um monólogo.

Here then was something again that Watt would never know, for want of paying due attention to what was going on about him. Not that it was a knowledge that would be of any help to Watt, or any hurt, or cause him any pleasure, or cause him any pain, for it was not. But he found it strange to think, of these little changes, of scene, the little gains, the little losses, the thing brought, the thing removed, the light given, the light taken, and all the vain offerings to the hour, strange to think of all these little things that cluster round the comings, and the

stayings, and the goings, that he would know nothing of them, nothing of what they had been, as long as he lived, nothing of when they came, of how they came, and how it was then, compared with before, nothing of how long they stayed, of how they stayed, and what difference that made, nothing of when they went, of how they went, and how it was then, compared with before, before they came, before they went. (BECKETT, 1953, p.38).

Observa-se uma composição que contém períodos longos, escrita simplificada e repetições. Um parágrafo em que o protagonista, em um fluxo de consciência, reflete enquanto olha as chamas na lareira e as cores das cinzas, que variam entre laranja, avermelhada e cinzenta, resultante das mudanças de seu estado de combustão. Tal mudança alude às perdas e aos ganhos, idas e vindas – através dessa circunspecção tenta entender as mudanças que a vida traz.

Beckett apresenta importante preemência na escrita das ficções de Coetzee. O romancista sul-africano publicou também ensaios sobre o irlandês Beckett, como desdobramento de sua tese de doutorado. O livro *Doubling the Point* (1992) dispõe de entrevistas de Coetzee por David Attwell e ensaios. Desses, quatro ensaios remetem a Beckett: “*The comedy of point of view in Beckett’s Murphy*” (1970), “*The Manuscript revisions of Beckett’s Watt*” (1972), “*Samuel Beckett and the Temptations of Style*” (1973) e “*Remembering Texas*” (1984).

Em uma das entrevistas com Coetzee, David Attwell questiona o romancista sobre a abordagem acerca de Ford Madox Ford no seu mestrado e sobre a análise estilística na ficção inglesa de Beckett na tese de doutorado; sobre como ele se envolveu com esses autores em específico e o que o tipo de ficção deles representa para Coetzee. Em resposta, o escritor declara que chegou a Ford através de Pound e que o tipo de esteticismo de Ford o impressionou.

No que se refere a Beckett, Coetzee leu *Waiting of Godot*, mas o encontro que mais significou para ele foi com a obra *Watt*. As análises e o trabalho crítico acerca do autor trouxeram a Coetzee um deleite que não diminuiu ao longo dos anos.

*Beckett’s prose, which is highly rhetorical in its own way, lent itself to formal analysis. I should add that Beckett’s later short fictions have never really held my attention. They are, quite literally disembodied. Molloy was still a very embodied work. Beckett’s first after-death book was *The Unnamable*. But the after-death voice there still has body [...] The late pieces speak in post-modern voices. I am not there yet. I am still interested in how the voice moves the body, moves in the body.* (COETZEE, 1992, p. 23).

Depois de vários anos estudando, trabalhando, pesquisando e escrevendo algumas

poesias, Coetzee finalmente investe na prosa literária e dá voz a seus próprios personagens. *Dusklands* (1974), seu primeiro romance, é estruturado em duas partes. A primeira narrativa “*The Vietnam Project*”, em que o personagem Eugene Dawn trabalha como agente do governo dos EUA em operações psicológicas na Guerra do Vietnam. A segunda narrativa, “*The Narrative of Jacobus Coetzee*”, situada no século XVIII, trata de uma expedição a lugares inexplorados no interior da África do Sul.

Em 1977, publica o livro *In the Heart of the Country*, em 1980 publica *Waiting for the Barbarians* e em 1983 *Life & Times of Michael K*. A bibliografia de Coetzee é vasta. Para o presente estudo, pretendo enfatizar os ensaios que se configuram em pensamentos sobre a produção literária e os romances de vertente metadiscursiva em que revelam-se aspectos metaficcionais e naqueles em que se realça o teor ensaístico literário.

O romance *Foe*, publicado em 1986, é construído através da intertextualidade com o romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, publicado em 1719. Susan Barton é então protagonista e é através da personagem, que J. M. Coetzee descreve a rotina na ilha, as relações entre eles (Robinson Crusoe, Sexta-Feira e Susan), instrumentos usados, formas de sobrevivência. Susan sente um carinho muito grande por Crusoe e com ele aprende que: “*not every man who bears the mark of the castaway is a castaway at heart*”. (COETZEE, 1986, p.33).

Nesta versão, Crusoe morre no navio de resgate, enquanto Sexta-feira e Susan Barton passam a viver juntos na Inglaterra. A terceira personagem, Susan, conta sua versão sobre os dois homens e faz de sua voz, a voz de Sexta-feira, narrando através de conversas, cartas e anotações as experiências na ilha ao próprio escritor Daniel Defoe. Ela espera que ele publique um livro e a insira nele. Susan explica para Sexta-feira que uma obra sobre ele será publicada e enfatiza a eternidade que um texto literário pode oferecer a alguém: “*Are you not filled with joy to know that you will live forever, after a manner?*” (COETZEE, 1986, p.58) É através da mulher, na representação de Susan, que o texto ganha vida.

O capítulo III descreve o momento em que Susan reconhece o escritor Daniel Defoe, enunciando sua admiração: “*But then one of my fellow-servants told me you were Mr. Foe the author who had heard many confessions and were reputed a very secret man*”. (COETZEE, 1986, p.48). Nas trocas de correspondências, Susan redige suas palavras a Foe, imaginando seu árduo trabalho como escritor; numa constante atividade de criação, imaginação, possibilidades e escolhas: “*Even on Sundays the work proceeds [...] Sometimes you are so weary that the candlelight swims before your eyes*”. (COETZEE,

1986, p.53). Em outra ocasião, ela conversa com Foe e aborda o instante de inspiração de um autor, que espera sua musa para que então, finalmente as palavras possam fluir: “*The Muse is a woman, a goddess, who visits poets in the night and begets stories upon them [...] the poets say that she comes in the hour of their deepest despair and touches them with sacred fire, after which their pens, that have been dry, flow*”. (COETZEE, 1986, p.126).

Daniel Defoe versa sobre os desafios, as incertezas e as dúvidas que permeiam em sua vida de escritor: “*In a life of writing books, I have often, believe me, been lost in the maze of doubting*” (COETZEE, 1986, p.135). Em *Foe*, o processo de produção de uma obra literária dentro de uma obra literária acontece de forma explícita, ou seja, a obra contém intensos elementos metaficcionalis. Os pensamentos de Foe, as linhas por ele escritas, as anotações, as memórias e cartas de Susan durante o processo de construção do romance mostram reflexões acerca do fazer literário: um texto impregnado das experiências de um autor que remete a um nome conhecido, mas que é ficcionalmente reconstruído.

Em *Stranger Shores- essays 1986-1999*, Coetzee apresenta um ensaio sobre *Robinson Crusoe*, mostrando seu interesse pelo romance. O ensaísta acentua o realismo trazido por Defoe em sua obra, que de certa forma omitiu a natureza literária de sua produção: “*Literary realism, at least of a certain kind, like to hide its literary nature*”. (COETZEE, 2001, p.21). Deste modo, Daniel Defoe teria sido um dos pioneiros do romance realista na Inglaterra, junto de Fielding e Richardson. Em sua análise, Coetzee cita Edgar Allan Poe: “*Robinson Crusoe, the most remote conception that any particle of genius, or even of common talent, has been employed in its creation! Men do not look upon it in the light of a literary performance. Defoe has none of their thoughts-Robinson all*”. (POE apud COETZEE, 2001 p.21). A escrita sobre os pensamentos de Robinson Crusoe parece tão real que era como se o personagem realmente existisse.

Coetzee propõe uma releitura, sua versão: *Foe* é uma composição compreendida a partir de traços pós-modernos; há uma nova leitura através da atribuição ao real autor Daniel Defoe, um papel ficcional. Com a distância temporal de publicação de uma e outra obra, numa perspectiva de narrativa contemporânea, Coetzee possibilita um olhar reflexivo sobre a literatura colonial, reelaborando e discutindo as relações entre oprimido e opressor.

As vozes provenientes de diferentes culturas, contextos, situações e vivências são abordadas por Coetzee na ficção e em seus ensaios. O livro *Doubling the Point: Essays*

and Interviews (1992), mencionado anteriormente, além de ensaios sobre Samuel Beckett, contém ensaios e entrevistas realizadas por David Attwell sobre os seguintes temas: a poética da reciprocidade, cultura popular, sintaxe, Kafka, autobiografia e confissão, obscenidade e censura e escritores sul africanos. No texto *A Note on Writing*, que consta em “A poética da reciprocidade”, Coetzee descreve a presença de três vozes no ato de escrever e a perspectiva de Barthes no campo da escrita:

To write (active) is to carry out the actions without reference on the self... To write (middle) is to carry out the action (or better, to do-writing) with reference to the self. Or- to follow Barthes in his metaphorical leap from grammar to meaning- ... 'today to write is to make oneself the center of the action of la parole; it is to effect writing in being affected oneself; it is to leave the writer (le scripteur) inside the writing, not as a psychological subject... but as the agent of the action". The field of writing, Barthes does on to suggest, has today become nothing but writing itself, not as art for art's sake but as the only space there is for the one who writes. [...] The three voices active, middle and passive may then be thought of as a cautionary chorus always to be lent an ear when one is doing-writing. (COETZEE, 1984, p. 94-95)

Coetzee utilizou-se de outras narrativas e vozes de escritores para incorporar à sua própria produção literária, por vezes em uma escrita ativa, por vezes intermediária e outras vezes com estilo mais passivo. Por exemplo, em *Dostoiévski, O Mestre de São Petersburgo* (1994), tradução de 1997, Coetzee integra essas vozes a supostos eventos da vida do escritor, filósofo e jornalista russo Fiódor Dostoiévski. Nesse romance, Coetzee inclui temas das ficções do escritor russo, fatos históricos, convicções filosóficas e sociais.

Dostoiévski, aos 49 anos de idade, mora em Dresden e viaja para São Petersburgo para visitar o local em que seu enteado Pavel Isaev, de 21 anos, morava. Sua morte não estava esclarecida. Dostoiévski fica hospedado na casa de Anna Sergeyevna e sua filha Matryona, no mesmo quarto em que Pavel Isaev ficava. Acidente, suicídio, assassinato, o mistério contorna o mestre escritor que não sabe mais ao certo se conhece tão bem o filho quanto pensava.

No decorrer do romance, há vários momentos em que o mestre tenta escrever algo e não consegue, parece haver um bloqueio e o fantasma de seu filho o assombra.

Seguindo um velho hábito, ele passa a manhã sentado à pequena escrivaninha do quarto. Quando a empregada vem fazer a limpeza, ele a dispensa. Mas não escreve uma palavra. Não que esteja paralisado. Seu coração bombeia ritmadamente, sua mente está límpida. A qualquer momento ele é capaz de pegar a caneta e formar letras no papel. Mas a escrita, ele teme, seria a de um louco- vileza, obscenidade, página após página, indomável. Ele pensa na cura

percorrendo a artéria de seu braço direito até os dedos, daí para a caneta e para a página. Ela flui numa corrente; ele não precisa molhar a pena, nem uma vez. O que flui para o papel não é sangue, nem tinta, mas um ácido preto, com um desagradável brilho verde quando a luz resvala. Na página, ele não seca; se alguém passasse o dedo sobre ele, experimentaria uma sensação líquida e ao mesmo tempo elétrica. Uma escrita que até os cegos poderiam ler. (COETZEE, 1997, p.21-22).

Com o passar dos dias, Anna percebe o arrebatamento, o bloqueio na escrita de Fiodor Dostoiévski e tenta acalmá-lo. Apesar das várias tentativas, era como se as palavras tivessem secado: “Não consegue escrever, não consegue pensar [...] Passa horas sentado à mesa. A pena não se move. De vez em quando retorna a figura desenhada, o velho encarquilhado, travesti de si próprio. Ele está bloqueado, está na prisão” (COETZEE, 1997, p.228-229). Anna reforça que a poesia poderia trazer o filho de volta, dizendo que ele é um artista, um mestre, cabendo a ele essa tarefa.

Finalmente, após ler materiais de Pavel, mexer em seus objetos e roupas, investigar o filho e ficar por horas sentado à escrivaninha; num êxtase repentino, Dostoiévski se põe no lugar de Pavel Isaev, veste o terno branco do filho e vê-se jovem: “Através desse rapaz, o prédio, com seus corredores malcheirosos e cantos escuros, começa a escrever-se, aquele prédio em São Petersburgo, Rússia”. (COETZEE, 1997, p.234). A escrita flui sem a necessidade de rabiscar uma palavra sequer, no entanto, sente que está traindo o filho, traindo todos para dar lugar a sua escrita: “*Perdi meu lugar em minha alma*, ele pensa. (COETZEE, 1997, p.240 grifo do autor). Novamente Coetzee aborda em sua ficção a figura de um escritor conhecido, e uma narrativa em torno do processo de escrita, investigação, dúvidas, bloqueios, arrebatamento e por fim a entrega da alma para materialização do texto literário.

De uma forma um tanto diferente das ficções produzidas até o momento, Coetzee publica uma palestra ficcional: *What is Realism?*. Em 1996, o escritor foi o palestrante no evento Ben Belitt, de Bennington College. A palestra foi também publicada na íntegra como primeiro capítulo do romance *Elizabeth Costello*. Nesta fala, Coetzee descreve a personagem, uma escritora nascida em 1928 e que está com 66 anos de idade, que escreveu nove romances, tendo um corpo de trabalhos jornalísticos e dois livros de poemas. Na ficção, a palestra de Costello ocorre em Altona College. Ali realiza a entrevista, participa de um programa de rádio da faculdade, à noite ocorre a cerimônia de entrega do prêmio e lê seu discurso intitulado: “O que é realismo?”.

Coetzee pronuncia sua palestra, tendo a ficção e uma personagem, como recursos para seu discurso no auditório da universidade. Através da personagem Elizabeth

Costello, ele propõe aos ouvintes ponderações sobre as atividades de uma escritora no ambiente acadêmico, sobre sua vida pessoal, bem como permite uma análise do conto de Kafka e instiga contemplações sobre o realismo na literatura.

De configuração semelhante, Coetzee profere uma palestra no *Tanner Lectures* (1997-98), na Universidade de Princeton, intitulada: *The Lives of Animals*, que é dividida em duas partes: “*The Philosophers and the Animals*” e “*The Poets and the Animals*”, também publicada em livro. A palestrante é novamente Elizabeth Costello, desta vez no Appleton College para a palestra anual *Gates Lecture*. Ambas as partes compõem os capítulos três e quatro do romance *Elizabeth Costello*.

A edição da Universidade de Princeton traz introdução de Amy Gutmann, notas explicativas e reflexões de professores das universidades de Princeton, Chicago, Harvard, Michigan e Monash: “*Central among the questions Coetzee leaves us with is whether there is any way -whether philosophical, poetic, or psychological- of resolving these ethical conflicts or reconciling these competing sensibilities*”. (GUTMANN, 1996, p. 8).

Na primeira parte “Os filósofos e os animais”, Coetzee propõe, através de Costello, reflexões a sua plateia, trata das questões éticas e morais dos seres humanos, relações entre humanos e animais e racionalidade. Para tal, ela cita filósofos como Descartes, Plutarco, Aristóteles, Porfírio, Agostinho, Aquino, Berthman, Mary Midgley e Tom Regan, evidenciando um teor ensaístico filosófico.

Na segunda parte, “Os poetas e os animais”, Coetzee propõe, através de Costello a leitura de três poemas: um de Rilke, “A Pantera” e dois de Ted Hughes: “O Jaguar” e “Um segundo olhar para o jaguar”. Através desses, ele reforça o papel da poética no potencial de corporificar outros seres e na representação de ações humanas por meio do simbólico, através das palavras. Isso realça o preceito analítico da palestra, o que acentua também seu teor ensaístico literário.

As temáticas sobre consciência, racionalidade, direito dos animais, relações profissionais e familiares são abordadas em alguns momentos com leveza e outros com teor polêmico, por conflitar ideias. Literatura e filosofia imbricam-se no discurso de um escritor no ambiente acadêmico, deixando a ficção falar por si mesma. A análise sobre as palestras será retomada posteriormente, quando será aprofundada a investigação acerca de *Elizabeth Costello*.

O escritor decide trazer um pouco de dados autobiográficos mesclados com a ficção em *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1997), primeira obra da trilogia *Cenas da vida na província*. Coetzee refere-se a si mesmo na terceira pessoa e narra a rotina

familiar na rua Poplar Avenue, nº 12, na pequena cidade de Worcester, localizada na parte ocidental da África do Sul e posteriormente, eventos ocorridos na Cidade do Cabo. Ele narra também sua relação com a mãe, com o irmão e com o pai, sua vida escolar, religiosidade, sobre o tempo que passava em bibliotecas na companhia de livros e a descoberta da paixão pela literatura.

He reads at great speed and with total absorption. During his sick spells his mother has to visit the library twice a week to take out books for him: two on her cards, another two on his own. He avoids the library himself in case the librarian asks questions when he brings his books to be stamped. He knows that if he wants to be a great man he ought to be reading serious books [...] he promises himself he will soon begin serious reading; but for the present all he wants to read are stories. (COETZEE, 1997, p.103-104).

John convive com as duas línguas: africâner e inglês. Seu sobrenome é africânder e ao falar essa língua declara que era como se todas as complicações da vida repentinamente desaparecessem, a língua era como um invólucro fantasmagórico que o acompanhava a todos os lugares, através dela ele poderia de imediato ser uma outra pessoa, mais simples, mais alegre e mais leve em seus passos (COETZEE, 1997, p.125).

A narrativa sobre o menino John acontece sob um ponto de vista ingênuo, em que não compreende determinadas situações e atitudes das pessoas em seu país, descobre-se no regime de apartheid social sem saber exatamente o que isso significava. Um exemplo ocorre quando há a descrição do momento em que o circo de Boswell veio a Worcester e ele conta que toda a sua turma iria: “*Even the Coloured children go, after a fashion: they hang around outside the tent for hours, listening to the band, peering in through gaps*”. (COETZEE, 1997, p.47). Na obra não há um aprofundamento do contexto histórico, mas a voz de um menino que testemunha tudo com um olhar inocente.

O garoto fica surpreso ao descobrir que seu tio Albert era escritor e que sua tia Annie fazia traduções de obras do alemão para africânder. Então John percebe que os acontecimentos de sua infância, livros lidos e pessoas que fizeram parte de sua vida, deveriam ser lembradas de alguma forma: “[...] *and now Aunt Annie is lying in the rain waiting for someone to find the time to burry her. He alone is left to do the thinking. How will he keep them all in his head, all the books, all the people, all the stories? And if he does not remember them, who will?*” (COETZEE, 1997, p.166). É através da ficção autobiográfica que Coetzee se identifica como escritor, um contador de experiências vividas e narrador de histórias inventadas.

Em *Disgrace* (1999), traduzido para o português com o título *Desonra* (2006), o

protagonista David Lurie é professor de literatura em uma universidade da África do Sul. David tem 52 anos, é divorciado e possui um a filha chamada Lucy, que vive em uma propriedade no interior. É um homem de meia idade que teve vários casos amorosos, mas o caso com uma aluna o leva a perder o emprego, tendo que viver por um tempo com a filha. Este é um romance que retrata questões de gênero, violência, raça, cumplicidade moral e política numa África do Sul pós-apartheid: “Ele fala italiano, fala francês, mas italiano e francês de nada valem na África negra”. (COETZEE, 2006, p.95).

Ao longo de sua carreira, David publicou três livros e, no tempo presente narrativo, está tentando escrever uma ópera sobre Byron, mas diante de tantos problemas na vida pessoal e profissional, parece que as palavras não assomam e as notas dispostas nas partituras não soam perfeitas ao piano.

Para dizer a verdade, há meses está fugindo: do momento de encarar a página em branco, de tocar a primeira nota, de ver se vale a pena. Já tem gravados na cabeça alguns trechos dos amantes em dueto, as linhas vocais, soprano e tenor, se enrolando uma na outra sem palavras, como serpentes. Melodia sem clímax; o murmúrio de escamas de réptil em escadarias de mármore; e, pulsando no fundo, o barítono do marido humilhado. Será que é ali que o trio finalmente virá à luz: não na Cidade do Cabo, mas na velha Cafraria? (p.140) [...] No piano, põe-se a trabalhar colando e escrevendo o começo de uma partitura. Mas algo no som do piano o atrapalha: redondo demais, físico demais, cheio demais [...] Com os poetas aprendi o amor, Byron canta em seu tom monótono, nove sílabas em dó natural; mas a vida, descobri, é outra coisa. (COETZEE, 2006, p.207-208).

Apesar de sua dedicação e amor pela escrita, as palavras não se delineiam na folha e as notas não se fixam na partitura. No decorrer do romance, Lurie também menciona outras obras literárias e escritores de prosa e poesia, refletindo sobre eles, como Madam Bovary (p.12), Adrienne Rich, Toni Morrison, Alice Walker (p.20), Wordsworth (p.29). Algumas ponderações ocorriam durante suas aulas, outras em diálogos. Coetzee traz novamente um personagem nas suas reflexões sobre o processo de escrita, bem como arrebatamento, raptos das palavras, resultando na permanência do papel em branco.

É interessante observar na escrita de *Youth: Scenes from Provincial Life II* (2002) que muitos teóricos, poetas e romancistas foram lidos por Coetzee em sua juventude, os quais inspiraram a escrita de sua dissertação de mestrado, de sua tese de doutorado e posteriormente nas suas próprias produções literárias. Essa ficção autobiográfica nos permite acompanhar os relacionamentos, as angústias, as pesquisas, as leituras e a escrita de um jovem na busca por uma identidade artística.

Better to accept the burden of unhappiness and try to turn it into something worthwhile, poetry or music or painting: that is what he believes. (p. 14) But fortunately, artists do not have to be morally admirable people. All that matters is that they create great art. If his own art is to come out of the more contemptible side of himself, so be it. Flowers grow best on dungheaps, as Shakespeare never tires of saying. [...] But artists have to live with their fever, whatever its nature, good or bad. The fever is what makes them artists; the fever must be kept alive. (COETZEE, 2002, p.31-31).

O jovem John tenta encontrar-se na arte. Neste processo lê escritores como: Pound, Eliot, Hopkins, Shakespeare, Chaucer, Baudelaire, Nerval, Corbiere, Lafargue, Flaubert, Salammô, Henry James, Conrad, Ford Madox Ford, Victor Hugo, Hölderlin, Rilke, Vallejo e Beckett, mencionados diretamente no livro.

Ao optar pela área de Literatura para seu mestrado, John penetra mais ainda na esfera da poética, primeiramente através de poemas e, mais tarde, em estudos da prosa:

Is he now in the process of losing the poetic impulse? Will he be driven from poetry to that what prose secretly is: the second-best choice, the resort of failing creative spirits? [...] Prose is like a flat, tranquil sheet of water on which one can tack about at one's leisure, making patterns on the surface. (COETZEE, 2002, p.60-61).

Em *Youth* há uma página dedicada a Ford, abrangendo uma breve biografia, interesses e obras, e uma página dedicada a Samuel Beckett, principalmente sobre o romance *Watt*. Além das leituras e pesquisas, John tenta produzir uma escrita literária, mas o arrebatamento o inibe:

He has come to London to do what is impossible in South Africa: to explore the depths. Without descending into the depths one cannot be an artist. (p.131)[...]Unless he wills himself to act, nothing will happen, in love or in art. But he does not trust the will. Just as he cannot will himself to write but must wait for the aid of some force from outside, a force that used to be called the Muse, so he cannot simply will himself to approach a woman without some intimation (from where?- from her? from within him? from above?) that she is his destiny. [...] Now he is not a poet, not a writer; not an artist. (COETZEE, 2002, p.166-168).

Como se pode observar, além do processo de escrita de ensaios, poemas e prosa, o arrebatamento também é conteúdo recorrente nos romances de Coetzee e inclusive na sua ficção autobiográfica. A temática está também densamente presente no último capítulo de *Elizabeth Costello*.

Considerando a vasta produção literária e ensaística do escritor sul africano, vários trabalhos acadêmicos foram produzidos acerca do autor e de suas obras. Tais produções predominam principalmente nos departamentos das Humanidades: Filosofia e Literatura. Muitos são os artigos científicos, as revisões e entrevistas, mas cito algumas dissertações

e teses defendidas em universidades nacionais e internacionais:

↑ Jane Poyner redigiu a tese: *The fictions of J. M. Coetzee: Master of his craft?* (2003), pela University of Warwick do *Department of English and Comparative Literary Studies*. Essa trata basicamente das condições apartheid e pós-apartheid na África do Sul o paradoxo da autoria pós-colonial;

↑ Benjamin H. Ogden, em *J.M. Coetzee and the Problems of Literature* (2013), na The State University of New Jersey, traça a evolução de J. M. Coetzee na sua escrita não ficcional entre 1963 e 1984;

↑ Mohammed Zakariya Mahmoud faz um estudo comparado entre três escritores: *Deconstruction of Different Forms of Apartheid in the Works of Edward Said, J. M. Coetzee and Jabra Ibrahim Jabra: A Comparative Study of Violence, Resistance and Alienation* (2014), Cardiff University, Philosophy;

↑ Deepa Jani, em *J. M. Coetzee: Ethics, Subalternity, and the Critique of Humanism* (2013), na University of Pittsburgh, foca principalmente nos estudos de quatro romances: *Waiting for the Barbarians* (1980), *Foe* (1986), *Disgrace* (1999) e *Diary of a Bad Year* (2007);

↑ Na tese: *The Sympathetic Imagination in the Novels of J.M. Coetzee Empathy and Mirror Neurons in Literature* (2014) Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät- Humboldt, na Universität zu Berlin, Hilmer Heister aborda de modo interessante as ficções de Coetzee, citando a maioria delas, e enfatizando a empatia provocada nos leitores.

Cito também algumas dissertações de mestrado:

↑ Arthur James Rose: *The poetics of reciprocity in selected fictions by J.M. Coetzee* (2007), University of Cape Town, estudando basicamente: *Waiting for the Barbarians*, *Disgrace*, *Age of Iron*, *Slow Man*, *Youth* e os capítulos "At the Gate", "A Letter from Lady Chandos", *de Elizabeth Costello*;

↑ Dawn Grieve, em *Confrontation and identity in the fiction of J.M. Coetzee* (1999), na Edith Cowan University, Master of Arts, analisa a escrita ficcional e não-ficcional de Coetzee até o ano de 1999, enfatizando a falta de encontro e encontros entre "Eu" e o "Outro";

↑ Talita Mochiute Cruz, em *A ficção australiana de J. M. Coetzee: o romance autorreflexivo contemporâneo* (2015) em Teoria literária e Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo, propõe uma leitura da ficção australiana através dos romances *Elizabeth Costello* (2003), *Homem lento* (2005) e *Diário de um ano ruim* (2007),

acompanhando a trajetória dos escritores-personagens Elizabeth Costello e Señor C.;

† Na dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto, Natália Maria Gomes e Carvalho, em: *METÁFORA VIVA J. M. Coetzee e a autobiografia como desfiguração* (2016), analisa a trilogia *Cenas da Vida na Província* sob uma perspectiva autobiográfica, mas como uma metáfora viva presente em todos os textos do autor.

Da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cito duas dissertações, ambas do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Literatura:

† *Coetzee's Foe: a Reading on history and fiction* (2008), de Sinara Foss, que traz questões sobre a estética de construção de um romance, envolvendo conceitos como Historiografia e Metaficção;

† *Ecce animot: um percurso analítico pós-humanista através de Elizabeth Costello e Desonra, de J. M. Coetzee* (2017), de Lucas Kirschke da Rocha, que apresenta apreciações sobre as categorias de humanidade e animalidade, a partir das perspectivas do Pós-Humanismo e no campo dos Estudos Animais.

Considerando o arsenal de pesquisas, estudos e investigações em torno do escritor, é possível perceber que não se pode apenas situá-lo na tradição pós-moderna, pois como Derek Attridge, professor na Universidade de York, enfatiza, a escrita de Coetzee vai muito além disso:

However, to locate Coetzee in the tradition of postmodern playfulness, teasing the reader with fictional truths and truthful fictions is to overlook the much more important engagement in his work with the demands and responsibilities of writing and reading, an engagement that runs through these pieces as it does through the novels and memoirs. (ATTRIDGE, 2003, p.12).

A escrita de Coetzee é uma escrita engajada, carregada de responsabilidades. Observa-se que há dissertações e teses sobre a trajetória de Coetzee a respeito de questões sociais, éticas, escrita ficcional e não-ficcional, reciprocidade no processo de escrita, alteridade e questões ligadas ao Pós-Humanismo. Apesar da multiplicidade de trabalhos acadêmicos publicados sobre Coetzee e sua escrita, nenhum trata especificamente do teor ensaístico filosófico e literário nas obras de Coetzee, especialmente da obra *Elizabeth Costello*, enfatizando a composição por diferentes palestras, ou seja, narrativas curtas, denominadas aqui como ramificações e narrativas fractais, que tratem da vida e perspectivas de uma personagem/escritora em textos acadêmicos, que, mesmo sendo autônomos, se completam em sua significação e configuram o romance.

Entende-se assim, o alicerce de teóricos, poetas e romancistas nas pesquisas

desenvolvidas pelo escritor Coetzee, bem como traços e vestígios estilísticos desses, em sua própria escrita. Na produção de seus ensaios há uma conjuntura de temáticas diversas e em formatos distintos, sendo por vezes breves e de assuntos cotidianos, por vezes profundos e de teor filosófico ou então densos pela imersão em poemas e romances.

As produções do escritor sul-africano aludem a textos já existentes, a exemplo de *Foe*; remetem aos escritores renomados, como *Dostoiévski em O Mestre de São Petersburgo*; aos escritores inventados, como em *What is Realism?*; à própria infância com um olhar ingênuo sobre a realidade, como em *Boyhood: Scenes from Provincial Life*; à tentativa frustrada de composição, como em *Disgrace* e ao olhar de um jovem escritor e suas angústias, anseios, arrebatamento, expectativas e seu despertar, conforme *Youth: Scenes from Provincial Life II*.

O teor ensaístico literário pode ser percebido nos distintos romances de Coetzee, Havendo, por vezes, uma escrita consciente do fazer literário, como também profundas reflexões acerca da escrita, seu processo, escolhas, inspiração e bloqueios do escritor. Essas, como reflexões metadiscursivas, evidenciam uma auto-referência.

A partir da análise das obras literárias de Coetzee, numa reflexão sobre a metadiscursividade e o caráter ensaístico, proponho a investigação de *Elizabeth Costello* sobre a natureza ensaística filosófica e literária através dos discursos da personagem/escritora. Para tal, exploro a composição ramificada do romance, já que é estruturado em nove narrativas autônomas. Portanto, entender a trajetória do escritor Coetzee, como proposto no poema de Goethe: „*Wer den Dichter will verstehen/ Muß in Dichters Lande gehen*“ [Quem quer entender o poeta, deve ir à terra dele], permite compreender suas raízes e reflexões sobre a terra de origem, terras visitadas e terras imaginadas, numa contemplação dos distintos momentos de sua vida, para então melhor estudar estilos, formas narrativas, temáticas e abordagens, pois *Wer das Dichten will verstehen/ Muß in 's Land der Dichtung gehen*; [Quem quer entender a poesia/ Deve ir à terra da poética].

1.3 „KEHLMANN SEI DOCH OFT UNTERWEGS“: O RETRATO DE DANIEL KEHLMANN E SEUS CAMINHOS PELA VIA METAFICCIONAL

“[...] começou a escrever sobre a luminosidade do ar, o vento tépido, os coqueiros e os flamingos” [...] “Quero que o mundo saiba de mim”. (KEHLMANN, 2007, p.46)

O escritor de nacionalidade alemã e austríaca Daniel Kehlmann nasceu em Munique, no ano de 1975. A partir de 1981 viveu em Viena, Áustria, e estudou Filosofia e Literatura no *Kollegium Kalksburg*. Atuou como docente em Poética em Wiesbaden, Göttingen, Tübingen e Köln. É membro da Academia Alemã de Língua e Poesia e da Academia de Ciências e Literatura de Mainz.

A epígrafe citada neste subcapítulo refere-se ao personagem Alexander von Humboldt, de *A medida do mundo*; narrativa em que Kehlmann ficcionaliza o geógrafo, naturalista e explorador, e expõe pensamentos e discursos desse. O trecho “[...] começou a escrever sobre a luminosidade do ar, o vento tépido, os coqueiros e os flamingos” [...] “Quero que o mundo saiba de mim” (KEHLMANN, 2007, p.46), ilustra um dos momentos em que Humboldt registra suas observações, a fim de permitir a acessibilidade de outras pessoas e com isso o conhecimento de suas pesquisas.

Kehlmann, em muitas de suas obras, eleva a fama e o anonimato como temáticas norteadoras da constituição ficcional. Ele nasceu de uma família de artistas de classe alta, o pai era diretor de teatro e a mãe atriz. O pai Michel Kehlmann teve grande sucesso em uma de suas produções e o filho pôde acompanhar o processo de conquista do sucesso, bem como seu ligeiro decair. O avô do escritor, Eduard Kehlmann, escreveu dois romances expressionistas: *Von Pauli bis Palmarum* [De Pauli a Palmarum] e *Der Roman des Herrn Franziskus Höndl* [O romance de Franziskus Höndl].

Neste sentido, as raízes artísticas já estão impregnadas no próprio sangue e ascendência do escritor alemão. O estudioso polonês Adam Soboczynski, no texto *„Ein Porträt des Autors“* [Um retrato do autor] (2009), nas poucas páginas que escreve sobre o escritor, menciona por várias vezes o sucesso, a fama e o reconhecimento, questões que parecem ser preocupações do próprio escritor. Em uma parte do texto, Soboczynski discute que a falta de sucesso, o fracasso, torna o escritor amargo, desagradável, arrogante, mas ao mesmo tempo, inteligente e mais observador. Já o sucesso é ameno, conciliador, com ele a vaidade é satisfeita, mas infelizmente, ele também nutre a ambição.

A experiência de escrita sobre o retrato de Kehlmann fez com que Soboczynski percebesse a premência de objetividade e despretençiosidade na construção discursiva sobre o outro:

Até porque a pessoa que o retrata está em busca de uma ruptura no *curriculum vitae* que pode se tornar uma âncora narrativa: uma experiência de guerra; um grande amor fracassado; uma experiência da decadência ou ascensão; o sucesso que mudou tudo o que era antes; a fama que se instaura e com a qual o retratado se rompe ou não. Nenhum retrato está isento de um retoque, mas ludibria o contrário, de preferência eliminando o "eu": onde predomina o "um" e as construções passivas, o que é subjetivo e vão, deve parecer objetivo e despretençioso⁴. (SOBOCZYNSKI, 2009, p.49).

O ato de retratar alguém não isenta a autonomia e a responsabilidade de quem o faz e de alguma forma, a caricatura de si mesmo emerge. Soboczynski sublinha o pensamento do filósofo Helmuth Plessner de que todo o indivíduo, em determinado momento, se torna “a caricatura de si mesmo”, já que o interior que se deseja expressar às vezes se estilhaça nos limites do corpo e nas suas possibilidades limitadas de expressão”.⁵ (SOBOCZYNSKI, 2009, p.49).

Diante das possibilidades limitadas de expressão, Kehlmann retrata a si mesmo em muitas de suas obras, principalmente ao versar sobre a busca pelo sucesso e fama através das várias técnicas e estilos ficcionais. Sua carreira na escrita de romances iniciou com a publicação de *Beerholms Vorstellung* [Espetáculo de Beerholm] (1997). Aos 22 anos de idade, através de uma editora de Viena, escreve sobre um mágico e suas verdades, sonhos e ilusões. O romance é narrado em primeira pessoa, um narrador autodiegético, Arthur Beerholm⁶, personagem central que relata suas próprias experiências. Há um híbrido de acontecimentos e alusões oníricas, em que os sonhos detêm relevância. Arthur foi adotado pela família Beerholm, os pais eram amigáveis e lhe deram uma boa educação. Desde cedo interessa-se por física, matemática e química. Na adolescência vive em um internato por oito anos, mais tarde estuda Teologia. No entanto, um dia descobre que essa não é sua vocação.

⁴ As traduções desta obra foram realizadas por mim, dada a inexistência de traduções para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Schon deshalb, da derjenige, der porträtiert, im Gegenüber nach dem Bruch im Lebenslauf sucht, der zum Erzählanker werden kann: ein Kriegserlebnis; eine grosse, gescheiterte Liebe; ein Abstiegs-oder ein Aufstiegerlebnis; der Erfolg, der alles veränderte, was vormals war; der Ruhm, der sich einstellte und and dem der Porträtierte zerbrach oder eben nicht. Kein Porträt ist frei von Zurichtung, täuscht aber Gegenteiliges vor, vorzugsweise, indem das „ich“ eliminiert ist: Wo das „man“ und Passivkonstruktionen dominieren, soll objektiv und uneitel wirken, was subjektiv und eitel ist.

⁵ „die Karikatur seiner selbst“ wird, da das Inner, das man zu Sprache bringen möchte, an den Grenzen des Körpers und dessen begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten bisweilen zerschelle.

⁶ Este personagem é retomado no romance *F.*, de Kehlmann.

Desde criança gostava de brincar com cartas, de fazer truques, jogar tarot, pôquer e aprender técnicas. Após assistir a uma apresentação de truques de mágica, encanta-se pela prática e deseja fazer isso. Compra livros de magia e de truques e aperfeiçoa-se em estatística. Procura Jan von Rodes que o ensina mágica. Desde então, fica famoso e faz apresentações por várias cidades. Seu sonho é conseguir fazer mágica com criações reais, assim como o personagem lendário Merlin: “Não foi um truque, eu disse, mas mágica”.⁷ (KEHLMANN, 1997, p.179).

Arthur passa a ser procurado por repórteres, realiza entrevistas, aparece em revistas, em jornais, na televisão e se alegra com o sucesso e a fama, mas entende que: “Os ciclos da fama são curtos e difíceis de calcular”.⁸ (KEHLMANN, 1997, p.192). Porém, um incidente interrompe suas atividades por um tempo e ao voltar aos palcos percebe que algo não está bem, era como se tivesse perdido suas habilidades.

Assim como no primeiro capítulo, em que Arthur está na torre de televisão, observando a cidade, sentado à uma mesa a escrever sobre sua vida em ordem cronológica: “Então vamos começar [...]. Então novamente: vamos começar”.⁹ (KEHLMANN, 1997, p.7-8), também no último capítulo, XII, ele está à mesa escrevendo o final de sua história: “E aqui está. O último, o décimo segundo capítulo. Frase por frase, palavra por palavra, letra por letra, fui levado em sua direção, em uma peregrinação lenta, mas constante”.¹⁰ (KEHLMANN, 1997, p. 231). Mais adiante, explica um pouco sobre seu processo de escrita:

E assim eu escrevi. E se isso aqui demorasse tanto e a pilha de papel em minha frente, tão superfluamente alta, forrada de azul, rabiscada em preto, manchada de marrom com café, então provavelmente só porque cada página me deu alguns minutos, cada capítulo alguns dias.¹¹ (KEHLMANN, 1997, p.239).

Em seus quase trinta anos de idade, ele encerra a carreira de mágico, e durante alguns dias vai até a torre de televisão, de onde observa, reflete e escreve. Pensa em concluir várias vezes o último capítulo sobre sua vida, como se estivesse adiando seu

⁷ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções publicadas até o momento. Es sei kein Trick, sagte ich, sondern Magie.

⁸ Die Konjunkturen des Ruhms sind kurz und schwer zu berechnen.

⁹ [...] Also fangen wir an. [...] Also noch einmal: Fangen wir an.

¹⁰ Und hier ist es also. Das letzte, das Zwölfte Kapitel. Satz für Satz, Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe bin ich ihm entgegenggezogen, in langsamen, doch beständigem Pilgerschritt.

¹¹ Und so schrieb ich. Und wenn das hier so lang wurde und der Papierstoss vor mir, blauliniert, schwarzbekritzelt, braun befleckt von Kaffee, so unnötig hoch, dann wahrscheinlich bloss darum, weil mir jede Seite noch einige Minuten, jedes Kapitel ein paar Tage schenkte.

próprio fim: “E com isso estou no fim. Eu encerro os registros”.¹² (KEHLMANN, 1997, p. 232), mais adiante: “Nessas páginas, vejo apenas o presente limitado e em pé. Não há mais nada a dizer. Este é o fim”.¹³ (KEHLMANN, 1997, p.240) e por último: “Magia e matemática: elas afetam por toda a parte. Essa deve ser minha última palavra. Só mais um pouco”.¹⁴ (KEHLMANN, 1997, p.241).

Arthur começa a fazer cálculos sobre a velocidade com que cairia se saltasse da torre, bem como o tempo que levaria para sua morte: “Sete segundos [...], sete segundos são tudo o que para mim, do mundo, do tempo e do infinito ainda permanecem. Eu cairei por sete segundos”.¹⁵ (KEHLMANN, 1997, p.245). Seria uma última mágica, caso ele sobrevivesse, a física é exata, enquanto a mágica pode não ser possível: “Portanto: que seja curto e não tão horrendo. Da altura à profundidade, da vida à morte: sete segundos. Mas essa é apenas uma dentre duas possibilidades. Afinal, eu não sou um suicida”¹⁶ (KEHLMANN, 1997, p.246), [...] mas talvez, talvez, talvez¹⁷ (KEHLMANN, 1997, p.247).

Já no início da carreira, Kehlmann produz um romance com fortes traços metaficcionalis, um narrador que não apenas conta sobre sua vida, mas que, no prazo de um mês registra sua trajetória à caneta e em uma pilha de folhas de papel. Num desfecho instigante e perplexo.

Unter der Sonne [Sob o sol] (1998) é um livro de contos que contém oito narrativas. Dois desses contos apresentam personagens que produzem escrita: “*Unter der Sonne*” e “*Pyr*”. No primeiro, Kramer está em um trem na França em direção ao local em que o famoso Bonvard teria vivido. Enquanto está se deslocando, lê a biografia do escritor: *Bonvard. Sein Leben, sein Werk* [Bonvard. Sua vida, sua obra], produzida por Hans Bahring. Aos quinze anos Kramer lê pela primeira vez o livro *Unter der Sonne*, de Bonvard, de mesmo título que o livro de contos. O pesquisador escrevera duas cartas ao escritor e produzira sua dissertação sobre Bonvard: “Kramer decidiu pesquisá-lo para sua

¹² Und damit bin ich am Ende. Ich schliesse die Akten.

¹³ As traduções desta obra foram realizadas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Auf diesen Seiten sehe ich nur noch die enge, stehende Gegenwart. Zu sagen bleibt nichts mehr. Das ist das Ende.

¹⁴ Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letzten Wort sein. Nur ein paar noch.

¹⁵ Sieben Sekunden [...], sind diese sieben Sekunden alles, was mir von der Welt und der Zeit, der unendlichen, noch bleibt. Ich werde sieben Sekunden fallen.

¹⁶ Also: Möge es kurz dauern und dennoch nicht zu entsetzlich sein. Von der Höhe in die Tiefe, aus dem Leben in den Tod: sieben Sekunden. Aber das ist nur eine von zwei Möglichkeiten. Schliesslich bin ich kein Selbstmörder.

¹⁷ [...] aber vielleicht, vielleicht, vielleicht.

dissertação”.¹⁸ (KEHLMANN, 1998, p.51). O tempo foi passando e a vida de Kramer se resumia: “A biblioteca. Os seminários, discussões sobre as teorias da métrica, teses cheias de erros esperando para serem corrigidas”.¹⁹ (KEHLMANN, 1998, p.52). Kramer chega ao local onde o escritor teria vivido e procura o túmulo de Bonvard, após várias tentativas, não o encontra. Nesta escrita, não está explícita a via metaficcional, mas há reflexões sobre o processo de pesquisa e de produção da escrita acadêmica.

Já em “*Pyrr*”, um aficionado por fogo que se autodefine “Piromaniaco”, decide falar sobre suas façanhas: “Mas eu não escrevo para reclamar, pelo contrário. Eu quero falar sobre minha sorte, meu anseio, minha felicidade”.²⁰ (KEHLMANN, 1998, p.69). Um personagem que escreve no anonimato e cria explosões com diferentes materiais e equipamentos. A chama lhe fascina. No entanto, feriu pessoas sem intenção, queimou casas, árvores, carros e descreve que cada incêndio possui seu encantamento. Para ele, escrever no anonimato era como vestir uma máscara: “Na segurança de minha máscara, meu anonimato. E mais: não sou apenas anônimo, mas seguro em revelar-me através da ficção. Algum autor publicará isso em seu nome”.²¹ (KEHLMANN, 1998, p.70) ainda, interage com um interlocutor “E quando eu descí, soube que precisava escrever sobre isso. Você entende agora?”²² (KEHLMANN, 1998, p.83).

Em *Mahlers Zeit* [Tempo de Mahler], Kehlmann traz o personagem David Mahler, que desde cedo se dedica aos estudos da física e que, certa noite teve a maior descoberta de sua vida. Passa muito tempo fazendo leituras e escrevendo sobre sua teoria acerca do tempo e da termodinâmica: “Então ele pegou um lápis, colocou a ponta em uma folha de papel e – começou [...] E ele escreveu”.²³ (KEHLMANN, 1999, p.13). Sua inspiração estava nos livros de físicos famosos, desde os antigos aos pesquisadores contemporâneos: “Ele voltou para sua mesa. Na estante acima estavam obras de Newton, Boltzmann, Zermelo, Mach, Einstein, Prigogine, Valentinov”.²⁴ (KEHLMANN, 1999, p.15).

¹⁸ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções publicadas até o momento. Kramer machte sich für seine Dissertation daran, ihn zu erforschen.

¹⁹ Die Bibliothek, die Seminare, Diskussionen über die Theorie der Metrik, Abschlussarbeiten voller Fehler, die auf Korrektur warteten.

²⁰ Aber ich schreibe nicht, um mich zu beklagen, ganz im Gegenteil. Ich will über mein Glück sprechen, meine Sehnsucht, meine Seligkeit.

²¹ In der Sicherheit meiner Maske, meiner Anonymität. Und mehr noch: Ich bin nicht bloss anonym, sondern geborgen im Anschein der Fiktion. Irgendein Autor wird das hier unter seinem Namen veröffentlichen.

²² Und als ich abgestiegen war, wusste ich, dass ich das hier schreiben musste. Verstehen Sie jetzt?

²³ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções publicadas até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Dann nahm er einen Bleistift, setzte die Spitze auf ein Blatt Papier und – begann [...] Und er schrieb.

²⁴ Er ging zu seinem Schreibtisch zurück. Im Bücherregal darüber standen aufgereiht die Werke von Newton, Boltzmann, Zermelo, Mach, Einstein, Prigogine, Valentinov.

Então, telefona ao amigo Marcel e conta que finalmente encontrou a resolução para sua teoria. Sem ao menos fazer cópias, imeditamente envia suas fórmulas e cálculos sobre sua teoria ao famoso pesquisador Valentinov: “é sobre a segunda lei da termodinâmica. A Lei do Tempo”.²⁵ (KEHLMANN, 1999, p.31). David faz várias tentativas de publicação, bem como tenta expor suas ideias em conferências, mas não tem reconhecimento da academia e seu trabalho não é estimado. Ele trabalha arduamente em sua pesquisa: “No final de semana ele havia preenchido cento e quarenta folhas e sabia que era muito mais difícil e demoraria muito mais do que esperava”²⁶ (KEHLMANN, 1999, p. 56), ele dorme pouco, não tem hábitos saudáveis, o que resulta em problemas cardíacos.

David sente o aperto no peito, coração acelerado, pulsação forte, mesmo assim, insiste em encontrar Valentinov. Ao encontrá-lo, era “[c]omo se algo explodisse em seu peito. A dor correu por ele, o encheu, encheu tudo, encheu o mundo e - acabou. Ele caiu”.²⁷ (KEHLMANN, 1999, p.150.). Neste momento, sua voz não sai, ele cai no chão, vê o sol, a geleira e fecha os olhos, como se nunca tivesse estado lá. Marcel questiona Valentinov sobre os cálculos do amigo David, e ele responde: “Mas nem mesmo seus cálculos estavam corretos. E o resto - especulativo! Especulação pura, não ciência. Nada disso é duradouro”.²⁸ (KEHLMANN, 1999, p.157). Como não havia cópias das equações, fórmulas e cálculos, Marcel deveria apenas acreditar nas palavras do físico, ficando na dúvida sobre a pesquisa de David: especulação ou descoberta.

Novamente Kehlmann apresenta um estudioso da área de Ciências Exatas, que dedica a vida à escrita de sua obra: uma teoria; numa busca incansável pelo reconhecimento. Não há ensaísmo sobre uma produção literária, mas sim reflexões sobre a construção científica, a pesquisa, as leituras, eventos na academia e publicações que evidenciam o envolvimento do personagem com o processo de escrita.

Der Fernste Ort (2001) [O lugar mais distante] é uma novela que conta a história de Julian, o qual está em um hotel na Itália e fará uma palestra sobre Mídia eletrônica no cálculo de risco. Antes de proferir a sua fala, decide ir ao mar e banhar-se. Ao ir em direção à praia, ele é alertado pelo recepcionista para ter cuidado devido às fortes

²⁵ Es geht um den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik. Das Gesetz der Zeit.

²⁶ Am Ende der Woche hatte er hundervierzig Blätter gefüllt und wusste, dass es viel schwieriger war und viel länger dauern würde, als er vermutet hatte

²⁷ Als ob etwas in seiner Brust explodierte. Der Schmerz raste durch ihn, erfüllte ihn, erfüllte alles, erfüllte die Welt und- war vorbei. Er fiel.

²⁸ Aber nicht einmal seine Berechnungen waren richtig. Und der Rest-spekulativ! Reine Spekulationen, keine Wissenschaft. Nichts davon haltbar.

correntes. Julian entra no mar mesmo assim e se depara com uma situação perigosa quando é levado pelas correntes, e luta para retonar às areias e sobreviver a um afogamento. É chegado o momento de sua palestra e ele não se sente preparado para o discurso por dois motivos: por não organizar seu texto sobre a temática e por não se sentir em condições psicológicas, após quase ter se afogado em alto mar.

Julian decide fugir, volta ao quarto, pega dinheiro, troca de roupa, mas deixa muitos de seus pertences para trás. Ele compra passagem de trem e segue viagem. A novela intercala em seus seis capítulos, momentos que seriam do presente narrativo, com momentos que trazem evocações do passado; os quais explicam sobre a infância, juventude, relações familiares, casos amorosos, pesquisas desenvolvidas e teóricos lidos por Julian. Em sua juventude, certa manhã: “teve que acordar cedo, ele teve uma apresentação sobre Vetering no seminário de Kronensäuler. Ele falou por uma hora e meia sobre *Oekonomie*, muito mais tempo do que planejado, mas ele não queria parar”²⁹ (KEHLMANN, 2001, p.56-57), mais tarde, consegue um escritório e uma posição na universidade: “Ele tinha um escritório na universidade, estava no meio de sua monografia sobre Vetering e não podia mais voltar”³⁰ (KEHLMANN, 2001, p.80) [...] “ele escreveu as últimas quarenta páginas sobre a importância da economia para o desenvolvimento do cálculo de risco moderno. Uma semana depois, ele tinha *Vetering: pessoa, obra, impacto* na impressão”.³¹ (KEHLMANN, 2001, p.86).

Nos capítulos em que há narração do tempo presente da narrativa, Julian retorna para seu apartamento e encontra o irmão Paul, que o ajuda; Wöllmer, colega de trabalho, lhe dá um novo passaporte, Julian reencontra o pai no hospital e segue sua viagem de trem ao lugar mais longe possível. A novela culmina com ele sentado em um banco de estação, aguardando um próximo trem.

O escritor Kehlmann também cria o personagem Sebastian Zöllner³² em *Ich und Kaminski* [Eu e Kaminski] (2003). Zöllner é um jornalista que se dedica a escrever a biografia do artista Manuel Kaminiski. Para o desenvolvimento da escrita, ele procura o pintor, vai até sua casa, conversa com pessoas de seu círculo de convivência e realiza

²⁹ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções publicadas até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Am nächsten Morgen musste er früh aufstehen, er hatte in Kronensäulers Seminar sein Referat über Vetering zu halten. Er sprach einenhalben Stunden über die *Oekonomie*, wesentlich länger als geplant, aber er wollte nicht aufhören.

³⁰ Er hatte ein Büro in der Universität, er war in der Mitte seiner Monographie über Vetering und konnte nicht mehr zurück

³¹ schrieb er die letzten vierzig Seiten über die Bedeutung der Oekonomie für die Entwicklung der modernen Risikokalkulation. Eine Woche später gab er *Vetering: Person, Werk, Wirkung* in Druck.

³² Este personagem é retomado no romance *F.*, de Kehlmann.

entrevistas: “‘Eu sou jornalista’, eu disse, ‘eu escrevo para vários jornais importantes. No momento estou trabalhando na sua história de vida’”.³³ (KEHLMANN, 2003, p.22). Zöllner leva sempre consigo o material de coleta de dados: blocos para anotações, canetas, ditafone. “Eu finalmente teria tempo de escrever algo grande, um grande livro. Não muito grosso, mas suficientemente grosso para as prateleiras dos romances nas livrarias”.³⁴ (KEHLMANN, 2003, p.27). Ainda sobre seu livro, pensa em um momento oportuno para a publicação: “Meu livro não poderia sair antes de sua morte e não muito depois, por um curto período de tempo ele seria um foco interessante”.³⁵ (KEHLMANN, 2003, p.36).

Manuel Kaminski teve sucesso por vários anos com suas pinturas, mas teve problemas de visão, que resultaram em sua cegueira, então decidiu isolar-se e viver nas montanhas junto com a filha Miriam. O próprio Kaminski fala da efemeridade da fama e do sucesso: “Ele sempre dizia que seria desconhecido por um longo tempo, depois famoso e então novamente esquecido”.³⁶ (KEHLMANN, 2003, p.45).

Para obter material, o jornalista subornou a governanta da casa de Kaminski, assim ele pôde ter fotos dos cômodos, objetos, documentos e ver pinturas inéditas do artista. Zöllner também leva Kaminski em uma viagem para encontrar Therese, um antigo amor do pintor. No caminho, Zöllner trata da importância de um biógrafo para que uma pessoa seja lembrada: “Você é famoso. Você queria isso, ser famoso significa ter alguém como eu”.³⁷ (KEHLMANN, 2003, p.92). Isso mostra que a fama e o sucesso dependem muito das publicações de outros, bem como da técnica e da perspectiva envolvida na produção. Apesar de ele tentar descrever a realidade sobre o artista, Zöllner percebe que, como escritor, o que tem é a sua perspectiva sobre os eventos: “A perspectiva é uma técnica de abstração, uma convenção do Quattrocento, à qual nos acostumamos. A luz precisa passar por um grande número de lentes antes de podermos considerar uma imagem realista”.³⁸ (KEHLMANN, 2003, p.121).

O romance *Die Vermessung der Welt* [A medida do mundo] (2005) narra sobre as vidas e descobertas científicas de dois importantes cientistas do século XIX: Alexander

³³ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Ich bin Journalist”, sagte ich, “schreibe für mehrere grosse Zeitungen. Zur Zeit arbeite ich a Ihrer Lebensgeschichte”

³⁴ Ich hätte endlich Zeit Grosses zu schreiben, ein dickes Buch. Nicht zu dick, doch dick genug für die Romanregale in den Buchhandlungen.

³⁵ Mein Buch durfte nicht vor seinem Tod und nicht zu lange danach herauskommen, für kurze Zeit würde er im Mittelpunkt des Interesses stehen.

³⁶ Er sagte immer, er würde lange unbekannt sein. Dann berühmt, dann wieder vergessen.

³⁷ Sie sind berühmt. Das wollten Sie doch, Berühmt sein heisst jemanden wie mich haben.

³⁸ Die Perspektive ist eine Technik der Abstraktion, eine Konvention des Quattrocento, na die wir uns gewöhnt haben. Das Licht muss durch sehr viele Linsen, bevor wir ein Bild für realistisch halten.

von Humboldt e Carl Friedrich Gauss. Os capítulos do romance intercalam eventos da vida com pesquisas e descobertas de Alexander von Humboldt sobre antropologia, etnografia, física, geografia, geologia, mineralogia e botânica e de Carl Friedrich Gauss sobre matemática, astronomia e física. Na produção literária há um híbrido de ficção e realidade, em que acontecimentos reais servem de pano de fundo.

Humboldt sempre se preocupou em registrar suas observações, coletar amostras e escrever cartas para que dados não se perdessem e ao mesmo tempo, as pessoas soubessem sobre suas conquistas: “[...] começou a escrever sobre a luminosidade do ar, o vento tépido, os coqueiros e os flamingos” (KEHLMANN, 2007, p. 46) e “Quero que o mundo saiba de mim” (KEHLMANN, 2007, p.46). O trecho a seguir releva um dos momentos do romance em que há registro em carta: “No dia seguinte, continuou a escrever a Bonpland, eles conquistariam o Chimborazo. [...] Na montanha, eles coletariam rochas e plantas, e mesmo ali, naquela altura, já havia vegetação desconhecida, nos últimos meses ele recolhera todo tipo de amostra”. (KEHLMANN, 2007, p. 146).

Neste sentido, a obra literária *A medida do mundo* ilustra como se pode configurar um texto contendo dados reais, ficcionais, estudos teóricos, pesquisa de campo e descobertas científicas, numa aproximação das Ciência e da Literatura como uma rede que interliga o Todo. Kehmann ilustra a Ciência em rede, a ciência móvel de Humboldt e seus registros de observações e explorações científicas, os quais imbricam a sensibilidade e o conhecimento acadêmico.

Kehmann também publicou livros de ensaios. Em *Wo ist Carlos Montúfar?*, apresenta uma coletânea de ensaios literários, abrangendo textos e autores clássicos e contemporâneos, abordando suas obras e discutindo-as. Dentre os escritores estão Voltaire, Stendhal e Harold Bloom. É interessante enfatizar que o primeiro ensaio do livro, de mesmo título, apresenta a apropriação de personagens reais, como Humboldt e Gauss, escolhas e o processo de escrita do romance *A medida do mundo*: “Quando eu comecei a escrever meu romance sobre Gauss, Humboldt e o registro quantificado do mundo, sobre a dimensão e o humor da cultura alemã, logo percebi que precisava inventar”.³⁹ (KEHLMANN, 2005, p.14).

Kehmann teve que optar por um acompanhante de Humboldt em suas expedições.

³⁹ As traduções desta obra foram realizadas por mim dada a inexistência de traduções publicadas até o momento. Als ich begann, meinen Roman über Gauss, Humboldt und die quantifizierende Erfassung der Welt zu schreiben, über Grösse und Komik deutscher Kultur, wurde mir schnell klar, dass ich erfinden musste.

Apesar de ter conhecimento da participação de Carlos Montúfar, filho do governador de Quito, que esteve com Humboldt em expedições como do vulcão Pichincha e do Chimborazo, optou por formar uma dupla com Aimé Bonplant: “Então tive que renunciar a Carlos Montúfar”.⁴⁰ (KEHLMANN, 2005, p.15). No ensaio, compara sua escolha com a escolha que teria sido de Daniel Defoe, em *Foe*, de J. M. Coetzee, em que a contadora da história Susan Barton, teria sido eliminada, permanecendo na narrativa apenas Robson Crusoe e Sexta-feira: “que ele elimina Susan dela (da história) - como eu precisei fazer com o pobre Carlos Montúfar”.⁴¹ (KEHLMANN, 2005, p.19).

Seria interessante o desenvolvimento de um estudo comparado entre o romance de Coetzee e o ensaio de Kehlmann. No primeiro uma personagem é inserida no contexto de um romance já construído e Coetzee atribui ao real autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, a responsabilidade pela omissão do nome feminino nessa publicação. Enquanto Kehlmann, em seu ensaio, assume a responsabilidade e necessidade em renunciar a Carlos Montúfar em prol da escrita romanesca no formato almejado.

No ambiente acadêmico observa-se o desenvolvimento de várias pesquisas e investigações sobre o escritor alemão e suas obras. Dentre elas encontram-se principalmente trabalhos de conclusão de bacharelado e mestrado:

† *Bild des modernen Menschen in Daniel Kehlmanns Roman “Ruhm”* [Imagem do homem moderno no romance *Fama*, de Daniel Kehlmann], de Jana Kabelková (2010), do Curso de Bacharel da Faculdade de Artes da Masaryk University;

† *Der Ruhm ein Traum? Daniel Kehlmanns Roman “Ruhm”* [A fama é um sonho? O romance de Daniel Kehlmann *Fama*], de Iveta Tomástíková (2010), do Curso de Bacharel da Faculdade de Artes da Masaryk University;

† *Daniel Kehlmann: Vergleich seiner drei Werke* [Daniel Kehlmann: comparação de suas três obras], de Tereza Vyoralíková (2018), do Curso de Bacharel da Faculdade de Artes da Masaryk University.

Nas primeiras duas, percebe-se a análise da construção do homem no contexto moderno e a busca pela tão sonhada fama. Já o terceiro trabalho propõe um diálogo entre três obras: *Eu e Kaminski*, *A medida do mundo* e *Fama*, acentuando suas estruturas, estilística, linguagem e principais temáticas.

Como dissertações de Mestrado menciono:

† *Daniel Kehlmanns Roman “Ruhm” im Kontext seines Gesamtwerkes* [O romance

⁴⁰ Also musste ich auf Carlos Montúfar verzichten.

⁴¹ daß er Susan aus ihr eliminiert-wie ich es mit dem armen Carlos Montúfar musste.

Fama, de Daniel Kehlmann, no contexto de sua obra], de Victoria Reszler, Karl-Franzens, da Universität Graz (2010), na qual a autora descreve resumidamente as obras que antecederam a publicação de *Fama* e analisa sua composição romanesca estabelecendo um paralelo entre as obras, enfatizando a estrutura, principais assuntos e constelações de figuras em *Fama*.

↑ *A poética da ciência: uma verificação analítica em três romances de Daniel Kehlmann*, apresentada por Ubiratan Machado Pinto (2012), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A dissertação traz uma apreciação das obras: *Beerholms Vorstellung* [Espetáculo de Beerholm], *Mahlers Zeit* [Tempo de Mahler] e *Die Vermessung der Welt* [A medida do mundo] sob a perspectiva da ciência, elevando a configuração artística das obras.

É perceptível que o escritor obteve muito sucesso com a publicação de *Die Vermessung der Welt* (2005) [*A medida do Mundo*] na Alemanha e foi traduzido para vários idiomas, o que deu visibilidade mundial à obra e, outra obra de êxito foi *Ruhm: ein roman in neun Geschichten* [Fama: um romance em nove histórias]. O escritor ficou reconhecido mundialmente, e passou a se deslocar com maior frequência entre os diferentes países, realizando entrevistas e discursos através das diferentes mídias. “*Kehlmann sei doch oft unterwegs*” [Kehlmann está sempre pelo caminho] é uma frase destacada pelo autor de „*Ein Porträt des Autors*“, Adam Soboczynski, o qual salienta a mobilidade do escritor e seus deslocamentos derivados da fama e do sucesso.

Capítulo 2

2. “ESSA ALTERIDADE QUE DESAFIA”: QUESTÕES DE POÉTICA NOS CERNES COMPOSICIONAIS DE *ELIZABETH COSTELLO* E *FAMA*

*“ALTA sobre la tierra/te pusieron,/dura, hermosa araucaria
de los australes/ montes,/ torre de Chile, punta
del territorio verde,/ pabellón del invierno,/ nave/ de la
fragancia”.*
(NERUDA, *Oda a la Araucaria Araucana*)



Figura 4: *Altas sobre la tierra*
Fonte: Autora

Quando falo em “cernes composicionais”, faço analogia da composição romanesca à estruturação de espécies arbóreas.⁴² Deste modo, vejo que ambas as obras em investigação têm questões de autoria e poética como cerne, como medula, como centro, e desses cernes envoltos por troncos cilíndricos e resistentes, são gerados os capítulos, cada qual como um ramo. Da mesma forma que as narrativas/capítulos de ambos os romances em estudo, também os ramos de tais plantas se desenvolvem horizontalmente, dando igual peso, importância e simetria.

A escrita ficcional exige entrega, dedicação e capacidade de colocar-se no lugar do outro, sentir como o outro para então experienciar essa vivência. No título do presente capítulo cito um trecho da entrevista de Elizabeth Costello, na qual a escritora trata da dificuldade em incorporar outros corpos para dar voz ao personagem: “Fácil? Não. Se fosse fácil não valeria a pena fazer. **Essa alteridade é que desafia.** Inventar alguém que não é você mesmo. Inventar um mundo onde ele se locomova. Inventar uma Austrália” (COETZEE, 2004, p.18-19, grifo meu). Uma empatia que exerce a alteridade.

Apesar de ambos os livros *Fama* e *Elizabeth Costello* estarem estruturados em nove narrativas, para o presente capítulo detenho-me em três de cada um deles. A escolha se deve à aproximação dos personagens com a escrita ficcional, reflexões literárias e filosóficas e questões de autoria.

Inicialmente abordo a obra *Elizabeth Costello*, mencionando as palestras por ela proferidas, poética e sentido. No subcapítulo: “‘O espelho-palavra se quebrou’: o realismo como realidade em que a literatura aspira compreender a experiência humana”, trago o conceito do Realismo e abordagens teóricas a partir da análise da “Palestra 1: Realismo”. A fim de explorar as escolhas e justificativas dessa personagem no decorrer da vida da escritora, proponho a análise da “Palestra 8: No Portão”, de título: “‘Sou uma secretária do invisível’: a liberdade literária e as crenças provisórias de uma escritora em ‘No portão’”. Finalmente, faço um estudo do último capítulo: “Carta de Elizabeth, Lady Chandos”, intitulado na tese em: “‘Como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal’: o arrebatamento das palavras no ‘Pós-escrito’”, interessada em entender o papel do escritor, os anseios e os bloqueios.

Da segunda obra: *Fama: um romance em nove histórias*, exploro três personagens/escritores: Leo Richter, Maria Rubinstein e Miguel Auristos Blancos e suas

⁴² Na presente tese, uso a imagem do pinheiro-brasileiro: *Araucaria Angustifolia* como um possível comparação e exemplo de um modelo literário.

diferentes relações com a escrita. Em: ““A sua história. Esqueça-a. Simplesmente deixe-me viver”: a súplica do personagem por misericórdia do autor”, analiso a narrativa “Rosalie viaja para morrer” e a relação da personagem com seu narrador/autor; há uma transposição dos níveis narrativos, evidenciando a metalepse. Já Maria Rubinstein é investigada a partir de sua experiência danosa no Oriente: “Ela se sentiu muito longe de tudo”; neste período, anonimato e fama mostram-se momentâneos e a personagem lida com conflitos identitários. Miguel Auristos Blancos, em “Resposta à abadessa”, deixa seus pensamentos fluírem no papel: “Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar e enquanto o ar se enchia de escuridão” e já não sabe mais a funcionalidade de sua escrita. Blancos entra em conflito ao perceber que as palavras que emergem rompem com tudo o que até então tinha acreditado.

2.1 ELIZABETH COSTELLO: A INVENÇÃO POÉTICA E O SENTIDO

“[...] pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará”. (COETZEE, 2004, p.111).

O romance *Elizabeth Costello* (2003), de John Maxwell Coetzee, aborda aspectos da vida de uma escritora inventada pelo autor, que na condição fictícia, divulga suas obras literárias em eventos e ministra palestras, tratando de reflexões filosóficas, bem como literárias. A personagem também é apresentada por Coetzee no romance *Slow Man* (2005) em que o protagonista Paul Rayment é visitado pela escritora que interage com ele em diálogos. Também, como já mencionado, *The Lives of Animals* (1997) é uma palestra proferida em “*Tanner Lectures on Human Values*”⁴³ por Coetzee, em um formato de palestra ficcional, sendo Elizabeth Costello a ministrante. Como é possível perceber, a personagem perpassa várias obras do escritor sul-africano e tem fundamental importância em seu arsenal bibliográfico.

Em *Elizabeth Costello* há uma biografia da personagem, contemplando dados pessoais, descrição de aspectos físicos e o itinerário marcado por deslocamentos como parte da trajetória da escritora. A personagem nasceu em 1928, aos sessenta e seis anos escreveu nove romances, dois livros de poemas, um livro sobre a vida dos pássaros e trabalhos jornalísticos. Nasceu na cidade de Melbourne, na Austrália, viveu durante os anos de 1951 e 1963 na França e na Inglaterra, esteve casada duas vezes e teve dois filhos.

⁴³ Uma série de palestras sobre humanidades, fundada em 1978, em Clare Hall, na Universidade de Cambridge, pelo estudioso americano Obert Clark Tanner.

Neste subcapítulo apresento a obra em sua estrutura, forma e conteúdo. Uma breve descrição que será aprofundada nos subcapítulos seguintes, os quais enfatizam a escrita de natureza ensaística e temáticas mais específicas, como: realismo, poética, filosofia, ciências humanas, crenças provisórias e arrebatamento da escrita.

A narrativa está estruturada em oito palestras e um pós-escrito: Palestra 1: Realismo; Palestra 2: O romance na África; Palestra 3: A vida dos animais: Os filósofos e os animais; Palestra 4: A vida dos animais: Os poetas e os animais; Palestra 5: As humanidades na África; Palestra 6: O problema do mal; Palestra 7: Eros; Palestra 8: No portão; Pós-escrito: Carta de Elizabeth, Lady Chandos a Francis Bacon.

As palestras nem sempre são ministradas pela escritora, por vezes Elizabeth está presente, assiste, contempla, ajuíza e pondera sobre discursos presenciados, como na palestra 5, em que acompanha a irmã Bridget Costello em um discurso para graduandos na África do Sul, no capítulo 7, em que, na condição de escritora, é convidada para assistir Robert Duncan e Philip Whalen e palestra 8, que na verdade traz declarações e audiências e não envolve uma palestra e sim o processo de seu julgamento final.

Além disso, conforme constam nos próprios agradecimentos do autor, vários dos capítulos foram anteriormente publicados ou configuraram palestras já realizadas por Coetzee. A palestra 1, sob o título “O que é realismo?”, foi publicada em 1997, na revista *Salmagundi*. A palestra 2, intitulada “O romance na África”, foi publicada em 1999 na *Occasional Paper*. As palestras 3 e 4: *The lives of Animals* foram publicadas em 1999, pela Princeton University Press. Uma versão da palestra 5: “*Die Menschenwissenschaften in Africa*” [As Ciências Humanas na África], foi publicada em 2001 na Siemens Stiftung, de Munique. A palestra 6 teve uma das versões publicadas em 2003, na *Salmagundi* e a “Carta de Elizabeth, Lady Chandos” foi publicada em 2002, na Intermezzo Press.

No decorrer do romance a escritora viaja para diferentes países e instituições. Na Pensilvânia, dirige-se ao Altona College, onde recebe o prêmio Stowe, descrito na obra como um dos maiores prêmios dos Estados Unidos concedido aos grandes escritores mundiais. Durante sua estada no país, ela fica no apartamento do filho John, professor de Física e Astronomia em Massachusetts.

Elizabeth Costello é uma escritora famosa e admirada por muitos acadêmicos, os quais desenvolvem pesquisas acerca de suas obras, resultando em dissertações e teses sobre a escritora. O discurso que John Bernard (seu filho) acompanha é intitulado: “Realismo”. Em suas palavras, Elizabeth descreve o quanto as noções do realismo mudaram, não há como ditar um sentido a um texto ou como dizer que o que vemos é o

que todos veem. Problematiza a expressão “Significo o que significo” e diz ainda: “Agora, somos apenas atores recitando nossos papéis. O fundo caiu” (COETZEE, 2004, p.26).

O capítulo é desenvolvido sob a perspectiva do filho John, que observa a mãe, relembra a infância, as dificuldades e conflitos, ao mesmo tempo evidencia sua admiração pela inteligência, sabedoria e aguda percepção que sua mãe possui. Entristece ao perceber o jeito cansado da mãe e ao ver os cabelos grisalhos e a pele envelhecida.

Costello viaja em um cruzeiro de quinze dias, pela *SS Northern Lights*, partindo de Christchurch pela Plataforma de Gelo Ross e depois Cape Town. Sua palestra é anunciada como: “O futuro do romance” e acontece na manhã do primeiro dia em alto-mar. Ao anunciar seu nome, logo citam que ela é autora de *A casa da rua Eccles*. Fala então do passado, romance tradicional, história, futuro e destino humano. Outro palestrante, Emmanuel Egudu, conhecido de outra época, vindo da Nigéria, trata sobre “O romance na África”. Egudu aborda a coletividade na literatura africana e a fidelidade à sua essência africana, apesar de ele ganhar a vida no estrangeiro, no vasto mundo e sua obra ser criticada, analisada, discutida e julgada, na maioria das vezes por estrangeiros. Em suas palavras, ele teria se tornado “um exilado por hábito, como um criminoso por hábito”. (COETZEE, 2004, p.44).

Egudu vive no estrangeiro, “faz conferências; viaja em navios de cruzeiro. Enquanto está assim ocupado, vive no que se chama de acomodações temporárias. Todos os seus endereços são temporários, ele não tem residência fixa”. (COETZEE, 2004, p.50). A temática de literatura “sem morada fixa”⁴⁴ vem sendo muito abordada na contemporaneidade. O termo utilizado por Ottmar Ette reforça que as dinâmicas transareais e translinguais interrelacionam lugares e tempos, sociedades e culturas ultrapassando a distinção entre literatura nacional e literatura mundial. Além de o capítulo trazer questões ligadas à literatura, espaços literários e movimento, esse também trata do romance como instituição, das relações entre romance e história, de questões sobre a linguagem, inspiração, elementos que vêm além da escrita, tendo a cultura oral como aspecto enfatizado pelo escritor africano Emmanuel Egudu.

As palestras 3 e 4 intitulam-se: “A vida dos animais”, acompanhadas de subtítulos; palestra 3: Um: Os filósofos e os animais, palestra 4: Dois: Os poetas e os animais. Depois de dois anos, John revê a mãe e a espera na saída do aeroporto. O cabelo da mãe já está completamente branco, os ombros curvados e a pele flácida. Ela foi convidada a proferir

⁴⁴ ETTE, Otmar. *Escrever entre mundos: Literaturas sem morada fixa*. (SaberSobreviver II); Trad. Rosani Ubach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

a *Palestra Gates* anual e a participar do encontro de estudantes de literatura, no Appleton College. A escritora australiana traz uma abordagem feminista da literatura e torna-se conhecida em outros continentes, por isso criaram o *Boletim Elizabeth Costello*, publicado no Novo México, Estados Unidos. Ambos os capítulos 3 e 4 serão retomados nesta tese.

Novamente sob a perspectiva do filho que a acompanha, Costello realiza uma palestra no Appleton College, intitulada “Os filósofos e os animais”, na qual a escritora exemplifica e compara ações humanas com ações dos animais, utiliza-se de textos filosóficos e experimentos científicos, tentando, através deles, ilustrar a “capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem”. (COETZEE, 2004, p.91). Com isso, faz a plateia refletir sobre as ações humanas do passado e do presente. Razão e pensamento humano, alma, liberdade, confinamento, pureza, impureza e autoconsciência são palavras que estão em voga tanto em seu discurso quanto no jantar com demais autoridades e acadêmicos da universidade. Na palestra do dia seguinte: “Os poetas e os animais”, Costello trata de poemas e das qualidades humanas representadas em animais. Distribui para a plateia os seguintes poemas em cópias: “um de Rilke, chamado ‘A pantera’, dois de Ted Hughes, chamados ‘O jaguar’ e ‘Um segundo olhar para o jaguar’” (COETZEE, 2004, p.108). Trata então, do compromisso poético, do poder encarnar em animais, habitar outros corpos e dar uma voz a outros seres.

Em: Palestra 5: “As humanidades na África”, Elizabeth está na África e revê a irmã Blanche, que não via há doze anos. Ela é Doutora em Letras, atua como missionária e administra um hospital em Marianhill, sendo conhecida publicamente como Irmã Bridget, a qual ficou famosa por seu trabalho e pela publicação de um livro, ganhando um título honorário. Profere um discurso na formatura de Humanidades, resgatando a origem dos estudos na área. Blanche inicia com a interpretação de textos e critica o abandono da palavra de Deus, o apego aos clássicos literários e o uso da razão mecânica. Nessa fala, Blanche reitera que o cerne das Humanidades está nos estudos linguísticos, literários, culturais e históricos, segundo Blanche, a área de Ciências Humanas seria o núcleo da universidade e nessa há a tarefa dos “estudiosos [de] compreender esse mundo e interpretá-lo para o seu tempo”. (COETZEE, 2004, p.148).

“O problema do mal” envolve uma palestra realizada por Costello em Amsterdã, um ano depois da palestra nos Estados Unidos sobre Realismo, a qual teve grande repercussão nas mídias e inclusive protestos, acusando a escritora de antissemitismo. Ela se sente velha e cansada para discutir, mas aceita o convite e está novamente no palco de

conferências. Para preparar sua fala, Costello lê um livro de Paul West, em que ele descreve minuciosamente os assassinatos de Hitler na *Wehrmacht* (forças armadas unificadas da Alemanha Nazista) e a execução dos conspiradores: “[...] ela leu, doente com o espetáculo, doente consigo mesma, doente com um mundo em que coisas assim ocorriam, até que empurrou para longe o livro e ficou sentada com a cabeça nas mãos” (COETZEE, 2004, p.178). Costello organiza sua palestra com base neste livro, mas vê na lista de conferencistas que o próprio romancista Paul West faria uma fala e preocupa-se em reestruturar a palestra. O texto mexe com ela, que fica perplexa diante de palavras tão brutais e sombrias. De acordo com David Palumbo-Liu, professor de Literatura Comparada da Universidade de Standford: “*Costello draws back and blocks off certain "realities" from our scope of empathy, for our own sake*” (LIU, 2012, p.68). A escritora prefere afastar e proteger o leitor de tais cenas, pois

[e]la não tem mais certeza de que as pessoas são sempre melhoradas pelo que leem. Além disso, ela não tem certeza de que escritores que se aventuram em territórios sombrios da alma sempre retornem ilesos. Ela começou a se perguntar se escrever o que se deseja, mais do que ler o que se deseja, é em si uma coisa boa. (COETZEE, 2004, p.180).

Há na literatura uma série de escolhas do indivíduo e a escolha literária pode trazer benefícios e também perigos: “*storytelling allows us to increase the body of information on which we form our beliefs, but fiction also may be deployed to support, or instantiate and indeed proliferate false or irrational beliefs*” (LIU, 2012, p.46). Diante de textos carregados de violência e com detalhes tão sórdidos, ela teme que quem escreve ou lê seja afetado de maneira negativa, influenciando em pensamentos e comportamentos.

O romance se anuncia por sinais claros que não se prestam a mal-entendidos. A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não colocam o gênero em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza de seu conteúdo humanista, é, como outrora a predominância da poesia regrada, a expressão da necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa: como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranqüilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva. (BLANCHOT, 2005, p. 299).

Maurice Blanchot, escritor e crítico da literatura, fala sobre as liberdades aparentes, riqueza de conteúdo, segurança e perigos da escrita. Da mesma forma que a literatura pode ser veneno, substância tóxica que entorpece e danifica o organismo e pensamentos, a literatura pode ser também antídoto, neutralizando efeitos de tóxicos, revertendo e metabolizando o organismo e pensamentos.

A Palestra 7: “Eros”; trata de momentos e lembranças de Costello com o poeta Duncan; utiliza-se da mitologia grega para exemplificar a atração e a sensualidade. Ao ler a história de Eros e Psique, de Susan Mitchell, percebe seu interesse em analisar as relações entre deuses e mortais e pensa que, além de incorporar outros humanos e o ser animal, os escritores podem incorporar os deuses, ou seja, podem incorporar a imortalidade: “Existem outros modos de ser além do que chamamos de humano e nos quais possamos penetrar; e se não existem, o que isso nos revela sobre nós mesmos e nossas limitações?” (COETZEE, 2004, p.208).

Elizabeth já está cansada e se sente envelhecida. O capítulo seguinte: “No portão” descreve o que seria o momento de seu julgamento. Ela é questionada sobre suas convicções e deve escrever uma declaração de crença. Encontra-se paralisada diante de um portão, já que é impossibilitada de ultrapassá-lo. A escritora realiza várias tentativas, escrevendo diferentes declarações e participando de audiências para seu julgamento final.

A resistência de Elizabeth diante das suas provações faz com que se autodeclare “imitadora”, “mercadora de ficções” e “secretária do invisível”, já que, na condição de escritora, não poderia ter crenças fixas e sim, crenças provisórias. Mesmo sabendo das possíveis consequências de sua declaração, Costello mantém seu posicionamento, alegando que possui fidelidades especiais.

O Pós-escrito “Carta de Elizabeth, Lady Chandos, a Francis Bacon” remete a Carta de Lorde Chandos, de Hugo von Hofmannsthal, uma carta fictícia que teria sido escrita por Phillip, destinada a Francis Bacon. O conteúdo da carta original trata da renúncia à escrita literária e ainda sobre a impossibilidade de escrever. Na carta há um apelo, pedido por salvação. Phillip expressa a insatisfação com seu poder de criação literária, que já teria se extinguido. Em *Elizabeth Costello*, a esposa de Phillip teria mandado uma carta para Francis Bacon, suplicando por ajuda. Essa análise será aprofundada posteriormente em uma parte da tese dedicada especialmente à carta original de Hugo von Hofmannsthal e ao capítulo de Elizabeth Costello que tratam do arrebatamento das palavras, do bloqueio do escritor e da criação literária.

Neste romance de Coetzee, é perceptível que, além de constarem dados sobre a personagem/escritora, há também a preocupação em abordar sobre o outro - filho, nora, irmã, poetas, conferencistas, escritores -, há a perspectiva dos diferentes personagens em relação aos distintos assuntos abordados. Além disso, a obra transgride o humano e invade a subjetividade até mesmo de animais, habitando seus corpos por meio das palavras e atingindo forças que vão além disso, habitando corpos de deuses, de seres imortais. Isso

reforça a ideia de empatia, de colocar-se em posição de compreender o outro, em uma escrita que, segundo a protagonista, por vezes beneficia e ao mesmo tempo, pode trazer danos ao leitor.

Para além da correspondência entre objetos e palavras, o arranjo da obra transcorre na correspondência entre vários textos, que podem ser lidos isoladamente e também de forma conjunta, como romance. Nessa configuração literária evidenciam-se autorreflexões, questionamentos e escrita de teor ensaístico filosófico e literário. Tais abordagens demandam envolvimento na leitura, bem como na compreensão do processo de escrita ficcional, e com isso causam os efeitos da recepção no leitor “[...] pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará”. (COETZEE, 2004, p.111).

Coetzee examina as profundezas da linguagem e a articulação da intersubjetividade e vontade individual inflexível de Costello, bem como a natureza social da escrita e da fala para e com um outro. A literatura contemporânea, a exemplo desse romance, traz uma proliferação de pontos de vista provenientes de uma crescente expansão do “outro”, em que novos modos de representação literária são encontrados (LIU, p.46). Apesar de propor uma análise do conjunto da obra, ênfase nesta parte da tese, três capítulos de *Elizabeth Costello* que trazem reflexões metadiscursivas de caráter ensaístico. Através desses, pelo “processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido,” exploro as incertezas, as escolhas, as crenças provisórias e o arrebatamento.

2.1.1 “O espelho-palavra se quebrou”: o realismo como realidade em que a literatura aspira compreender a experiência humana

“a literatura pode muito [...] Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro”. (TODOROV, 2009, p.76).

A escritora Elizabeth Costello conquistou a fama com o romance *A casa da rua Eccles* (1969), tendo como protagonista Marion Bloom, esposa de Leopold Bloom, principal personagem da obra de James Joyce: *Ulysses* (1922). Ela publicou outras obras e o sucesso desencadeou na criação de uma “Sociedade Elizabeth Costello”, localizada em Albuquerque, Novo México, responsável pela publicação quadrimestral do *Boletim*

Elizabeth Costello.

Aparentemente, uma escritora de prestígio emerge, tendo grande valorização e reconhecimento no meio acadêmico. Além de inventar uma personagem/escritora, Coetzee cria sua biografia e bibliografia, o que parece trazer uma maior verossimilhança, bem como maior credibilidade por parte do leitor às palestras por ela proferidas. A protagonista é apresentada no primeiro capítulo “Realismo”, o qual resume sua biografia:

Elizabeth Costello é uma escritora, nascida em 1928, o que lhe dá sessenta e seis anos de idade, quase sessenta e sete. Escreveu nove romances, dois livros de poemas, um livro sobre a vida dos pássaros e um corpo de trabalhos jornalísticos. É, por nascimento australiana. Nasceu em Melbourne, onde ainda mora, embora tenha passado os anos de 1951 a 1963 no exterior, na Inglaterra e na França. Casou-se duas vezes. Tem dois filhos, um de cada casamento. (COETZEE, 2004, p.7).

Em um simples parágrafo é possível compreender que Costello é uma mulher madura, independente, bem-sucedida e que não se prende a apenas um lugar como morada. Nesse primeiro capítulo, na fala em que trata sobre “O que é realismo?”, Costello exprime o sentimento e a emoção que teve ao ver sua primeira publicação, iniciando seu discurso com as seguintes palavras:

Publiquei meu livro em 1955, quando estava morando em Londres, na época a grande metrópole cultural para os antípodas. Lembro-me claramente do dia em que o pacote chegou pelo correio, o exemplar prévio do autor. Fiquei naturalmente emocionada de tê-lo nas mãos, impresso e encadernado, a coisa real, inegável. (COETZEE, 2004, p.23).

Como autora da obra, ela imediatamente identifica o objeto material, palpável como “a coisa real, inegável”, o que está associado aos sentidos de ver e tatear. Isso alude a ideia de que “é real” somente o que pode ser visto ou palpável. No entanto, a literatura traz uma experiência diferenciada de realismo.

O discurso realizado no Altona College é o discurso de recebimento do prêmio Stowe, prêmio atribuído bianualmente a um grande escritor. Como escritora de nacionalidade australiana, por vezes, aos olhos da academia europeia e americana, ela é considerada uma escritora excêntrica no mundo literário.

Na visita a Pensilvânia, ela é acompanhada por seu filho John, que dá aula de física e astronomia em uma faculdade em Massachusetts. Sob o olhar do filho, Elizabeth tem uma aparência cansada e velha, o rapaz percebe que depende dele acompanhá-la, elogiá-la e dar-lhe ânimo.

Lembra-se com certa tristeza de sua infância solitária, enquanto a mãe se isolava para escrever: “Desde que se conhece por gente, sua mãe sempre se isolou de manhã para escrever. Nenhuma interrupção sob qualquer circunstância. Costumava sentir-se uma criança infeliz, solitária e não amada. Quando estavam com muita pena de si mesmos, ele e a irmã sentavam do lado de fora da porta trancada e soltavam pequenos gemidos. Depois de gemer passavam a cantarolar ou cantar, e se sentiam melhor, esquecendo o abandono. (COETZEE, 2004, p.11).

O isolamento é parte da vida do escritor. Costello tem manhãs solitárias, isola-se da família, do compromisso materno, do convívio, de toda e qualquer relação externa às paredes do quarto. Está acompanhada apenas do papel, da caneta, da máquina de escrever e de seus pensamentos e, assim (como Tzvetan Todorov trata sobre as relações do escritor e da obra literária) “lançando mão do uso evocativo das palavras”. (TODOROV, 2009. p.78) John lembra do quanto a escrita era prioridade na vida da mãe, somente anos mais tarde, ao conseguir ler os livros de autoria dela, que soube entender o que assomava sua alma, pois

um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. (BLANCHOT, 2005, p.321).

Na idade adulta, finalmente entendeu o silêncio e o isolamento da mãe, a “morada de silêncio” que se transverteu em palavras, em páginas, em livros. No dia em que esteve em Williamstown, Costello tem uma série de atividades programadas: realizar uma entrevista, participar de um programa na rádio da faculdade, participar da cerimônia de entrega e proferir o discurso. No jantar com os jurados e anfitriões da universidade, Costello sente que não é uma escritora tão relevante, considerando os avaliadores que teve para a premiação. John reforça à mãe que ela é um exemplo:

“Um exemplo de que?”
“Um exemplo de escrita. Um exemplo de como escreve alguém do seu porte, da sua geração, da sua origem. Um caso”.
“Um caso? Tenho direito a uma palavra de protesto? Depois de todo o esforço que faço para não escrever como qualquer um?” (COETZEE, 2004, p.14).

O grupo de avaliadores não lhe parece seletivo para avaliar escritores de renome e sim, escritores triviais. Segundo ela, seriam avaliadores para “peso leve”. O filho reforça que ela é um caso, um exemplo de escritora dessa geração. No entanto, a expressão “um caso” mexe com seu ego. Na condição de escritora, Costello esforça-se para ter um diferencial, ter uma escrita que faz refletir, algo que marque sua singularidade e eternize

sua obra, não admitindo que seu trabalho seja reduzido a “um caso”.

Apesar de se utilizar dos clássicos, dialogando com diferentes autores como Virginia Woolf, Kafka e Edgar Allan Poe, Elizabeth tem consciência de que deve produzir em uma estilística única: “Mas, falando sério, não podemos sugar para sempre os clássicos, como parasitas. Não estou me excluindo dessa acusação. Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções”. (COETZEE, 2004, p. 21).

Stephen Mulhal menciona que Costello deixa clara a ideia de que suas obras são determinadas e emancipadas em relação à noção de “realidade”, justamente por considerar o cânone e a tradição cultural e literária.

The reflexivity of Costello's conception of realism is prepared for in other ways by the issues that arise in her interviews. In particular, the idea of her fiction as both determined and emancipated in its relation to reality by its relation with the canonical, with literary and cultural tradition, is underscored. (MULHAL, 2009, p. 168).

Ao pensar sobre suas próprias criações, Costello também se preocupa com os discursos, as palestras e os debates dos quais participa. Nessas ocasiões tem a oportunidade de expor a conjuntura de suas ideias, as produções literárias e críticas, as quais envolvem tanto seu imaginário, quanto conhecimentos culturais, filosóficos e históricos.

Diante da temática do “Realismo”, o filho pondera sobre a premissa desse movimento:

O realismo nunca esteve à vontade com as ideias. Não poderia ser de outro jeito: a premissa do realismo é a ideia de que as ideias não têm existência autônoma, que só podem existir nas coisas. De forma que quando se tem de debater ideias, como aqui, o realismo é levado a inventar situações-caminhadas pelo campo, conversas- nas quais os personagens dão voz a ideias conflitantes e assim, em certo sentido, as encarnam. A ideia de *encarnar* acaba sendo eixo. Nesses debates, as ideias não flutuam, nem podem flutuar livremente: ficam atadas aos interlocutores que as anunciam, e são geradas por uma matriz de interesses individuais a partir da qual os interlocutores agem no mundo. (COETZEE, 2004, p.15).

Neste sentido, o realismo está atrelado não a uma percepção universal, como em meados do século XIX, em que o movimento “Realismo” era utilizado ao se referir às representações artísticas que se dedicavam a “reproduzir” o mundo referencial (em representações do mais suave ao mais grotesco), mas sim um realismo atrelado aos interesses individuais expostos a partir de interlocutores. Como mencionado pelo personagem “A ideia de *encarnar* acaba sendo eixo”, é nesse encarnar que se pode

entender o mundo e agir nele. As ideias ficam atadas aos interlocutores, pois dependem deles para formar uma perspectiva da realidade vista e, desta forma, representada.

Todorov menciona Kant ao considerar um passo obrigatório no caminho para o “senso comum”, para trazer mais humanidade aos homens, um “Pensar colocando-se no lugar de todo e qualquer ser humano” (KANT apud TODOROV, 2009, p.82). Para Todorov: “Pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros, pessoas reais ou personagens literárias, é o único meio de tender à universalidade e nos permite cumprir nossa vocação”. (TODOROV, 2009, p.82).

Na ficção, a verdade se dá a partir da invenção. A verdade pode ser vista como científica ou poética; segundo Damian Grant, ela é descoberta pelo processo de conhecimento ou pelo processo de criação. Podemos conhecer o mundo por observação ou por comparação, como Todorov declara: “a literatura pode muito [...] Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro”. (TODOROV, 2009, p.76). Costello sugere a compreensão do mundo pelo processo de criação, através da poética, permitindo que no ato de escrita se compare o mundo e no ato de leitura, através do processo de conhecimento, ele possa ser compreendido.

Enquanto a mãe é entrevistada e fala de suas obras, John pensa na perpetuação do romance de maior sucesso de sua mãe: “A rua Eccles é um grande romance; vai sobreviver, talvez, tanto quanto Ulysses; certamente continuará por aí muito tempo depois de sua criadora ter sido enterrada”. (COETZEE, 2004, p.18). Ao conversar com John, a pesquisadora que entrevistou a mãe, Susan Moebius acentua que Costello é uma escritora de renome: “Elizabeth Costello é uma escritora-chave da nossa época. Meu livro não é só sobre ela, mas ela é figura importante nele”. (COETZEE, 2004, p.29). Neste momento, Costello está no auge de sua carreira, as pessoas a leem, estudam sobre ela, convidam-na para eventos e nomeiam-na para premiações importantes.

Em outro momento a própria Elizabeth reflete sobre a possibilidade de remanescer e declara que seu nome poderia sobreviver enquanto sua obra existir: “[...] se eu, esta casca mortal, vou morrer, que possa ao menos viver através de minhas criações”. (COETZEE, 2004, p.24). Apesar de o corpo do autor não mais se fazer presente, a obra continua a existir, eternizada na memória dos leitores, nas ideias disseminadas, ou na página impressa.

A perpetuidade da obra acontece mesmo depois da conclusão de sua leitura, como declara Maurice Blanchot:

Tudo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no devir que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo. O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra. (BLANCHOT, 2005, p.359, grifos do autor).

Um ato encerrado, que recomeça; o livro parece realizar-se em círculo; possuidor de porvires que se fazem a cada nova leitura e constituição de significados. O discurso de Costello sobre o tema “O que é realismo?” inicia com a exemplificação do conto de Franz Kafka “Um relatório para uma academia”, em que um macaco realiza um discurso, numa narrativa concebida em forma de monólogo. Texto de Kafka que ultrapassou as margens do livro: *Um médico rural* e teve nova abordagem no romance de Coetzee. Pedro Rubro relata seu processo de transformação de macaco em um ser humano, pois vê isso como a única saída possível, já que a liberdade não era uma escolha: “Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída: à direita, à esquerda, para onde quer que fosse, eu não fazia outras exigências”. (KAFKA, 1999, p.64-65). Ao tentar fugir, Pedro Rubro encontra, na consciência humana, uma saída.

Através de um esforço que até agora não se repetiu sobre a terra, cheguei à formação média de um europeu. Em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa, uma vez que me ajudou a sair da jaula e me proporcionou essa saída especial, essa saída humana. Existe uma excelente expressão idiomática alemã: *sich in die Büsche schlagen* [desaparecer misteriosamente, cair fora]. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade. (KAFKA, 1999, p.71).

A palestrante põe em questão a noção de realismo, será que seria um macaco proferindo aquelas palavras ou um homem fazendo seu discurso à academia para que a plateia entenda, através da voz do homem, o pensamento de um macaco. Kafka proporcionou um horizonte de experiência único, não na realidade, mas apresenta uma verdade, pois “o que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós”. (TODOROV, 2009, p.81). A literatura permite um conhecer além do visível, do explícito, do material, do tátil, “sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano”. (TODOROV, 2009, p. 92-93).

O autor do conto propõe “uma verdade” possível através da ficção, o entendimento de como seria viver o que esse animal experienciou. Como diz Todorov ao mencionar o exemplo de Charlotte Delbo: “‘As criaturas do poeta’, ela escreve, ‘são mais

verdadeiras que as criaturas de carne e osso, porque são inesgotáveis”. (TODOROV, 2009, p.75). Ian Watt porém, destaca que “o realismo formal obviamente não passa de uma convenção; e não há razão para que o relato da vida humana apresentado através dele seja mais verdadeiro que aqueles apresentados através das convenções muito diferentes de outros gêneros literários”. (WATT, 2010, p.34). As realidades podem ser retratadas de diferentes formas na literatura, mas não há como se dizer que uma realidade expressa dentro do “realismo formal” seja mais verdadeira do que a realidade expressa nos demais romances, poemas e obras artísticas.

Nas discussões sobre noções de realismo, as principais associações críticas referentes ao termo “Realismo”, segundo Ian Watt, são com a escola dos realistas franceses. A primeira vez que a palavra “*réalisme*” foi usada, foi em 1835, denotando “*vérité humaine*” [verdade humana-Rembrandt], uma ideia oposta à “*idéalité poétique*” [idealidade poética] e consagrou-se como termo literário em 1856. A denotação de “verdade humana” oposta ao “idealismo poético” mostra que na visão antiga a ideia era de que a realidade pudesse ser representada através das manifestações artísticas. No entanto, ao retratar todo o tipo de experiência humana acontece “uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes”. (WATT, 2010, p.11). Para Watt, a imagem de que se tem um mundo exterior real e que os sentidos podem nos dar uma verdadeira percepção desse mundo não explica o que seria o realismo literário.

[...] uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária - o problema da correspondência entre a obra de arte e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico e, assim, parece provável que a natureza do realismo do romance - no século XVIII ou mais tarde - pode se elucidar melhor com a ajuda de profissionais voltados para a análise dos conceitos, ou seja, os filósofos. (WATT, 2010, p.11).

Quando Costello diz que “o fundo caiu”, (COETZEE, 2004, p.26) ela se refere ao entendimento que se teve por um longo tempo acerca do “Realismo”, quando na visão escolástica, as “realidades verdadeiras” não eram consideradas sob a percepção particular, mas sim universal, bem como na concepção positivista e determinista: “*The truth it proposes is the truth that corresponds, approximates to the predicted reality, renders it with fidelity and accuracy; the truth of the positivist, the determinist, whose aim is to document, delimit, and define*”. (GRANT, 1970, p.16). A verdade proposta é a verdade por correspondência e aproximação da realidade prevista, numa busca pela fidelidade e exatidão.

Acreditamos que houve um tempo em que poderíamos dizer quem éramos. Agora, somos apenas atores recitando nossos papéis. O fundo caiu. Poderíamos considerar trágico esse evento, não fosse pelo fato de ser difícil respeitar um fundo que cai, seja qual for- isso agora nos parece uma ilusão, uma dessas ilusões sustentadas apenas pelo olhar concentrado de todos da sala. Removam seu olhar apenas um instante, e o espelho cai ao chão e se parte. (COETZEE, 2004, p.26).

O realismo moderno, de modo diferente, aborda que concepções universais são duvidosas e que a verdade pode ser trazida de modo individual através de métodos e do uso apropriado dos sentidos. Como a própria protagonista declara: “Houve um tempo em que sabíamos. Costumávamos acreditar que quando o texto dizia ‘Havia um copo d’água sobre a mesa’, havia de fato uma mesa com um copo d’água sobre ela, e bastava olharmos para o espelho-palavra do texto para vê-los”. (COETZEE, 2004, p.26) e mais adiante sublinha que não se pode mais confiar em um “espelho-palavra”: “Mas isso terminou. O espelho-palavra se quebrou, irreparavelmente ao que parece”. (COETZEE, 2004, p. 26). Costello articula entre o que se presume de uma representação realista e o que seria sensível ao leitor, neste caso, algo não confiável, pois não há exatidão na forma de representar algo tal e qual é.

Não se trataria do sentido que o conto de Kafka traz, mas das ilusões criadas de percepção da realidade. Uma percepção que, na metáfora do espelho, pode refletir fatos, imagens, ações, mas que mediante uma impressão a partir de diferentes ângulos pode mudar e num descuido ou desvio de percepção, o espelho cai e se parte.

So Costello’s invocation of the shattered word-mirror is not necessarily a denial of the possibility of continuing the realist project of the novel. On the contrary: she wants to interpret Kafka’s modernist fables as essentially realist in inspiration, and this becomes clear precisely (if paradoxically) in the way she denies any straightforward relation between Kafka’s tale and the reality of her own, present situation. (MULHALL, 2009, p.164).

Assim, não há uma negação da continuidade do projeto realista do romance, mas sim, a sugestão de pensar o texto de Kafka como realista na criação. O espelho despedaçado desfaz a ilusão da imagem projetada e cria a possibilidade de entender e interpretar as palavras como “essencialmente realistas em inspiração”.

As palavras na página não mais se levantarão nem serão levadas em conta, cada uma proclamando ‘Significo o que significo!’. O dicionário, que costumava ficar ao lado da Bíblia e das palavras de Shakespeare em cima da lareira, lugar onde nos lares piedosos de Roma eram guardados os deuses da família, transformou-se em apenas mais um livro de código. (COETZEE, 2004, p.26).

Observa-se então a consciência da escritora diante das palavras e seus efeitos na escrita, as quais assumem diferentes sentidos na composição literária. Em suas conotações ultrapassam a atribuição de mero código linguístico, oferecendo uma infinidade de significações.

Os escritores modernos apresentam uma crítica sistemática da realidade. Damian Grant (1970) postula que a realidade é vista como algo que deve ser alcançado e não meramente tomado como concessão, dado como certo; ela é um processo contínuo que nunca permite ser estabilizada, o que envolve a subjetividade do ponto de vista. (GRANT, 1970, p. 14)

Ao utilizar-se das palavras como forma de comparação com o que seria a “realidade” e usá-las para descrever, narrar experiências humanas de sua forma mais bela à mais grotesca, faz-se relevante apresentar um panorama sobre a questão do método e da postura do Realismo. Tânia Pellegrini traz Barthes e sua perspectiva de que o realismo não pode ser uma cópia das coisas, mas se trata de um conhecimento que é da linguagem, sendo a obra mais realista, aquela que mais profundamente explora a realidade irreal da linguagem (BARTHES apud PELLEGRINI, 2008, p.140); enquanto isso, Georg Lukács, declara que “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1968, p. 57 apud PELLEGRINI, 2008, p.145). Lukács dá ênfase à necessidade histórico social e sua influência no estilo de representar a realidade. De forma semelhante, Antonio Candido tem a ideia de que o realismo pode não ser a melhor forma de portar a realidade, para ele

isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E que aquele realismo, estritamente concebido como representação da naturalidade do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade. (CANDIDO, 1993, p.123 apud PELLEGRINI, p 146).

Barthes eleva que se pode apenas realizar tentativas de aproximação com o que seria um contexto real, sendo essas possíveis de explorar através da linguagem. Lukács revela que essa linguagem se manifesta nas formas artísticas de acordo com a necessidade histórico social e Candido delinea o posicionamento de que talvez se encontre uma realidade mais densa na forma com que ela é descrita do que na realidade própria.

A exemplo dos romancistas clássicos do Realismo: Gustave Flaubert, Eça de Queirós, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, vê-se nos romances, através de uma linguagem política, o envolvimento de denúncia dos problemas sociais e o retrato das experiências humanas de forma mais objetiva. Vieses da escrita que procuram expor questões antes omitidas nos textos, mas sem deixar de imprimir suas perspectivas, seus olhares sobre a realidade. A questão enfatizada por Costello está no retrato das experiências, sejam elas humanas ou não, bem como na discussão do próprio termo “realidade”, remetendo, a partir do exemplo de Pedro Rubro, aos significados das palavras no discurso literário e seus reflexos no contexto de leitura.

Em conversa com a mãe, John menciona sobre sua noção de realismo, um realismo que se vê, que se sente e não algo que parte do imaginário, da literatura:

“Quando penso em realismo”, ele continua, “penso em camponeses congelados como blocos de gelo. Penso em noruegueses com roupa de baixo fedida. Qual seu interesse nisso? E onde entra Kafka? O que Kafka tem a ver com tudo isso?”

“Com quê? Com roupa de baixo fedida?”

“É. Com roupa de baixo fedida. Com gente que enfia o dedo no nariz. Mas Kafka tinha tempo de imaginar onde e quando o seu pobre macaco educado iria encontrar uma parceira. E como seria quando fosse deixado no escuro com uma fêmea confusa, semidomada, que os tratadores teriam preparado para seu uso. O macaco de Kafka está cravado na vida. Estar cravado é que é importante, não a vida em si. O macaco dele está cravado como nós estamos cravados, você em mim, eu em você. Esse macaco é observado até o final, o amargo, indisível final, restem ou não traços dele na página. Kafka fica acordado durante os lapsos em que nós dormimos. É aí que Kafka entra.” (COETZEE, 2004, p.39)

A realidade não pode ser transmitida com exatidão, mas conforme resposta de Costello, a literatura, as obras e escritores oferecem a oportunidade de um olhar através das fendas, lapsos que talvez escapem do olhar cotidiano, pois numa descrição mais atenta e detalhada, os contextos podem se tornar mais compreensíveis, já que “como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana”. (TODOROV, 2009, p.77). Neste aspecto não se considera puramente um “Realismo”, mas uma “compreensão da realidade”. O que a literatura almeja com a representação é compreender a experiência humana nas distintas circunstâncias.

Segundo Todorov, a obra literária abala nosso aparelho de interpretação simbólica, produz tremor de sentidos e desperta nossa capacidade de associação, apesar de que “a

verdade dos poetas ou de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo prestígio que a verdade da ciência” (TODOROV, 2009, p.78), pode-se dizer que “os estudos literários devem ocupar o seu lugar no coração das humanidades”. (TODOROV, 2009, p.93).

O romance, como objeto dos estudos literários, pode conter diferentes gêneros em si e permite a apropriação de distintos estilos. Stephen Mulhall (2009) menciona que Terry Eagleton, devido a isso, trata do romance enquanto composição anárquica. Num romance é possível encontrar poesia, diálogos dramáticos, sátira, história, citações, paródias, por exemplo, tendo tendências canibalizantes. Eagleton versa sobre o conflito entre romance e realismo, pois para um romancista, não se pode capturar com precisão a realidade. Os romances “devem negociar o mundo prosaico da civilização moderna [...] lugar em que idealismo romântico e realismo desencantado se encontram”. (EAGLETON apud MULHALL, 2009, p. 142).

Portanto, segundo esses levantamentos teórico-literários e analíticos do primeiro capítulo do romance, é correto dizer que no realismo moderno os romances, em sua verdade vista como poética e pelo processo de criação, devem “negociar o mundo”, sendo o percurso de colocar-se no lugar do outro a viabilidade de “nos transformar a cada um de nós a partir de dentro”. A realidade que a literatura aspira compreender através da linguagem é, simplesmente, a da experiência humana, pois “[o] espelho-palavra se quebrou, irreparavelmente ao que parece”. (COETZEE, 2004, p. 26).

2.1.2 “Uma secretária do invisível”: a liberdade literária e as crenças provisórias de uma escritora em “No portão”

“The book, the written thing, enters the world and carries out its work of transformation and negation”.
(BLANCHOT, 1995, p. 314)

“Sou escritora, uma mercadora de ficções. Tenho apenas crenças provisórias”. (COETZEE, 2004, p.216)

Já cansada, em sua fase senil, Elizabeth Costello desembarca de um ônibus em uma praça com muitas pessoas. Ela vê o portão e pede ao guarda para abri-lo, ele simplesmente indica uma cabine ao lado, a orienta e assegura a necessidade de ela escrever uma declaração antes de atravessar. “No portão”, Costello se sente confusa e questiona: “Declaração de quê?” e o homem responde: “De crença. Daquilo em que acredita”. (COETZEE, 2004, 215).

Elizabeth redigiu vários discursos como tentativa de atravessar o portão. A fim de melhor sustentar seus posicionamentos, ela menciona Kafka, Homero, Czeslaw Milosz, Dostoievsky e Rilke; e com esses nomes exemplifica, reflete e dá suporte aos seus argumentos. Desde o momento em que lhe é solicitada essa produção escrita, Costello não consegue esquivar-se dos pensamentos acerca do papel e das responsabilidades que um escritor tem. Isso influencia muito no seu processo de escrita da declaração, já que ela possui conhecimento de poemas, romances, teorias e é detentora de uma vasta bagagem intelectual, que é parte dela, que a constitui - ela é incapaz de despir-se de algo que fora tecido ao longo do tempo, ao longo do seu tempo.

Valéria Mosca (2012) em seu ensaio *A purgatory of clichés”: Elizabeth Costello and the Impossible Paradise for Writers*, destaca que há uma reflexão metaliterária, que é a principal característica da obra de Coetzee. Neste romance, os pensamentos de Costello voltam-se à preocupação com a autoria e com a criação literária. Ela é personagem e escritora, uma delas propensa ao autoquestionamento: “*This is a very effective tool, which Coetzee uses to explore the power and the limits of literary representation*”. (MOSCA, 2012, p.127). A pesquisadora enfatiza a inacessibilidade ao Paraíso mediante a descrença e o potencial de representação literária.

In this section, we have focused on Elizabeth Costello as a human being, only to find that Paradise remains inaccessible nonetheless. The self-division she experiences cannot be overcome; the artist self is pervasive, and it always prevails over the human self. Once again, what matters is literature and what literature cannot represent. (MOSCA, 2012, p. 136).

O self do artista supera o self humano, sendo isso o que interfere na acessibilidade ao Paraíso. No portão, Elizabeth não fica em silêncio; sua voz não se cala, apesar de não saber as palavras exatas, ela segue suas próprias convicções e não receia em dizer o que realmente quer ou o que pensa. Observa-se isso quando defronta os juízes e lê a segunda declaração:

Sou escritora, e o que escrevo é o que escuto. Sou secretária do invisível, uma das muitas secretárias ao longo das eras. Esta é a minha missão: secretária estenógrafa. Não me compete interrogar, julgar o que me é dado. Simplesmente escrevo as palavras e testo, testo a sua integridade, para ter certeza de que ouvi direito. (COETZEE, 2004, p. 221).

Elizabeth designa a si mesma como “secretária do invisível”, ela argumenta que somente escreve as palavras que vêm para ela, isso a fim de testar as palavras, seus

significados e efeitos. Desta forma, ela tenta destituir sua culpabilidade.

Através da literatura tudo pode ser dito: pensamentos, reflexões, julgamentos e críticas. Palavras, descrições, narrações e personagens carregam a capacidade de um discurso que pode influenciar vidas. Jacques Derrida traz em *Essa estranha instituição chamada Literatura*, uma definição da literatura como uma instituição com o senso de democracia, onde se pode dizer tudo.

“O que é a literatura?”; a literatura como instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também essa instituição da ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. Nesta altura, seria preciso colocar questões jurídicas e políticas. A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia. (DERRIDA, 2014, p. 51).

Ao fazer uso da expressão “secretária do invisível”, há a demonstração de que a personagem permite a si mesma que as regras sejam quebradas, quer deslocá-las e passa a suspeitar do tradicional e convencional a fim de ser livre para inventar e exercer um papel social. O senso de democracia esteve presente nas obras publicadas pela personagem/escritora e em sua declaração. Este sentido fornece a ela a oportunidade de transpor em palavras escritas, as vozes por ela ouvidas. E é no espaço da literatura que Costello transpõe suas ideias em liberdade, pois

o espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [franchir] os interditos. É liberar-se [s'affranchir] - em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. (DERRIDA, 2014, p.49)

A emancipação em relação às leis permite possibilidades inventivas ilimitadas e que empréstimos e invenções constituam livremente os textos. Costello enfatiza que ela tomou emprestada a designação de “secretária do invisível” de um poeta: “Secretária do invisível: a expressão não é minha, faço questão de dizer. É um empréstimo de um secretário de ordem superior, Czeslaw Milosz, um poeta, talvez conhecido dos senhores, a quem foi ditada muitos anos atrás”. (COETZEE, 2004, p.221). No poema original:

“*Secretaries*⁴⁵”, o poeta de língua polonesa Czeslaw Milosz menciona a escrita como processo contínuo e compara o papel de um escritor com os deveres de uma secretária, como um poeta, ele somente escreveria o que lhe fosse ditado.

Segundo sua perspectiva, um poeta seria como alguém que organiza arquivos, transcreve ideias, faz anotações das vozes que chegam até ele: “Ditados por quem? espera que perguntem. E tem a resposta pronta: *pelos poderes que estão além de nós*”. (COETZEE, 2004, p.221, grifo do autor). Estas vozes “ditadas” servem como pretexto, aludindo à existência de uma licença para o escritor dizer tudo o que quiser, ou o que for de seu alcance. Neste sentido, Jacques Derrida acentua que um escritor não pode deixar de se envolver e se interessar pelo passado, isso se refere à cultura em geral, história e filosofia. Essas vozes devem ser ouvidas, respeitadas e escritas, um escritor é como um “herdeiro responsável”. (DERRIDA, 2014, p. 83-84). A protagonista Costello, como “herdeira responsável”, não desiste de suas ideias, da sua voz interior associada às questões étnicas, culturais e filosóficas.

Além disso, neste capítulo, Elizabeth Costello expressa a negação de suas crenças. No início do capítulo, ele questiona: “De crença. Só isso? Não uma declaração de fé? E se eu não tiver crença? E se eu não for uma crente?” (COETZEE, 2004, p.215). Primeiramente a personagem se autoquestiona sobre suas crenças e as dúvidas emergem; no entanto, mais tarde ela passa a negar qualquer crença e explica seus motivos: “Respondo: uma boa secretária não deve ter crenças. É inadequado à sua função. Uma secretária deve simplesmente estar disponível, esperando o chamado”. (COETZEE, 2004, p.222). Como uma escritora, “uma secretária do invisível”, ela reconhece a relevância de não possuir crenças estáveis, fixas, pois a tarefa demanda constante disposição e razoabilidade. Maurice Blanchot articula percepções sobre liberdade e negação:

What is an author capable of? Everything- first of all, everything: he is fettered, he is enslaved, but as long as he can find a few moments of freedom in which to write, he is free to create a world without slaves, a world in which the slaves become the masters and formulate a new law; thus, by writing, the chained man immediately obtains freedom for himself and for the world; he denies everything he is, in order to become everything he is not. In this sense, his work is a prodigious act, the greatest and most important there is. (BLANCHOT, 1995, 315).

⁴⁵ *I am no more than a secretary of the invisible thing/ That is dictated to me and a few others./ Secretaries, mutually unknown, we walk the earth/ Without much comprehension. Beginning a phrase in the middle/ Or ending it with a comma./ And how it looks when completed/ Is not up to us to inquire, we won't read it anyway (Milosz)*

O filósofo francês destaca que um escritor produz seu texto em um mundo livre, negando tudo em nome da arte. Assim como Elizabeth nega suas crenças:

Claro, meus senhores, não pretendo ser privada de toda crença. Tenho o que acredito serem opiniões e preceitos, não diferentes em natureza daquilo que comumente se chama de crença. Quando pretendo ser uma secretária despida de crenças, refiro-me a um ser ideal, um ser capaz de manter-se isento de opiniões e preconceitos enquanto a palavra que é sua função conduzir passa através dele. “Capacidade negativa”, diz o homenzinho. “Capacidade negativa é o que tem em mente, o que pretende possuir?” (COETZEE, 2004, p.222).

Costello declara que tem opiniões e juízos, mas não possui crenças convictas. Novamente, as condições negligenciadas dão suporte à sua liberdade de escrita e fornecem sua emancipação. Blanchot ao pronunciar que “*author’s negation is global. It not only negates his situation as a man who has been walled into prison but bypasses time that will open holes in these walls; it negates the negation of time, it negates the negation of limits*” (BLANCHOT, 1995, p. 315), exalta a negação no seu todo, como parte do escritor, negando não apenas em determinadas situações, mas como condição permanente.

A protagonista nega os limites. As paredes não podem assustá-la, prender ou segurá-la. Ela não possui crenças fixas, mas possui convicções sobre seu papel como escritora, exibidas em suas obras previamente publicadas. “*The book, the written thing, enters the world and carries out its work of transformation and negation*”. (BLANCHOT, 1995, p. 314). Deste modo, o livro entra no mundo, circula por ele e carrega consigo o potencial de transformação, transformando mentes, pensamentos, posicionamentos, mas também pode articular a negação e a contestação.

Elizabeth Costello permanece por alguns dias em uma cidade estranha, que lhe parece uma cidade italiana. Todos os dias precisa encarar o portão e tentar escrever uma declaração aceitável. Em muitas culturas, o portão significa um rito de passagem, de acordo com o dicionário de simbologia: “o portão é uma entrada para um lugar desconhecido, ou um lugar de grande significado, representa um limite, e pode estar conectado com a vida e a morte, eles geralmente são guardados por animais simbólicos: leão, dragão, touro e cão são frequentemente retratados junto ao portão”.⁴⁶ A cidade era como um purgatório, um espaço necessário para o processo de purificação ou local para uma forma de punição temporária, uma condição em que almas, em seu estado de graça, preparam-se para os Céus. Neste caso, um cão guarda o portão, uma imagem associada

⁴⁶ Fonte: <http://umich.edu/~umfansf/symbolismproject/symbolism.html/G/gate.html>

com a vigilância, lealdade, como um guardião e protetor. Elizabeth vê o outro lado do portão e visualiza apenas areia e rochas até o infinito e o cão. Ela não confia neste lugar e nem no anagrama DOG, as mesmas letras que compõem a palavra GOD.

Quando perguntaram a Costello sobre suas crenças, na primeira tentativa ela declarou: “Sou escritora. Provavelmente não ouviu falar de mim aqui, mas escrevo, ou escrevia, sob o nome de Elizabeth Costello. Minha profissão não é acreditar, é só escrever. Não é o meu negócio. Eu faço imitações, como diria Aristóteles”. (COETZEE, 2004, p.216). Aqui ela utiliza o termo “imitação” como arte da criação, como Aristóteles em *Arte Poética*. Para o filósofo, a imitação representa o caráter dos homens, caracterizando as ações e os sofrimentos. Esta representação ocorre em prosa ou verso. A origem da poesia é parte da natureza humana, assim como a imitação. Animais e humanos aprendem primeiramente através da imitação, Aristóteles descreve um poeta como um imitador: “Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma dessas três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou dizem que parecem ser, ou como deveriam ser”. (ARISTÓTELES, 2001, p.42).

Aristóteles afirma que um poeta faz tudo isso através da língua, com uma combinação de palavras, metáforas e expressões reformuladas. A representação é crucial para Costello, através da escrita ela pode representar ações humanas, pensamentos, opiniões e incorporar outros seres.

Elizabeth Costello continua seu discurso:

Sou escritora, uma mercadora de ficções. Tenho apenas crenças provisórias: crenças fixas me atrapalhariam. Mudo de crença como mudo de casa ou de roupas, de acordo com minhas necessidades. Com base nisso- profissão, vocação- solicito minha isenção da regra de que ouço agora falar pela primeira vez, a saber, que todo requerente ao portão tenha de ter uma ou mais crenças. (COETZEE, 2004, p.216).

Além de dizer que é uma “secretária do invisível”, ela também faz imitações baseadas na abordagem de Aristóteles e mais tarde, ela designa a si mesma como “mercadora de ficções”. Todas essas denominações carregam a renúncia da culpabilidade no que se refere às ideias, aos pensamentos e às reflexões autorais. Costello sublinha que, como escritora, ela sustenta apenas crenças provisórias, pois crenças fixas poderiam influenciar, incomodar e interferir no seu processo de escrita. Assim sendo, duas possibilidades estão em questão: crença e incredulidade. Maurice Merleau-Ponty destaca que um filósofo precisa abandonar ambas:

The philosopher must understand how it is that these two possibilities, which the perceptual faith keeps side by side within itself, do not nullify one another. He will not succeed if he remains at their level, oscillating from the one to the other, saying in turn that my vision is at the thing itself and that my vision is my own or 'in me'. He must abandon these two views, he must eschew the one as well as the other; since taken literally they are impossible, he must appeal beyond them to himself who is their titular and therefore must know what motivates them from within; he must lose them as a state of fact in order to reconstruct them as his own possibilities, in order to learn from himself what they mean in truth, what delivers him over to both perception and to phantasms—in a word, he must reflect. But as soon as he does so, beyond the world itself and beyond what is only 'in us', beyond being in itself and being for us, a third dimension seems to open up, wherein their discordance is effaced. (MERLEAU-PONTY, 1968, 29).

O estudioso francês trata do papel do filósofo nesta citação, mas isso serviria não somente aos filósofos, mas também aos demais escritores, que refletem sobre pensamentos e ações humanas também na ficção. Para ele, a ideia do abandono de crenças e da incredulidade significa que o filósofo deve ver além desses conceitos, refletir sobre eles e reconstruí-los sob suas próprias perspectivas. Ao longo do capítulo, Elizabeth apresenta a negação das crenças (incredulidade), mas ao mesmo tempo afirma que possui “crenças provisórias”, pensamentos advindos de acordo com as necessidades de escrita.

As opiniões de Elizabeth não são o suficiente para que ela tenha permissão para atravessar o portão. Em uma das tentativas, ela diz que as crenças não seriam o único suporte ético, mas que os juízes deveriam considerar o que há no coração. Diante dos juízes, um deles se manifesta: “sem crenças não somos humanos” (COETZEE, 2004, p. 222). A ré afirma que ela tem crenças, mas não acredita nelas, pois elas não estão em seu coração e nem em seus deveres. Outro magistrado continua o interrogatório:

Mas e como escritora? A senhora hoje se apresenta não como sua própria pessoa, mas como um caso especial, um destino especial, uma escritora que escreveu não apenas entretenimento mas livros que exploram a complexidade da conduta humana. Nesses livros, a senhora faz um juízo atrás do outro, tem de ser assim. O que a orienta nesses julgamentos? Insiste em dizer que tudo não passa de uma questão de coração? Não tem nenhuma crença em quanto escritora? Se uma escritora é apenas um ser humano com um coração, o que existe de especial no seu caso? (COETZEE, 2004, 225).

Como escritora, ela pensa que seu caso é diferente e que os juízes deveriam considerar suas razões profissionais por não ter crenças fixas. Os juízes sabem sobre sua carreira e usam sua bibliografia, acentuando que em suas obras ela faz julgamentos, expõe opiniões e reflexões sobre diferentes temáticas, seus livros exploram a “complexidade da conduta humana”. Ao usar tal expressão, esses homens exaltam o conteúdo de sua escrita,

uma escrita carregada de consciência, racionalidade, responsabilidade e de apreciações próprias.

Evidencia-se o que Merleau-Ponty afirma sobre crença e incredulidade, pois ambas são simplesmente desviadas por Costello. A escritora é situada em uma terceira dimensão, a dimensão em que se tem um olhar independente de valores pré-estabelecidos, uma dimensão de ponderações, comparações e equilíbrio, detentora de percepções únicas sobre a humanidade.

Susan Anker, no artigo: “*Elizabeth Costello, Embodiment, and the Limits of Rights*”, descreve que é possível dizer que

[i]t is this asymmetry of the social bond that mandates Costello's equally jarring rhetoric. Precisely because Costello's belief is incommensurate with accepted political models and discourses for theorizing human-animal coexistence, she has 'no choice' but to induct a new (or, perhaps, with its theological underpinnings, old) set of terms for fashioning such an accord. Nonetheless, we must still ask some difficult questions about Costello's 'belief': so as long as an individualistic, rights-based framework for negotiating social justice. (ANKER, 2011, p.187).

Muitas questões emergem sobre as crenças de Elizabeth Costello, mas é observável que suas ideias intensas sobre a conduta humana não são adequadas às crenças que tentam impor a ela, a qual usa o senso perceptivo para criar novos discursos e redimensionar suas palavras em artifícios retóricos. Ao ficar “sem escolha” tenta negociar sua justiça.

Mais adiante, Elizabeth pondera sobre as crenças e o espírito: “Acredito no irreprimível espírito humano: é o que devia ter dito a seus juízes. [...] Acredito que toda a humanidade é uma”, (COETZEE, 2004, p.229) e “[...] acredito que sou. Acredito que o que está hoje aqui diante dos senhores sou eu” (COETZEE, 2004, p.233). Outroassim, o adjetivo “irreprimível” anteposto ao nome “espírito humano” enaltece que sua força interior é irrefreável (e nisso crê), independente do que quisessem fazer com ela.

Finalmente, Costello percebe que acredita no espírito humano e pergunta aos juízes para lhe julgarem baseados em quem ela realmente é, uma humana. Ao dar-se conta de que ser escritora não a torna especial, mas de modo contrário, perturba a ordem do processo de julgamento, decide ser julgada pela sua espécie, só uma “humana”. Com isso, acaba por desvencilhar-se de suas produções.

Em um dos tantos momentos em que reflete sobre seu caso, a personagem volta-se ao passado e lembra que havia tempos em que as pessoas acreditavam nos artistas e no poder da arte, um tipo diferente de crença, que ela considera pertinente. Costello articula

a seguinte ideia:

Quando era moça, em um mundo hoje perdido e acabado, encontravam-se pessoas que ainda acreditavam na arte, ou pelo menos no artista, que tentavam seguir os passos dos grandes mestres. Não importava que Deus tivesse fracassado, e o socialismo: ainda existia Dostoievski para guiar a pessoa, ou Rilke, ou Van Gogh com a orelha enfaixada que simbolizava paixão. Terá levado essa crença infantil para os seus anos de velhice e além: a fé no artista e em sua verdade? (COETZEE, 2004, p.229).

As pessoas poderiam também acreditar em ideologias, em mestres do pensamento, em filósofos, poetas, romancistas e pintores. Cada um trazendo sua própria verdade, seja através de ideias revolucionárias, pensamentos e conceitos, versos, prosa ou tela e tinta. A racionalidade das escolhas e a convicção no pensamento da escritora são acentuadas por David Palumbo-Liu. Para ele,

[t]he novel is about nothing if not the inventory of possible modes of belief: in reason, in art, in religion, in other human beings, in our capacity to imagine lives other than our own, and in the reasonableness of choices we ourselves would perhaps not have made (poetic and otherwise). Here, near the very end of the novel, we find Costello unable or unwilling to admit to believing in anything, even if it releases-a highly irrational choice if her intent is to reach the other side. (LIU, 2012, p. 69).

Deste modo, ele retoma que o romance trata basicamente do inventário de possíveis crenças, podendo ser na religião, na razão, na arte, nos próprios seres humanos e na capacidade de imaginar outras vidas além de nossas. Ela acende um arsenal de possibilidades de credulidade. Mesmo que dependa disso para chegar ao outro lado, Costello parece agir irracionalmente, já não quer admitir que crê em algo.

Costello percebe repentinamente que sua situação é semelhante a uma “situação kafkiana”, na qual há várias condições complexas e assustadoras, às vezes envolvendo perseguição, paranoia e manipulação. Considerando o potencial artístico e a intertextualidade, Elizabeth alude a Franz Kafka., Ela enfatiza que alguns elementos são comuns no romance de Kafka: “É a mesma coisa com Kafka. A muralha, o portão, a sentinela, tudo saído direto de Kafka” (COETZEE, 2004, p.231). Os mesmos componentes presentes em *Der Prozeß* (1925 Ed. 2005) [*O processo*], de Franz Kafka, especialmente quando o padre narra a história ao personagem K sobre o julgamento de um homem. Tal qual a situação de Elizabeth que aguarda diante do portão, o homem na narrativa estaria diante do portão e o guarda em sentinela não permite sua passagem. O homem permanece por dias e anos, ele faz muitas tentativas, mas sem êxito.⁴⁷

⁴⁷ Esta parte está disponível na página 77 de *Der Prozeß* (1925, edição 2005), de Kafka.

Quando menciona Kafka, Costello reconhece que seu caso é como uma paródia:

Assim como a exigência de uma confissão, e o tribunal com o meirinho sonolento, e o painel de velhos com roupas de corvo fingindo prestar atenção enquanto ela se debate nas agruras das próprias palavras. Kafka, mas só as superfícies de Kafka; Kafka reduzido e achatado até a paródia. (COETZEE, 2004, p.231).

O protagonista K. vive momentos de apreensão e incerteza diante de um julgamento do qual ele nem mesmo sabe o motivo. Houve muitas acusações, intimações e interrogatórios no decorrer do processo. Ele sempre se declarava inocente, independente de qual acusação fizessem. Gradualmente, tudo seria transformado em veredito. Cansado de tantas tentativas de defesa no discurso oral, ele decide escrever uma declaração em sua defesa:

Agora não deixava de pensar no processo. Pensou muitas vezes se não seria melhor redigir uma defesa e fazer a entrega dela no tribunal. Nessa defesa faria uma curta descrição do que era a sua vida e, quando chegasse a qualquer acontecimento de vital importância, exporia as razões que o tinham levado a proceder de determinada maneira, explicando se aprovava ou condenava o seu procedimento no passado e citando razões para uma condenação ou uma aprovação. As vantagens que uma defesa assim redigida traria, comparadas com as da defesa feita por um advogado, que não deixaria de incorrer em faltas, seriam indubitavelmente maiores⁴⁸. (KAFKA, 1925, p.88).

Uma declaração escrita tem muitas vantagens; através dela, K. vê a possibilidade de argumentar melhor, trazer exemplos de sua própria vida e usar a linguagem com cuidado e cautela para defender a si mesmo. A transposição de ideias abstratas para um formato concreto poderia oferecer-lhe vantagens que o discurso oral não possui.

Da mesma forma, Elizabeth usa-se das figuras de linguagem no processo de escrita de sua declaração, em uma delas usa analogias com o ciclo de vida das rãs do rio Dulgannon e memórias de sua infância emergem: “As rãs da lama do Dulgannon são um novo ponto de partida para ela [...] Há nelas algumas coisa que obscuramente a interessa” (COETZEE, 2004, p.242). Quando criança, costumava observar as rãs na lama. Anfíbios que têm um processo interessante desde o nascimento até a fase adulta, o processo de

⁴⁸ Texto original: Der Gedanke an den Prozeß verließ ihn nicht mehr. Öfters schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten und bei Gericht einzureichen. Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. Die Vorteile einer solchen Verteidigungsschrift gegenüber der bloßen Verteidigung durch den übrigens auch sonst nicht einwandfreien Advokaten waren zweifellos. (KAFKA, 2005, p.42 Die freie digitale Bibliothek).

metamorfose carrega significados curiosos, como sua própria declaração justifica:

Porque hoje estou diante dos senhores não como escritora, mas como uma velha que um dia foi criança, contando o que me lembro das planícies de lama do Dulgannon de minha infância e das rãs que lá viviam, algumas pequenas como a ponta do meu dedo mínimo, criaturas tão insignificantes e tão distantes das altas preocupações dessa junta que os senhores nem saberiam da existência delas de outra forma. No meu relato, cujas muitas falhas peço que desculpem, o ciclo de vida da rã pode soar alegórico, mas para as próprias rãs não é uma alegoria, é a própria coisa em si, é a única coisa. (COETZEE, 2004, p.239).

Depois da leitura da declaração, um dos juízes entendeu o texto como uma forma representativa de dizer que Costello acredita no espírito da vida: “Essas rãs australianas da senhora encarnam o espírito da vida, que é aquilo em que a senhora, como contadora de histórias, acredita” (COETZEE, 2004, p.241). Surpreendentemente, a escritora aceita tal apreço, pois ao ponderar sobre a existência desses pequenos seres, dá-se conta de que também acredita no espírito da vida e isso causa confusão.

surprisingly, she finds herself contemplating the literary and allegorical value of the frogs, which previously she had been considering exclusively in terms of their bodily, non-allegorical existence. Costello is more confused than ever. On one hand, she is unable to escape literariness; on the other, she has finally discovered that she is able to believe in the circle of life symbolized by the frogs. Enunciating her newfound belief, though, does not result in permission to pass through the gate, as she had expected. On the contrary, new questions arise about her dubious coherence. (MOSCA, 2012, p. 135).

A alegoria descrita na declaração final demonstra uma mudança em seus argumentos e na forma literária para expressar as reflexões sobre suas crenças. As rãs aparecem repentinamente no rio, mas, de forma misteriosa, elas estiveram sempre lá. Costello explica que na estação seca, elas criam uma pequena tumba para proteger-se do calor, elas imergem completamente na lama e as noites prevalecem em silêncio. Mas esse silêncio acontece somente até a próxima chuva, depois de alguns meses, as rãs esbanjam vivacidade através do contínuo coaxar que ecoa fortemente:

Nesses caixões, corações começam a bater, membros começam a se espreguiçar depois dos meses que passaram sem vida. Os mortos despertam. Quando a lama endurecida amolece, as rãs começam a cavar para fora, e logo suas vozes ressoam de novo em alegre exultação debaixo da abóbada do céu. (COETZEE, 2004, p.239).

Ao fazer uso da analogia com o círculo de vida das rãs, a ré passa a entender melhor suas próprias crenças e sobre vida e morte. Esse silêncio temporário das rãs mostra

que o processo de vida do anfíbio é análogo ao silêncio de um escritor em seu processo de escrita, que se lê, se pensa, se organiza em um silêncio potencial.

De forma semelhante, em “Morte do último escritor”, um capítulo de *O livro por vir*, Blanchot sublinha as tarefas, responsabilidades, transformações e silêncios de um escritor. Ele elucida que

o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio. [...] o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diversa: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado. (BLANCHOT, 2005, 322-323).

Por vezes, assim como as rãs que precisam se manter em silêncio e ter uma morte momentânea, na literatura um escritor ou seu texto precisam se manter em silêncio. É desse silêncio que a obra emerge transformada, trazendo ideias, conceitos e esperança aos leitores. Da mesma forma, talvez ela mesma devesse manter certas circunspeções em sigilo, assegurando sua travessia. Finalmente, ao criar a alegoria das rãs e refletir sobre seus silêncios e vozes, Elizabeth Costello dá-se conta de que ela é uma crença:

Na verdade, pensando bem agora, vive, em certo sentido, pela crença. Sua cabeça, quando ela é de verdade ela mesma, parece passar de uma crença a outra, parando, pesando e seguindo em frente. [...] Ela vive pela crença, trabalha pela crença, é uma criatura da crença. Que alívio! Deveria correr de volta e contar a eles, aos juizes, antes que tirem as togas (e antes que ela muda de ideia?) (COETZEE, 2004, p.245).

Diante do portão, Elizabeth Costello é uma humana, uma mulher, uma escritora aguardando seu julgamento final. No início do capítulo, em sua defesa, ela diz não ter crenças, mas posteriormente analisa sua condição de forma mais pontual e cuidadosa. Por dias, ela vive um processo de autoentendimento, o que demandou tempo. Em seus argumentos ela designou a si mesma como “mercadora de ficções”, “secretária do invisível” e “imitadora”, cada qual trazendo a ideia de negação, na busca por isenção de responsabilidade diante das autorias textuais. Uma “mercadora de ficções” somente negocia com as ideias e mantém as crenças como provisórias, “uma secretária do invisível”, baseada em Czeslaw Milosz, somente escreve o que lhe é ditado, transcreve vozes dos outros e uma “imitadora”, como Aristóteles usa em *Arte Poética*, carrega o conceito de imitação das ações humanas, ao imitar algo, não há uma ação dela mesma, mas a ideia de representatividade. Quando faz uso de tais denominações, Costello se considera protegida das acusações e nega sua culpabilidade.

Neste sentido, como uma “instituição estranha que permite se dizer tudo”, a literatura possibilita que a escritora diga tudo o que ela deseja. Na literatura, com seu senso de democracia, ela é livre para quebrar as regras e inventar. Diante do portão, a protagonista resiste e a negociação é evidente. A “negativa de capacidade” indica o abandono das crenças; Costello nega suas crenças e com elas a possibilidade de atravessar o portão.

A inquietude causada pelas fidelidades especiais resulta na declaração de que como escritora, ela tem apenas “crenças provisórias”, crenças fixas poderiam influenciar ou incomodá-la. Depois de muitas tentativas em seu rito de passagem e preparação para os Céus, Elizabeth Costello finalmente compreende que “ela vive pela crença, ela trabalha pela crença, ela é uma criatura da crença”. Assim, tendo Elizabeth Costello como exemplo, é visível que um escritor constrói a si mesmo sob negação e crenças provisórias, mesmo que o efeito dessa escolha possa resultar em um destino incerto e na entrega do espírito.

2.1.3 “Como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal”: o arrebatamento das palavras no “pós-escrito”

“Palavras não o atingem mais, elas estremecem e se partem, é como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal”.
(COETZEE, 2004, p.252)

Um escritor entrega-se às crenças provisórias em benefício da arte da escrita, (segundo a personagem em estudo), mas também às suas inspirações, imaginação, criatividade e constelações resultantes das leituras elencadas no decorrer de sua trajetória. O capítulo final do romance de Coetzee: “Carta de Elizabeth, Lady Chandos, para Francis Bacon” remete ao texto de Hugo von Hofmannsthal, uma carta fictícia publicada no ano de 1603. Nessa, há um desabafo de Phillip, Lord Chandos a Francis Bacon, diante de sua incapacidade de escrita e bloqueio literário.

O pós-escrito é uma carta da esposa de Phillip, Elizabeth, Lady Chandos ao mesmo destinatário, Francis Bacon. Um apelo da mulher diante da situação angustiante a qual o marido está exposto. Neste sentido, a investigação deste subcapítulo está no bloqueio literário, ou seja, no arrebatamento das palavras.

Tanto Coetzee como autor do romance, Costello como protagonista, Phillip como escritor fictício e Elizabeth C., como remetente da carta, demonstram que a condição de escritor requer muito no processo de produção, retomo Maurice Blanchot, que em seu

texto “*Literature and the Right to Death*”, do livro *The Work of Fire*, declara que na condição de escritor, sua moralidade é construída no confronto e na oposição às regras hostis, o que envolve demandas, compromissos e silêncios do escritor.

The trouble is that the writer is not only several people in one, but each stage of himself denies all the others, demands everything for itself alone, and does not tolerate any conciliation or compromise. The writer must respond to several absolute and absolutely different commands at once, and his morality is made up of the confrontation and opposition of implacably hostile rules. One rule says to him: "You will not write, you will remain nothingness, you will keep silent, you will not know words". (BLANCHOT, 1995, p.312).

Para Blanchot, um escritor tem múltiplas pessoas em uma, que deve responder a várias demandas e absolutos. Às vezes, há regras externas ou internas que requerem nada mais do que silêncio. Esse silêncio pode ou não ser voluntário. Para Phillip e (talvez na mesma situação Costello) houve uma força maior, impedindo as palavras de chegarem.

A incapacidade de escrita equipara-se a uma morte temporária: “*If it were to become as mute as a stone, as passive as the corpse enclosed behind that stone, its decision to lose the capacity for speech would still be legible on the stone and would be enough to wake that bogus corpse*” (BLANCHOT, 1995, p.329). Mesmo em sua mudez ou na passividade de um corpo imóvel, um escritor, como um falso cadáver, sempre deixa resquícios que o fazem reavivar. É o que Elizabeth C. espera com as palavras de Bacon ao marido, que uma devolutiva em carta pudesse animar, reavivar uma existência quase apagada.

Através do gênero epistolar, Coetzee pressupõe que Elizabeth C., esposa de Phillip, escreve a Francis Bacon, pedindo perdão pela carta enviada previamente pelo marido. Na carta fictícia original, de Hugo von Hofmannsthal, Phillip expressa sua frustração com a decadência na sua escrita literária, um potencial que teria se extinguido e Elizabeth pede ajuda diante do sofrimento do marido devido ao bloqueio literário e ao arrebatamento das palavras.

No texto de Hugo von Hofmannsthal, datado em 22 de Agosto de 1603, Phillip, Lorde de Chandos, expressa a Francis Bacon sua frustração diante do poder literário criativo e desculpa-se pelo fato de esse, ter se extinguido:

*But it is my inner self that I feel bound to reveal to you—a peculiarity, a vice, a disease of my mind, if you like—if you are to understand that **an abyss equally unbridgeable separates me from the literary works** lying seemingly ahead of me as from those behind me: the latter having become so strange to me that I hesitate to call them my property. (p.1) [...] I felt, with a certainty not entirely*

bereft of a feeling of sorrow, that neither in the coming year nor in the following nor in all the years of this my life shall I write a book, whether in English or in Latin: and this for an odd and embarrassing reason which I must leave to the boundless superiority of your mind to place in the realm of physical and spiritual values spread out harmoniously before your unprejudiced eye: to wit, because the language in which I might be able not only to write but to think is neither Latin nor English, neither Italian nor Spanish, but a language none of whose words is known to me, a language in which inanimate things speak to me and wherein I may one day have to justify myself before an unknown judge. (HOFMANNSTHAL, 1902, p.7, grifo meu).

Phillip utiliza a metáfora do abismo para explicar seus sentimentos: “*an abyss equally unbridgeable separates me from the literary works*”. Para ele, não existe ponte que o conecta devolta às palavras. Independente do idioma em que tenta se expressar, uma língua estranha o persegue, mas essa língua é incompreensível.

Na carta da esposa a Bacon fica evidente que ela ama o marido e diante do sofrimento dele, ela sofre também. Elizabeth C. encontra uma cópia da carta datada em 22 de agosto e envia ao mesmo destinatário em 11 de setembro, supostamente 20 dias depois da carta de Phillip. Em sua carta, ela enfatiza suas preocupações: “Temo que ache que meu marido a escreveu em um ataque de loucura, um ataque que por ora pode ter passado. [...] nenhum marido consegue esconder de uma esposa amorosa uma aflição de alma tão extrema. Nestes muitos meses sei da aflição de meu Phillip e sofro com ele” (COETZEE, 2004, p.249).

Sua perplexidade sobre a escrita do marido a faz temer que Bacon pense que Phillip escreveu a carta em um ataque momentâneo de loucura, mas na realidade isso foi uma explosão experienciada pelo silêncio e pela insanidade diante da incapacidade de escrita, resultando em um “abismo sem ponte” que o separa das palavras, das obras e da produção da escrita. A ponte intransponível impede que as palavras cheguem, elas são arrebatadas.

O termo “arrebato” possui diversas definições, segundo o dicionário Michaelis, “arrebatar” remete “ao ato ou efeito de arrebatar(-se), furor repentino; exasperação, fúria, ira; sensação de êxtase, roubo, enlevo; força que leva a uma ação ou manifestação de sentimentos; assomo, ímpeto, impulso; excesso de pressa, afobação, azáfama, precipitação.” Para Barthes, “*ravissement*⁴⁹” [de tradução rapt] se resume ao “episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é ‘raptado’ (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome

⁴⁹ Em *Fragments de um discurso amoroso*, tradução de Hortência dos Santos.

popular: *gamação*; nome científico: *enamramento*)”. (BARTHES, 1981, p. 163). Nota-se que as designações envolvem tanto o ato impulsivo e abrupto de tomar algo para si, quanto o efeito de levar para longe, de afastar.

O uso que faço do termo “arrebato” consiste no efeito de arrebatar palavras, lançá-las para longe, implicação que causa a ruptura com elas, uma forma de “arroubo”, “assomo”, “rpto”, resultando na impossibilidade e incapacidade de escrita. Tal efeito é comparado ao momento vivido por escritores quando algo impede que suas ideias fluam da caneta à folha de papel.

A abordagem do termo “arrebato”, referida por Jacques Lacan, está ligada à ideia de “arrebatar” conectada ao amor. O estudioso, em seu ensaio: “*Homage to Marguerite Duras on Le ravissement de Lol V. Stein*”, explica o vocábulo por meio do romance: *The Ravishing of Lol Stein* (1964), da escritora francesa Marguerite Duras. Comparo o arrebato que ocorre na narrativa, ao arrebato das palavras no processo de escrita literária.

A personagem Lol V. Stein, noiva de Michael Richardson, está em um baile e assiste sem reação seu noivo sendo raptado por uma outra mulher, alguém que repentinamente apareceu no baile e o seduziu. Michael Richardson dança com ela e volta-se para Lol, que com ciúmes, finalmente se manifesta, mesmo assim, o noivo deixa o baile com a mulher arrebatadora. Lol, desiludida, cai desmaiada.

O ensaio de Lacan inicia com as seguintes palavras:

Arrebato- essa palavra constitui para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo que Lol V. Stein a determina?

Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera. Desse sentido ao alcance da mão iremos desembaraçar-nos como for possível, como algo do símbolo.

Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa.

Os dois movimentos, no entanto, enlaçam-se numa cifra que se revela por esse nome sabiamente formado, pelo contorno de sua escrita: Lol V. Stein.

Lol V. Stein: asas de papel, V tesouso, Stein, a pedra- no jogo do amor tu te perdes. (LACAN, 2002, p.191)

Lacan compreende o termo “arrebato” como um substantivo enigmático pois alude ao ato de arrebatar e também ao efeito de ser arrebatado, sendo ambos os movimentos pertinentes. Tanto no romance quanto no ensaio, evidencia-se o papel da “mulher arrebatadora”, aquela que arrebatava para longe, aquela que arrouba, aquela que rapta com sua beleza e ao mesmo tempo, o “arrebatado”, o noivo Richardson que se deixa levar num furor repentino, num momento de êxtase. Lacan culmina o trecho com a frase: “No jogo do amor, tu te perdes”. (LACAN, 2003, p. 198). E nesse jogo de adivinhações

do amor; de pedra, papel e tesoura, V. Stein perdeu a si mesma.

Assim como o amor de Lol V. Stein, também o amor de Phillip (a capacidade criativa) foi arrebatado. O arrebatamento de um amor e essa ruptura repentina com algo tão próximo, que aspirava confiança, entrega e porvires, causa angústia, tristeza, decepção, depressão e desânimo, ficando o sujeito em sofrimento e tendo que suportar a ausência de quem, ou do que é amado.

Lol não é salva do arrebatamento, do rapto de seu noivo, de seu objeto de amor, também no romance *Elizabeth Costello*, é perceptível que o escritor Phillip não está salvo da ausência do potencial criativo como objeto de amor. Talvez a própria Elizabeth Costello não possa salvar a si mesma disso.

Como Lacan declara: “Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera. Desse sentido ao alcance da mão iremos desembaraçar-nos como for possível, como algo do símbolo”. (LACAN, 2002, p.191). Ao se pensar em algo “arrebatado”, pensa-se na sua ligação com a alma e seus efeitos; a escrita (em sua beleza), que é de ordem simbólica pode trazer a liberdade em relação ao apego que se tem de algo que foi arrebatado, levado para longe. Para Phillip, a carta de Bacon é um símbolo da tentativa de libertar sua alma. De modo similar, Elizabeth C. escreve para ser salva de sua aflição:

Uma época de aflição, é como chamo a época presente; porém na companhia de meu Phillip também eu tenho momentos em que alma e corpo são um, em que estou pronta a explodir na língua dos anjos. *Meus arrebatamentos*, chamo a esses momentos. Eles me vêm- escrevo sem corar, não é uma época de se corar- nos braços de meu marido. Só ele é guia pra mim; com nenhum outro homem eu os conheceria. De alma e corpo ele me fala, em um discurso sem fala; dentro de mim, de corpo e alma, ele imprime o que não são mais palavras, mas espadas flamejantes. (COETZEE, 2004, p.250).

Os arrebatamentos de Elizabeth C., neste caso, estão relacionados ao “sentimento emocional de êxtase”. O silêncio de seu marido abala seu corpo e sua alma, em arrebatamentos, a aflição flui na carta, mas não como palavras e sim como espadas em chamas. Neste caso, era como se ela tivesse sido carregada a um lugar distante, tomada pelo furor do momento. Enquanto para Phillip as palavras são arrebatadas, para Elizabeth C., era como se ela tivesse sido arrebatada. Dois sentidos distintos, mas que, igualmente tratam do estado de sublimação. O questionamento que certamente predomina a esposa é qual o objeto ou ser arrebatador das palavras do marido, já que para ela, o arrebatamento é derivado da preocupação com a condição de Phillip e, contrariamente a ele, escreve sem parar.

[...] *não podemos viver assim*. Só almas extremas foram destinadas a viver assim, onde as palavras cedem sob seus pés como tábuas podres. [...] Poderá vir um tempo em que essas *almas extremas* sobre que escrevo sejam capazes de suportar aflições, em que gigantes ou talvez anjos palmilhem a terra (já não me contenho, estou cansada agora, cedo às figuras, vê, Senhor, como estou tomada?, o *ímpeto* eu chamo quando não chamo de *meu arrebatamento*, o ímpeto e o arrebatamento não são a mesma coisa, mas de maneiras que desisto de explicar, embora sejam claras ao meu olhar, meu olhar, eu digo, *meu olhar interior*, como se eu tivesse um olho dentro que olhasse as palavras uma a uma ao passar, como soldados em desfile, como *soldados em desfile*, eu digo) (COETZEE, 2004, p.251)

Outro trecho do capítulo mostra que para a esposa Elizabeth C., as palavras não são confiáveis, especialmente porque elas podem ser levadas, tomadas com violência e raptadas. Para ela, as palavras podem desabar tão rapidamente como nossos pés ao pisar em tábuas podres.

No decorrer da página seguinte, ela implora a Bacon que os salve.

Salve-me, caro Senhor, salve meu marido! Escreva! Diga a ele que o tempo ainda não chegou, o tempo dos gigantes, o tempo dos anjos. Diga a ele que estamos ainda no tempo das pulgas. Palavras não o atingem mais, elas estremece e se partem, é como se (como se, eu digo), **é como se ele estivesse protegido por um escudo de cristal**. [...] e, às vezes, eu, sua mulher, sim, meu Lorde, às vezes eu passo rastejando. *Presenças do Infinito*, ele nos chama, e diz que o fazemos estremece; e de fato eu senti esses tremores, nos espasmos de meus arrebatamentos eu o senti, a tal ponto que se eram dele ou meus não sou mais capaz de dizer (COETZEE, 2004, p.252 grifo meu)

Lady Chandos, Elizabeth Chandos, considera que sua vida conjugal está em crise, ela faz um apelo a Bacon para que ele mande respostas, enviando a Phillip palavras que demonstrem que ainda há esperança. No momento, o marido não consegue mais ser atingido por palavras, ele não pode ouvi-las ou produzi-las. Ela usa a analogia de um escudo de cristal, como se o marido fosse protegido por um. A sentença em negrito é parte do título desse subcapítulo, usando a simbologia de “escudo de cristal” como algo que repele as palavras e as arrebatava para longe.

A assinatura da carta é “Sua serva fiel Elizabeth C. Neste 11 de setembro, AD 1603” (COETZEE, 2004, p.252). Deste modo, Elizabeth C. pode aludir à própria Elizabeth Costello, a protagonista/escritora, que contribuiu por muitos anos com a academia, com os leitores, com a literatura e em sua idade pensa que não é mais atingida pelas palavras como antes, talvez ela esteja protegida por um “escudo de cristal”, o qual guarda seu espírito e sua mente.

O pós-escrito “Carta de Elizabeth, Lady Chandos, para Francis Bacon” (de relação intertextual com a carta ficcional de Hugo von Hofmannsthal, escrita por Phillip, Lord

Chandos para Francis Bacon) enfatiza as aflições que afetam um escritor e as pessoas no seu entorno. Silêncio, páginas em branco, bloqueio, tentativa de salvação; as palavras são arrebatadas para longe como o noivo de Lol V. Stein, “asas de papel, V tesouso, Stein, a pedra- no jogo do amor tu te perdes”. Um escritor não é “somente muitas pessoas em uma, mas cada estágio dele nega os demais”, e ele deve “responder a vários absolutos”, como Blanchot (1995 a, p.312) declara. Ao longo deste jogo de amor pela produção literária, ao ser muitas pessoas e carregar vários absolutos, um escritor pode perder a si mesmo.

No entanto, mesmo que as palavras sejam arrebatadas para longe, (como no caso de Philip e Elizabeth) e não mais atinjam o/a escritor/a “protegido/a por um escudo de cristal”; deve-se considerar que as palavras desses já foram eternizadas através da escrita precedente. Além do mais, se um dia as palavras retornarem, o escritor pode uma vez mais explorar as profundezas da alma através da poética, podendo cruzar o abismo antes intransponível.

2.2 FAMA E SEU PAINEL ROMANESCO ENTRE O ANONIMATO E O SUCESSO

“Um romance sem personagem principal! Entende? A composição, as conexões, o arco narrativo, mas sem protagonista, sem um herói que apareça em todas as situações”. (KEHLMANN, 2011, p.20).

A epígrafe selecionada para essa parte traz um indicativo da própria composição romanesca, que possui “conexões, arco narrativo, mas sem protagonista”. Observa-se uma configuração diferente das apresentadas aos moldes da tradição literária, uma estrutura peculiar que delinea não só um, mas vários enredos, clímax e desfechos. A frase é dita pelo personagem/escritor Leo Richter, que revela suas ideias, inspirações e angústias à sua companheira Elisabeth.

Fama: um romance em nove histórias foi traduzido para o português em 2011 e possui o título original *Ruhm: ein Roman in neun Geschichten*, lançado na Alemanha em 2009. A obra divide-se em nove narrativas, que parecem ser configuradas de modo isolado; no entanto, de alguma forma, relações entre elas e seus personagens são estabelecidas. Os títulos são: “Vozes”, “Em perigo”, “Rosalie viaja para morrer”, “A saída”, “Oriente”, “Resposta à abadessa”, “Uma contribuição ao debate”, “De como menti e morri” e “Em perigo”. Todas as narrativas correm por seus canais, mas no fluir das águas, se bifurcam e se misturam. Os espaços são dispersos entre países da Europa,

da Ásia Central, da África e da América Central.

Na obra *Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen um Deutschunterricht* [Realidade fragmentada: romances e narrativas de Daniel Kehlmann para aulas de alemão], Holger Zimmerman, no capítulo “*Germanistenprose als Bestesellerliteratur: Ruhm*” [Prosa germanista como best-seller: *Fama*], sublinha que “[o]s elementos metaficcionais fazem de *Fama* um exemplo adequado das formas de narração na literatura contemporânea⁵⁰” (ZIMMERMANN, 2016, p.282). Com essa assertiva, Zimmerman acentua que o romance apresenta uma autoconsciência do fazer literário e ao mesmo tempo traz temas do cotidiano, ecletismo estilístico, técnicas novas de escrita e intertextualidade, características que sobressaem na literatura contemporânea.

Além disso,

as nove histórias não são contadas apenas a partir de perspectivas diferentes, mas indicam respectivamente estilos diferentes e estão situadas em ambientes diferentes. No entanto, todos os capítulos têm pontos comuns de contato: além de personagens recorrentes, também existem temas abrangentes e motivações com referências cruzadas a outras histórias. O tema central que conecta todas as narrativas é a questão da própria identidade, a indesejada perda da identidade, o apagamento consciente da identidade, sua duplicação ou transformação estão no centro das histórias. Como em tantos outros textos de Kehlmann, *Fama* também trata do anseio por uma vida diferente e- como o próprio título sugere- é sobre a busca pela fama, sucesso e reconhecimento.⁵¹ (TRANACHER, 2018, p.225).

A centralidade da obra não está no protagonismo e no enredo em torno desse, mas nas diferentes figuras, suas transformações identitárias decorrentes do anseio por uma vida diferente, acarretando em fama ou anonimato. Pontuo que além dos assuntos trazidos por Juliane Tranacher, há também a questão da escrita literária fortemente marcada pelo personagem/escritor Leo Richter, que apesar de estar em mesmo nível dos demais personagens, exibe certa peculiaridade no decorrer do romance, por estar, de alguma forma presente na maioria dos capítulos, sendo peça fundamental na desenvoltura das

⁵⁰ Todas as traduções dessa obra foram realizadas por mim dada a inexistência de tradução até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Die metafictionalen Elemente machen *Ruhm* darüber hinaus zu einem geeigneten Beispiel für Formen des Erzählens in der Gegenwartsliteratur.

⁵¹ Todas as traduções dessa obra foram realizadas por mim dada a inexistência de tradução até o momento. Die neun Geschichten sind nicht nur aus wechselnder Perspektive erzählt, sie weisen auch jeweils einen anderen Stil auf und sind in unterschiedlichen Milieus angesiedelt. Alle Kapitel besitzen jedoch gemeinsame Berührungspunkte: Neben wiederkehrenden Figuren bilden auch übergreifende Themen und (Leit-) Motive Querverweise auf andere Geschichten. Das zentrale Thema, das alle Erzählungen miteinander verbindet, ist die Frage nach der eigenen Identität, der ungewollte Identitätsverlust, die bewusste Auslöschung der Identität, ihre Verdopplung oder Transformation stehen im Zentrum der Geschichten. Wie in so vielen anderen Texten Kehlmanns geht es auch in *Ruhm* um die Sehnsucht nach einem anderen Leben und – wie der Titel bereits andeutet- um das Streben nach Ruhm, Erfolg und Anerkennung.

tramas.

“Fame” is a novel composed of many stories and of course this is a metafictional indication. It tells another story in itself. And these stories break the novel from traditional molds like beginning, development and conclusion. At the end of the events, it is not certain where they begin and end [...] That can be seen as a significant example of postmodern literary text feature as well. [...] The eclectic nature of postmodernism makes variations by using existences, hybridizes forms and types, changes formats, removes and re-establishes. Also the eclectic structure of “Fame” shows [...] many movements. (ASLAM, DAG, 2013, p.330).

A estrutura desse texto traz uma ruptura para com os moldes tradicionais, causando dúvidas quanto à ordem dos eventos e seus desfechos. Assim como outras obras consideradas pós-modernas, *Fama* exhibe movimentos que formam um painel romanesco multifário entre personagens anônimos e famosos, que tentam melhorar suas vidas. Menciono brevemente os diferentes capítulos e as tramas que serão aprofundadas posteriormente nesta tese.

O romance inicia com a narrativa “Vozes”, em que o personagem Ebling demonstra no seu dia a dia certa resistência em fazer uso de novas tecnologias, mas por tornar-se algo necessário na atividade profissional, ele acaba adquirindo um celular. “Antes de Ebling chegar em casa, seu celular tocou. Durante anos, ele se recusara a comprar um, afinal ele era um técnico e não confiava naquela geringonça”. (KEHLMANN, 2011, p.7).

Ao pensar nos avanços tecnológicos, até mesmo perdia o sono: “À noite, semiadormecido em sua cama, essa ideia o inquietava às vezes - todos os aviões, as armas guiadas eletronicamente, os computadores nos bancos- tanto que chegava a sentir palpitações”. (KEHLMANN, 2011, p. 9). Há então a demonstração da evolução das tecnologias, que vêm influenciando nos meios de comunicação, de divulgação e no acesso a distintas informações sobre eventos em nível universal. Ainda, é possível perceber que os objetos produzidos na atualidade não possuem durabilidade, são produzidos no mercado para, em curto espaço de tempo serem substituídos por outros instrumentos mais modernos e sofisticados.

Em “Em perigo”, o famoso escritor Leo Richter e Elisabeth são recebidos pela Sra. Rappenzilch em Berlim. Richter tem uma agenda repleta de compromissos: palestras, entrevistas, jantares e sessões de autógrafo. Ele sente um esgotamento e pensa em cancelar muitos de seus compromissos. Enquanto está na cidade, Richter vê um cartaz de Ralf Tanner. Na ocasião ouve falar do escândalo, de o ator ter sido espancado por uma mulher, estando as cenas disponíveis no YouTube; também lembra que deve ir a Ásia

Central no mês seguinte. Ele viaja para Munique e cancela a viagem para Ásia Central, sugerindo que a escritora Maria Rubinstein vá em seu lugar.

“Rosalie viaja para morrer” além de ser capítulo do romance, é indicado por Richter e seus leitores como um dos contos mais conhecidos do escritor. Tal narrativa é mencionada em vários momentos no decorrer do texto literário. Rosalie descobre uma doença terminal e, diante da impossibilidade de cura, procura uma clínica de suicídio assistido nas proximidades de Zurique, na Suíça. A personagem faz uma sondagem de sua vida e deseja ter uma nova chance. Paralelamente, ela faz um apelo ao seu autor e dialoga diretamente com ele.

Na narrativa “A saída”, o fato de Ralf não possuir o seu número de celular resulta em uma série de desencontros e desentendimentos; sua namorada e seus amigos se afastam e o personagem passa a se sentir irreal. “No princípio do verão de seu trigésimo nono ano de vida, o ator Ralf Tanner começou a se sentir irreal” (KEHLMANN, 2011, p.61). Sua rotina, vida pessoal e profissional mudam.

Durante seu percurso, Ebling intervém mais e mais na vida de Ralf. Ele cancela compromissos importantes, confirma encontros, sem ser capaz de perceber, e ele rompe um relacionamento, fazendo com que a mulher ao telefone seja levada a uma explosão emocional. Essas possibilidades "permitem desempenhar ações, sem se sentir responsável por elas".⁵² (Rickes, 2010, s.74 apud ZIMMERMAN, 2016, p.272).

O personagem Ebling não se preocupa com as consequências de seus atos para a vida alheia, numa total desconsideração e indiferença. Em “Oriente”, Maria Rubinstein é uma escritora em busca de maior sucesso, viaja para o Oriente no lugar de Leo Richter em uma turnê de escritores. Ela busca um maior reconhecimento como escritora, mas uma série de fatos causa um efeito devastador em sua vida. Ela acaba por ficar sozinha em um mundo totalmente diverso do seu, sem recursos financeiros, sem contato com pessoas conhecidas e sem documentação, o que impede que retorne ao seu país, ao seu lar, à sua família.

O capítulo seguinte, “Resposta à abadessa” trata de uma carta redigida pelo escritor Miguel Auristos Blancos, um escritor conhecido mundialmente por abordar em suas produções, temáticas de espiritualidade. “Miguel Auristos Blancos, o escritor

⁵² Im weiteren Verlauf greift Ebling immer stärker in das Leben Ralfs ein. Er streicht wichtige Termine, sagt Treffen im Wissen zu, sie niemals wahrnehmen zu können, und er beendet eine Beziehung, was die Anruferin zu einem höchst emotionalen Wutausbruch veranlasst. Diese Möglichkeiten, „Macht ausüben zu können, ohne dafür verantwortlich zeichnen zu müssen“

venerado pela metade do planeta e indulgentemente desprezado pela outra metade, autor de livros sobre serenidade, beleza interior e a busca pelo sentido da vida”. (KEHLMANN, 2011, p. 93). Os livros são mencionados nos diferentes capítulos do romance, são obras de efeito introspectivo e aparentemente, de relevância aos personagens em seus destinos.

Blancos reside no Rio de Janeiro e, naquela noite, mais do que nunca, dedica-se a escrita fervorosamente, tanto que nem percebe o sol se pôr. Ele pensa em como responder a carta da senhora Ângela João, abadessa do convento de irmãs carmelitas da Divina Providência. Ao responder a carta da abadessa, ele percebe que seus pensamentos fluem tão livremente que a escrita o assusta. Ao ler o que escreve, dá-se conta de que tais palavras simplesmente revogavam tudo o que um dia produzira e acreditara. Isso traz conflito, o que deixa em suspenso se houve ou não um fim trágico.

Em “Uma contribuição ao debate”, um blogueiro sente que precisa estar conectado a todo o momento. Em seu blog, o *username* é *mollwitt*, e nele posta críticas a textos, livros, personalidades importantes, expõe o quanto adora Leo Richter e declara estar apaixonado pela personagem Lara Gaspard. Ele viaja representando a empresa em que trabalha e encontra Leo Richter, tenta conversar com ele, mas entristece ao perceber que jamais faria parte de uma de suas narrativas. Nas redes sociais participa de debates e faz postagens sobre os escritores Leo Richter, Auristos Blancos e sobre o ator Ralf Tanner.

Muitas palavras indicando aplicativos, sites de busca, venda e até mesmo palavras e expressões em inglês são usadas pelo blogueiro, como: *Supermovies, Literature4you, boss, mega smile, power play, infos, IP, thetree.com, screen, desk, guestbook, start, busy, thoughts, Nicks, usernames, wireless, modem, life reality, movieforum, Amazon*. O blogueiro não é identificado, utiliza-se apenas de um usuário, o que permite que faça postagens livremente sobre seu ponto de vista.

Mollwitt faria uma apresentação aos participantes do fórum, e, ao preparar os slides no hotel, fica sem internet e sente-se perdido:

Admito que estava um tanto zozinho e alterado. Era muita coisa junta: a briga com a minha mãe e como eu pude ser tão estúpido e informar meu IP. E o medo pelo dia seguinte: o. k., um profissa como eu sabe muito bem fazer uma apresentação, mas estava sem internet havia nove horas e meia, e totalmente por fora do que estava rolando! [...] Mais alguns minutos no laptop. PowerPoint, difícil de mexer. Digitei um pouco, arrastei janelas para cá e para lá. Simplesmente não consegui. Bem, amanhã com certeza rodaria (KEHLMANN, 2011, p.112).

O blogueiro mostra extrema dependência dos recursos tecnológicos para uma

apresentação profissional; momento relevante em sua carreira. O nervosismo é perceptível diante da aparição a um público de intelectuais e também pelo fato de seu anonimato estar prestes a ser revelado, já que fornecera o endereço de IP. Como ficara muito tempo sem internet não sabe como está o andamento dos comentários acerca de suas postagens no blog.

“De como menti e morri” ilustra a situação de um funcionário da empresa de Telecomunicações casado há nove anos com Hannah e que tem dois filhos. A partir do momento que possui um caso extraconjugal, sente-se “um homem perdido e um impostor” (KEHLMANN, 2011, p.124), como se vivesse uma “vida dupla: a duplicação da vida” (KEHLMANN, 2011, p.142). Ele vive seus dias tentando dar conta das duas realidades distintas e sente-se sem saída quando está em um hotel e ambas as mulheres decidem visitá-lo.

A última história é “Em perigo”. O título se repete ao da segunda narrativa, tratando novamente de Elisabeth e Leo Richter, que desta vez estão no avião indo para a África. Nesse lugar veem destruição e perigo, pois há confrontos civis. É nesse momento que Leo Richter ilustra novamente um jogo com as palavras e a literatura, fazendo com que sua companheira fique em dúvidas sobre o que seria realidade e o que seria ficção.

Como é possível perceber, os desfechos apresentados nas diferentes narrativas mostram conflitos identitários e a falta de sucesso dos personagens envolvidos. Zimmermann trata resumidamente dos desfechos:

Fama é para seu próprio autor muito mais do que um “título irônico”. Os personagens simbolizam justamente nenhum sucesso brilhante, ao contrário, eles se comportam de maneira incongruente ou lamentavelmente falham: Ebling usa o breve momento de poder para intervir destrutivamente na vida do outro, Mollwitz obtém apenas anonimato no pequeno círculo de notórios participantes do fórum, o grande palco nos romances de Richter permanece (aparentemente) fechado para ele. A fama literária de Maria Rubinstein só aumenta depois do desaparecimento dela, assim ela não pode se beneficiar disso. Ralf encontra satisfação, depois de, embora não de forma completamente voluntária, se afastar da existência de ator e levar uma vida de classe média.⁵³ (ZIMMERMAN, 2016, p. 286)

⁵³ *Ruhm* ist laut der Selbstaussage seines Autors vielmehr ein „ironischer Titel“ (von Lovenberg 2008). Die Figuren versinnbildlichen eben gerade keinen schillernden Erfolg, sondern sie verhalten sich vielmehr unrümllich oder scheitern kläglich: Ebling nutzt den Kurzen Moment der Macht nur, um destruktiv in das Leben Anderer einzugreifen, Mollwitz erlangt lediglich anonym im kleinen Kreis der Forenteilnehmer Bekanntheit, die grosse Bühne in Richters Romanen bleibt ihm (scheinbar) verschlossen. Maria Rubinsteins literarischer Ruhm vergrößert sich erst nach ihrem Verschwinden, sodass sie daraus keinen Nutzen ziehen kann. Ralf Tanner findet Befriedigung, nachdem er sich, wenngleich nicht vollkommen freiwillig, aus seiner Schauspielereexistenz zurückzieht und ein kleinbürgerliches Leben führt.

Essa estrutura fragmentada, em que há várias narrativas, múltiplas vozes e reflexões acerca do próprio fazer ficcional seriam tendência na literatura contemporânea. Aslam e Dag trazem as seguintes conclusões acerca do romance *Fama* e de sua composição:

“Fame” is a work to exhibit postmodern characteristics founded on an eclectic building structure, enriched with metafiction and intertextuality. It also benefits from identity and kitsch elements by using pluralism. Aspect of pluralism of the Work can provide itemized as follows: First need to be said, the novel composes of stories and it is the most prominent feature of pluralism. Technique of intertextuality and metafiction play an important role here; characters in the work don’t show a single personality trait, they are usually divided into two personalities revealed pluralistic; As a matter of eclectic form, it is used some literary currents and thoughts, and not influenced only one understanding or current; With the technique of collage breaks the linearity of narration, enables the stylistic and generic hybridity and offers a multiple, pluralistic vision of the worlds. (ASLAM, DAG, 2013, p.332).

O pluralismo de vozes trazido por Kehlmann já é assinalado no próprio título da obra: “um romance em nove histórias”; nesse não há protagonismo, mas atuações de personagens que são postos em tramas isoladas, que de alguma forma se relacionam com os outros personagens ou eventos. Como Aslam e Dag mencionam, esse traço é próprio das composições contemporâneas, que se fundam em construções ecléticas, e neste caso, com fortes elementos metaficcionais e intertextuais, e com as figuras multifacetadas, comprova-se a assertiva do personagem/escritor Leo Richter de que esse é “Um romance sem personagem principal! [...] A composição, as conexões, o arco narrativo, mas sem protagonista, sem um herói que apareça em todas as situações”. (KEHLMANN, 2011, p.20).

2.2.1 “A sua história. Esqueça-a”. Simplesmente deixe-me viver”: a súplica do personagem por misericórdia do autor em “Rosalie viaja para morrer”

“Não sou o tipo de escritor que sempre usa fatos verdadeiros”
(KEHLMANN, 2011, p.42)

*Não há mesmo uma chance? Ela me pergunta.
Está tudo em suas mãos. Deixe-me viver!* (KEHLMANN, 2011, p.42)

Uma das características marcantes do personagem/escritor Leo Richter é seu estilo de escrita, o que leva a ser alcunhado como criador de “narrativas intrincadas”. Dentre suas produções, a mais conhecida e comentada pelos leitores, é sobre uma personagem

que viaja à Suíça para realizar eutanásia, e é sobre essa trama que o terceiro capítulo: “Rosalie viaja para morrer” trata. O narrador do texto de autoria deste escritor fictício introduz sua personagem:

De todas as minhas personagens, ela é a mais inteligente. Há quase setenta anos, Rosalie era menina e ia bem na escola, depois se formou no magistério e, durante quatro décadas, se dedicou a ensinar. Ela foi casada duas vezes e tem três filhas, há muito já adultas; agora é viúva, sua aposentadoria suficiente e sobre certas coisas Rosalie nunca se iludiu; por isso não se surpreendeu quando, na semana passada, o médico lhe disse que seu câncer de pâncreas era incurável e que ali para frente tudo caminharia rapidamente para o fim. (KEHLMANN, 2011, p.40).

Daniel Kehlmann dá voz a um narrador autodiegético, que é autor do texto (supostamente Leo Richter) e interage com o leitor, acentuando as qualidades de sua personagem Rosalie através da breve descrição de sua biografia e explicações sobre sua enfermidade. Na descrição aparece uma personagem sensível, desenganada e sem expectativas. Ela já não tem mais esperança e percebe que em algum momento de sua vida se perdera, não se reconhece mais e a imagem que vê no espelho não lhe agrada e a deprime.

Rosalie examina-se no espelho mais uma vez: um casaco grosso, embora seja verão, um chapéu impermeável, embora não esteja chovendo. E para que essa bolsa tão grande, se ela quase não carrega nada? Até mesmo sua roupa sinaliza que ela é supérflua, um resto, apenas as sobras de um ser humano. Logo vocês me seguirão, ela pensa, dá um beijo em Silvia e um em Lore, deseja-lhes tudo de bom para os netos e as dores nas costas e atravessa a rua. (KEHLMANN, 2011, p.45).

Só depois de compreender sua situação como personagem, que Rosalie dá-se conta de que há uma saída. Ela pode conversar com seu autor e sugerir um final diferente para sua história, um outro destino. Entre o envio de exames para a clínica, seu agendamento para o suicídio na associação suíça, compra de passagem de avião e conversas com pessoas conhecidas, Rosalie faz vários apelos ao seu criador-autor:

Rosalie, isso não está nas minhas mãos. Não posso fazer isso.
É claro que pode! A história é sua.
Mas é sobre a sua última viagem. Se não fosse assim, eu não teria nada para contar sobre você. A história...
Poderia tomar outro rumo!
Não vejo como. Não para você (KEHLMANN, 2011, p.43).

O autor não vê possibilidade de alterar um acabamento já instituído para a personagem. Ao criá-la, já havia traçado uma trajetória e pensado em um destino. Para

ele, outro rumo seria impossível. Percebe-se então uma transgressão a outro universo narrativo, levando em conta os estudos narratológicos de Gérard Genette, observa-se que no nível extradiegético tem-se o suposto autor do texto Leo Richter, mas no nível intradiegético ou diegético um narrador criado por ele.

Há certa peculiaridade nesta investigação narratológica, já que se tem: um narrador autodiegético, que, na condição de autor, conta sobre sua produção e, ao mesmo tempo é um narrador heterodiegético, pois, por vezes é externo à narrativa, narrando somente eventos de sua personagem. No nível diegético estão o narrador/autor e sua personagem que sofre a ação; no nível hipodiegético há esse narrador/personagem/autor e sua personagem, mas em uma condição diferenciada, já que a figura Rosalie influencia na ação e tem voz narrativa. Neste sentido, enfatiza-se o diálogo entre personagem e autor que identifica um movimento entre os níveis narrativos.

Tal recurso narrativo é denominado “metalepse”, que segundo o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: “[s]ignifica etimologicamente “transposição”, a metalepse é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo”. (REIS e LOPES, 2007, p.232). Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, aborda que

toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadiegético, etc), ou inversamente, como em Cortazar, produz um efeito de extravagância quer burlesco (quando é apresentada, como fazer Sterne ou Diderot, em tom de gracejo), quer fantástico”. (GENETTE, 1995, p.234).

É interessante a forma como Kehlmann aposta nessa transposição de um nível narrativo a outro. A impressão inicial é de que a história de Rosalie será contada sem intervenções e que o autor somente contribuiu com as pesquisas sobre a clínica e procedimentos adequados para sua personagem. Então, na quarta página, prima-se o contato entre ambas as entidades narrativas: “E, contudo, ela não consegue se resignar totalmente ao próprio destino. Por isso, de madrugada, ela se volta para mim e me pede misericórdia”. (KEHLMANN, 2011, p.43). Aparentemente, a personagem é quem primeiro intervém no nível narrativo e invade o espaço do narrador através de um apelo.

Ao se fazer uso da metalepse como recurso narrativo, segundo Giuseppe Civitarese, há uma configuração que transgride a forma

Assim, a metalepse é anexada ao campo da narratologia, onde designa transgressão do enquadramento da história, subversão da ontologia narrativa comum e, tipicamente, a irrupção do narrador no universo textual em que

vivem os personagens [...] Como ícone de indeterminação, de ironia autorreferente, de violação do contrato representacional tácito e de desmistificação do próprio jogo linguístico que introduz, a metalepse renasce desse modo no clima cultural do pós-modernismo como ampliação da definição restrita já presente na retórica clássica. (CIVITARESE, 2010, p.164).

As figuras deste capítulo, Rosalie e o autor (Leo Richter), dialogam, mesmo sendo de instâncias narrativas diferentes: uma como personagem e outra como seu autor. Essa subversão da ontologia narrativa e transgressão do enquadramento da história são também marcas das produções contemporâneas. A dependência da personagem em relação ao autor é evidente, pois ela não aceita a forma como sua história continua

No táxi para o aeroporto, enquanto as casas desfilam e o sol da manhã brinca sobre os telhados, ela tenta novamente. Não há mesmo uma chance? Ela me pergunta. Está tudo em suas mãos. Deixe-me viver!
Não é possível, respondo irritado. Rosalie, o que está acontecendo com você é a sua razão de ser. Foi para isso que a inventei. Teoricamente, talvez eu pudesse intervir, mas então tudo perderia o sentido! Ou seja: não posso mesmo. (KEHLMANN, 2011, p.50).

O narrador/autor justifica à personagem que tal enredo e desfecho são a razão da existência de Rosalie como personagem. Ao alterar o desfecho, sua narrativa perderia o sentido. Quando planeja sua narrativa, o autor acentua as particularidades de seu personagem, com escolhas cuidadosamente engendradas. Bakhtin, em “O autor e a personagem”, destaca que o autor pensa em

cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos [...] O autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolve-se o todo da personagem: esta exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos da alma do autor. (BAKHTIN, 2003, p.3-4).

O artista introduz a imagem de um personagem em face dele mesmo, mas personagens se desligam do processo de criação e passam a ter uma vida autônoma em seu mundo, de mesma forma, o criador- autor. Neste capítulo, inicialmente não há um desligamento de Rosalie, pois sua dependência em relação ao narrador/autor continua a existir, já que ela resiste ao destino que lhe é imposto. Zimmerman sublinha a autoridade e o livre arbítrio do autor em manipular os personagens, os eventos, tempos e espaços, e a predisposição para jogar com o que seria real e o que seria ficcional, assumindo centralidade.

A preocupação certamente não é infundada, porque o impotente Richter é desenhado como um viajante, mas ele é muito produtivo como inventor dos personagens e histórias. Estes personagens, frequentemente aparecem novamente em outros episódios de *Fama*, ele assume uma função central no jogo com metaficção. Tanto como supostamente criador quanto como objeto do mundo romanesco, ele é uma instância importante, com este subsídio questões de ficcionalidade e autoria literária são realizadas. Torna-se especialmente clara na narrativa “Em perigo” seguido do episódio “Rosalie viaja para morrer”, uma narrativa identificada como sendo de Leo Richter.⁵⁴ (ZIMMERMAN, 2016, p.274).

O autor tem consciência do personagem e do mundo dele, e não só conhece o personagem como vê além, num excedente de visão e conhecimento de sua constituição ética e cognitiva, também vê seu personagem na unidade de acabamento, e é através da figuração que o autor se torna outro em relação a si mesmo. Segundo Bakhtin, quando se perde o ponto de distanciamento para com o personagem são possíveis três casos de relações com ele: primeiro caso: o personagem assume o domínio sobre o autor, o autor deve colocar-se fora da personagem, diante da existência dessa personagem, o autor não deve ouvi-la e nem concordar com ela, mas “percebê-la inteira na plenitude do presente e deleitar-se com ela” (BAKHTIN, 2003, p. 16); segundo caso: o autor se apossa da personagem, a personagem começa a definir a si mesma e “o reflexo do autor se deposita na alma ou nos lábios da personagem” (BAKHTIN, 2003, p.18); terceiro caso: a personagem é autora de si mesma e parece representar um papel, é autosuficiente e acabada de forma segura.

No princípio, o narrador/autor apresenta total domínio da narrativa, se apossa da personagem, no entanto, com o transcorrer dos fatos, Rosalie demonstra resistência, persiste em seus argumentos, implora por misericórdia e termina por persuadir o criador-autor:

Mas Rosalie, eu respondo. Você tem câncer. Vai morrer de qualquer maneira. A interrupção da viagem não a salvará.
Poderia virar um outro tipo de história, ela diz. Eu poderia descobrir a vida nestas duas semanas. Fazer coisas que nunca fiz. Poderia ser uma dessas histórias que mostram como nunca valorizamos suficientemente o presente, que sempre deveríamos viver como se nos restassem apenas poucos dias. Poderia ser uma história positiva e... Como é que diz?

⁵⁴ Die Sorge ist durchaus nicht unbegründet, denn so kraftlos Richter als Reisender gezeichnet wird, so produktiv ist er als Erfinder von Figuren und Geschichten. Da diese vielfach wieder in anderen Episoden von *Ruhm* erscheinen, übernimmt er eine zentrale Funktion im Spiel mit Metafiktionalität. Als vorgeblicher Schöpfer wie als Objekt der Romanwelten ist er eine wichtige Instanz, mit deren Hilfe Fragen von Fiktionalität und Autorschaft literarisch bearbeitet werden. Besonders deutlich wird dies bereits in der auf „In Gefahr“ folgenden Episode „Rosalie geht sterben“, die als eine Erzählung Leo Richters gekennzeichnet wird.

Afirmativa da vida. Chama-se história afirmativa da vida. (KEHLMANN, 2011, p.52).

Sua vida está nas mãos de seu autor. Rosalie afirma que o autor poderia fazer da sua história uma história afirmativa de vida, em que as pessoas pudessem se inspirar, reforçando a esperança que deve prevalecer até o fim. A ela não importa se sua história seja relevante ou não, é apenas mais uma narrativa dentre tantas. Então implora para que sua vida seja salva: “Faça algo de uma vez, ela diz para mim. Estrague a sua história. Quem se interessa por ela, afinal? Existem tantas histórias, que importância tem uma só? Você pode me curar, pode até mesmo me tornar jovem novamente. Não lhe custaria nada!” (KEHLMANN, 2011, p.55) e mais adiante: “Deixe-me viver, ela tenta uma última vez. A sua história. Esqueça-a. Simplesmente deixe-me viver”. (KEHLMANN, 2011, p.56). Um dos argumentos de Rosalie é sua insignificância diante das demais criações literárias, ela era apenas mais uma, dentro de mais uma história e isso não traria consequências ao autor, dar-lhe uma chance não lhe custaria nada.

Percebe-se ainda no tom do diálogo do autor com Rosalie, o quanto ele está surpreendido com a atitude de sua criação: “Por um momento, fiquei sem palavras. Não sei quem a ensinou a falar dessa maneira. Não combina com ela, é uma quebra de estilo, que prejudica a minha prosa. Por favor, mantenha a compostura”. (KEHLMANN, 2011, p.56). Neste momento, a relação autor/personagem parece assumir o terceiro caso apresentado por Bahktin, uma personagem autossuficiente e autora de si mesmo.

O autor parece perder o equilíbrio narrativo e o controle da personagem, ficando desorientado. Ele deixa seus pensamentos fluírem e expressa o quanto deveria ter aprofundado a descrição dos espaços e ações da narrativa, mas já não se sentia suscetível a isso.

Sei que eu deveria narrar tudo. Os passos de Rosalie da antessala até o aposento aonde se vai para morrer. Eu deveria descrever a mesa, a cadeira, a cama [...] E naturalmente a câmera; eu deveria mencionar a câmera, ali instalada para documentar que os doentes desenganados ingerem o veneno por conta própria, que ninguém os obriga a fazer isso, a associação precisa se proteger juridicamente. Eu deveria narrar como Rosalie se senta e apoia a cabeça nas mãos, como um olhar pela janela lhe mostra pela última vez a amplitude nebulosa do céu [...] Sim, poderia ter dado uma boa história, um pouco sentimental, é verdade, mas a melancolia equilibrada pelo humor, a brutalidade contida com um pouco de filosofia. Eu tinha pensado em tudo. E agora? (KEHLMANN, 2011, p.58).

O autor, que antes ignorava suas petições, por fim cede à sua criação. A sugestão da personagem foi aceita, ela domina seu autor, que já sem forças, se entrega às suas

vontades e assegura que a história de Rosalie culmine com um final feliz.

Agora ponho tudo a perder. Arranco a cortina, torno-me visível, apareço ao lado de Freytag na porta do elevador. Por um segundo, ele olha para mim estupefato, então empalidece e se dissipa feito pó. Rosalie, você está curada. E já que estou com a mão na massa, volte também a ser jovem. Comece tudo do princípio! (KEHLMANN, 2011, p.59).

A escolha das estruturas e os elementos narrativos de Kehlmann têm manifestado interesse de pesquisadores, como Alexander Bareis, que em seu artigo “*‘Beschädigte Prosa’ und ‘Autobiographischer Narzissmus’- Metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns Ruhm* “[“Prosa danificada” e “narcisismo autobiográfico”- narração metaficcional e metaléptica em *Fama*, de Daniel Kehlmann], enfatiza o universo narrativo deste capítulo:

Aqui narra um narrador extra – e heterodiegético, que não apenas comenta eventos em comentários recorrentes de estilo metanarrativo e metaficcional, mas também, após conversas paralépticas repetidas com sua personagem principal e instância focalizada; Rosalie, finalmente se torna parte do mundo narrado.⁵⁵ (BAREIS, 2010, p.249).

As transposições entre níveis narrativos, reflexões metadiscursivas, relações de aproximação e distanciamento entre personagem e autor, focalização e interação com o próprio leitor, tornam esse capítulo peculiar, pois, assim como em outros casos em que ocorre a metalepse, “[a] cada deslocamento metaléptico, redescrição ou reenquadramento narrativo, o sujeito é simultaneamente desconstruído e reconstruído, isto é, tanto relativizado quanto fortalecido na consciência de si e do mundo”. (CIVITARESE, 2010 p.161)

Os deslocamentos metalépticos ocasionaram na reconstrução de um sujeito, neste caso, da nova oportunidade dada a Rosalie, emerge uma figura reconstruída, uma moça jovem e saudável que tem a chance de recomeçar. Ao mesmo tempo o narrador/autor reconstrói a forma de sua narrativa e com isso, a si mesmo.

A metaficção se põe em evidência, por descrever o processo de condução da história de Rosalie, seu enredo e desfecho, bem como dúvidas e anseios advindos do

⁵⁵ Todas as traduções dessa obra foram feitas por mim, dada a inexistência de traduções para a língua portuguesa até o momento. Hier erzählt ein extra- und heterodiegetischer Erzähler, der in immer wiederkehrenden Kommentaren metanarrativer und metafiktionaler Art nicht nur das Geschehen kommentiert, sondern auch, nach wiederholten metaleptischen Gesprächen mit seiner Hauptfigur und Fokalisierungsinstanz Rosalie, schließlich zum Teil der erzählten Welt wird.

sujeito dessa autoria. Apesar de ter realizado pesquisas e identificar lugares reais em seu texto literário, o próprio narrador/ autor declara: “Não sou o tipo de escritor que sempre usa fatos verdadeiros”. (KEHLMANN, 2011, p. 42). Isso mostra sua escolha por agregar eventos reais, ou seja, o processo real de criação aos eventos ficcionais.

A existência de um personagem, bem como do narrador, depende da “atenção de outra pessoa”, ou seja, de um leitor que se interesse pela história e faça das palavras lidas, imagens mentais que ilustrem espaço, tempo e perfil de personagens. Quando o leitor dá atenção ao texto, também dá vida a ele. É assim que Leo Richter descreve a relevância e a existência do texto literário:

[...] tal como Rosalie, também posso imaginar que eu não seja nada sem a atenção de outra pessoa, sim, que minha existência apenas semiverdadeira termine quando esse outro deixe de olhar para mim- como agora mesmo, quando deixo definitivamente essa história, a existência de Rosalie se apaga. [...] O que resta, se é que resta alguma coisa, é uma rua sob a chuva. A água perolando as capas de chuva de duas crianças, um cão erguendo a pata ali adiante, um limpador de canais bocejando e três automóveis virando a esquina com suas placas desconhecidas, como se viessem de muito longe: de uma outra realidade ou pelo menos de uma outra história. (KEHLMANN, 2011, p.60).

Depois de concluído o texto narrativo, o que resta é “outra realidade” e talvez, “outra história”. Sendo assim, por meio do deslocamento metaléptico, da transgressão entre universos narrativos houve a construção, desconstrução e reconstrução de uma trama narrativa, de sua personagem e, conseqüentemente, do próprio autor. Numa consciência do fazer literário, Daniel Kehlmann arquiteta seu personagem Leo Richter, que é escritor e que supostamente autor de “Rosalie viaja para morrer”, pronunciando-se também como narrador. Tem-se então três figuras autorais para esta narrativa, cada qual em nível narrativo diferente, isso mostra uma “subversão da ontologia narrativa comum, violação do contrato representacional tácito e desmistificação do próprio jogo linguístico”.

2.2.2 “Ela se sentiu muito longe de tudo”: um retrato da personagem Maria Rubinstein em sua fama e anonimato

“Não só o relato de viagens, mas também, a própria viagem se converte em um diálogo contínuo com outros relatos de viagens. Também seus resultados, experiências e, às vezes, seus personagens e figuras são postos em movimento e se preenchem de nova vida”. (ETTE, 2009, p.54).

Maria Rubinstein “se sentiu muito longe de tudo” ao viajar a outro continente na busca de um maior reconhecimento em sua carreira profissional. A escritora viaja para o Oriente no lugar de Leo Richter em uma turnê de escritores. No “Oriente” há momentos em que a personagem deve lidar sozinha com situações perigosas e arriscadas, e a luta inicial que era pelo sucesso nas relações cotidianas profissionais e na auto-realização pessoal, passa a ser a luta pela sobrevivência. No decorrer da análise, é possível observar a fragilidade das relações humanas e a efemeridade do anonimato e do sucesso.

Apesar de se referir a uma simples incumbência, uma série de fatos deixa Maria Rubinstein desolada: ela não fala o idioma local, esquecem-na num hotel vazio, acaba a bateria do celular, não consegue comprar comida por não ter feito o câmbio da moeda, recolhem sua carteira, retiram seu passaporte - pelo visto estar vencido - e consequentemente, ela não consegue retornar para casa. A personagem, como estrangeira em um país que pouco conhece, sente-se desamparada, insegura, incapaz de qualquer atitude que pudesse reverter sua situação. A síntese dessa trama é tracejada em poucas linhas por Alexander Bareis:

Há um narrador extra e heterodiegético em focalização predominantemente interna da romancista policial Maria Rubinstein, que ao invés de Leo Richter está em um tour organizado pelo governo local para jornalistas em um país não mencionado da Ásia Central [...] é levada por uma família de agricultores e precisa trabalhar como empregada para sobreviver.⁵⁶ (BAREIS, 2010, p.250).

No decorrer do romance são vários os momentos em que Maria Rubinstein é aludida. A primeira vez que a personagem é mencionada ocorre no segundo capítulo: “Em perigo”. Nesse, Leo Richter sugere que a romancista viaje em seu lugar em um encontro de escritores que aconteceria no Oriente Médio.

“Não aguento mais”, disse Leo. “Você sabe quantas vezes me perguntaram hoje de onde eu tiro minhas ideias? Catorze vezes. E nove vezes se eu trabalho de manhã ou de tarde. E oito vezes vieram me contar em que viagem leram alguma coisa minha. A comida também estava horrível. O mês que vem tenho outra viagem, para a Ásia Central. Não aguento mais. Desisto.”

“Para onde é a viagem?”

“Turcomenistão, acho. Ou Uzbequistão. Quem é que consegue gravar esses nomes! Uma turnê de escritores. [...] Ele sugeriu que chamasse uma pessoas, por exemplo, Maria Rubinstein (KEHLMANN, 2011, p. 33-34).

⁵⁶ Ein extra- und heterodiegetischer Erzähler fokalisiert überwiegend intern auf die Krimi-Autorin Maria Rubinstein, die sich anstelle von Leo Richter auf einer von der dortigen Regierung organisierten Rundreise für Reisejournalisten in einem namentlich nicht genannten Land in Zentralasien befindet [...] wird von einer Bauernfamilie aufs Land gebracht und muss dort als Magd verdingen, um überleben zu können.

Diante de uma agenda sobrecarregada de entrevistas, palestras, jantares e conferências, Leo Richter demonstra-se esgotado, assim, ele desiste de alguns compromissos e/ou os transfere para outras pessoas. No capítulo “Oriente” há a descrição do lugar em que Maria Rubinstein está, bem como suas ações. A escritora aceita o convite de imediato, pois sabe do quanto sua visibilidade poderia trazer resultados favoráveis às suas publicações e escrita, ela sabe que no contexto em que vive “O invisível não existe, pois não possui valor expositivo algum, não chama a atenção”. (CHUL HAN, p.19, 2017). Ela precisava ser vista e lembrada.

O capítulo inicia com as primeiras impressões da personagem em relação ao país em que estava: local com cheiro desagradável, clima muito quente, de sol ardente e comida insípida.

Como ela poderia saber que iria fazer calor ali? Em sua fantasia, ela vira imagens de estepes cobertas de branco, fustigadas por um vento gélido, a neve rodopiando, nômades diante de suas tendas, iaques e fogueiras noturnas sob um magnífico céu estrelado. Na realidade, porém, o lugar cheirava a canteiro de obras, os automóveis buzonavam e o sol ardia. Uma mosca zunia ao redor de sua cabeça. Não havia caixa automático em lugar algum. No dia anterior, em seu banco, a caixa rira: eles não trabalhavam com aquela moeda, ela deveria tentar trocar no país. (KEHLMANN, 2011, p.73).

O primeiro dia no exterior foi exaustivo, breves excursões por fábricas, estação de tratamento de esgoto, torre de perfuração de petróleo, panificadora industrial, usina elétrica e uma escola. Ficaram o dia todo expostos ao calor do sol. Ao olhar seu reflexo em um vidro percebe que “[s]eus cabelos já estavam grudentos de suor. Ela examinou seu reflexo na suja parede de vidro do terminal; uma mulher baixinha e gorducha, de quarenta e poucos anos, que parecia exausta”. (KEHLMANN, 2011, p. 74).

No entardecer, eles retornam de ônibus ao hotel. Como o nome de Maria Rubinstein não está na lista e sim, o nome de Leo Richter, os organizadores da turnê dificultam sua estada e a deixam em outro hotel, um prédio novo, ainda em construção, num local isolado. Diante de sua exaustão, a escritora descansa naquela noite. O assombro vem no dia seguinte, quando percebe que está sozinha em um edifício vazio e aguarda o ônibus vir buscá-la e esse simplesmente não aparece.

Depois de uma hora de busca, ela se convenceu de que o edifício estava realmente vazio [...] O calor estava pior do que no dia anterior. Logo suas roupas estavam grudadas no corpo, o suor escorria pelo seu rosto, e ela estava tão debilitada pela fome que mal conseguia carregar sua sacola[...] se deu conta de que não tinha dinheiro do país, apenas euros[...] Os homens lançavam olhares maliciosos, crianças apontavam para ela, exclamavam alguma coisa e

então eram puxadas por suas mães. (KEHLMANN, 2011, p. 84).

Essa era para ter sido uma viagem interessante, inspiradora, em que Rubinstein poderia divulgar seus romances para o mundo e ser melhor reconhecida em seu próprio país. Jamais pensou que a participação neste evento no Oriente pudesse trazer consequências à sua vida.

No momento em que ela decide por embarcar nesta viagem, opta por ficar longe da proteção, resguardo e aconchego do lar. Segundo Gerson Roberto Neumann, o mover-se por diferentes espaços implica no contato com o que não é familiar, e isso “leva aquele que se desloca, que migra, que viaja a ver a sua própria realidade, aquilo que lhe é familiar, sob um novo prisma”. (NEUMANN, 2020, p.154). No Oriente, ela reflete sobre as condições de vida em sua pátria: “Seus romances policiais vendiam bem, ela recebia muitas cartas de leitores. Ela amava o marido e o marido a amava. Sua vida estava em ordem. Ela tinha mesmo que se aventurar numa viagem daquelas?” (KEHLMANN, 2011, p.74). Rubinstein já não vê problemas em seu casamento, percebe que a carreira estava indo bem, que gostaria de dedicar mais tempo à filha e num repentino assomo, inebria-se de saudades e dá-se conta do quanto era feliz.

Ela tenta se comunicar, comprar comida, explicar para policiais sua situação, porém é replicada com desdém e a indiferença: “Maria ainda tentou se conter, mas não conseguiu, e irrompeu em lágrimas. Soluços desesperados sacudiam seu corpo. Ela chorou até faltar o ar. Foi espantoso que não tivesse perdido os sentidos. Sua consciência, porém, resistia (KEHLMANN, 2011, p.86). Houve então, neste deslocamento, uma viagem sem volta, uma estada permanente.

O filólogo Ottmar Ette salienta que o romance que abrange deslocamentos pode ser constituído por diário, material gráfico e cartográfico, ensaio filosófico, autobiografia, estudo do campo etnográfico, entre outros. Assim, os relatos de viagem e o romance podem ser vistos como detentores de “multiplicidade de discursos”. O exemplo da personagem nessa ficção revela a “multiplicidade de discursos” que envolve não somente os relatos e ficções que poderiam ter sido escritas com o retorno da viagem, mas também as descrições de paisagens, das relações humanas, dos aspectos culturais e das experiências vividas. Como reforça Ette: “Não só o relato de viagens, mas também, a própria viagem se converte em um diálogo contínuo com outros relatos de viagens. Também seus resultados, experiências e, às vezes, seus personagens e figuras são postos em movimento e se preenchem de nova vida”. (ETTE, 2009, p.54).

A escritora, desprovida de recursos, não teve a oportunidade de recriar seus percursos, percepções e vivências através da escrita de romances e não pôde explorar isso em seus personagens e pensando bem, sua experiência também poderia transforma-se em um romance policial. Porém, como figura deste capítulo, ela conviveu com múltiplos discursos, mas narrados somente sob o olhar apreciativo de seu autor.

Tal deslocamento fez com que a Maria Rubinstein se afastasse de tudo o que era: mãe, esposa, escritora em seu país, e de onde estava; de seu próprio lar, teve que tentar adaptar-se a nova condição, viver sem confortos, desprovida de documentação que comprovasse sua identidade e nacionalidade. “Ela se sentiu muito longe de tudo” (KEHLMANN, 2011, p.77), era como se não se reconhecesse mais. Além de distanciar-se fisicamente de tudo o que remete à sua vida anterior à viagem, Rubinstein, ao deslocar-se na busca por uma maior visibilidade de sua imagem, perde muito do que há em si mesma.

Ao se tratar das relações entre as viagens e as ficção, percebe-se que acontece um distanciamento do que traz familiaridade, conforto e segurança. A análise em questão enfatiza a individualidade, que está centrada na personagem. O padrão de vida, escolhas, ações e num fluxo, descrição de pensamentos e sentimentos exemplificam a condição dela, que é responsável por seus méritos e fracassos, devendo enfrentar os riscos e as contradições.

Rubinstein obriga-se a romper laços para construir novos. O fato de não ter acesso às tecnologias e às redes de internet faz com que ela rompa até mesmo vínculos que poderiam ser mantidos virtualmente. Sozinha, desolada e sem saber o que fazer, até que, finalmente ela recebe o convite de uma agricultora humilde, que a abriga e dá trabalho. A personagem, ao ter uma nova chance, apesar de não ser como ela esperava, se “preenche de nova vida”.

Maria Rubinstein é uma escritora de romances policiais, vende bem seus livros, mas não é uma escritora de sucesso. Sua fama sucedeu-se com o seu desaparecimento- o que resultou inclusive no prêmio *Rommer* - mas com premiada ausente. A oportunidade de Rubinstein em viajar ao Oriente, substituindo o famoso escritor Leo Richter, deriva em sua alegria, motivação e esperança de ficar mais conhecida mundialmente. No entanto, a impossibilidade de retornar ao seu país fez com que a escritora desconhecesse o fato de ter ficado famosa e ter sido premiada.

Na sociedade em que vivemos atualmente essa forma de reconhecimento ocorre principalmente através das mídias e da publicidade, em que a exposição e a autopromoção

são evidenciadas, o sujeito exposto passa a ser o próprio objeto de publicidade; o que ocorreu com os personagens escritores do romance Leo Richter e Miguel Auristos Blancos, bem como era pretensão de Maria Rubinstein.

Para Byung Chul Han, na sociedade contemporânea, a simples existência passa a ser algo insignificante, assim o filósofo aponta que é necessário expor-se, ser visível e lembrado para sentir-se relevante, o que se impõe é que as coisas e as pessoas sejam expostas. Para ele “Tudo o que repousa em si mesmo, que se demora em si mesmo passou a não ter valor, só adquirindo algum valor se for visto”, pois (CHUL HAN, p.16, 2017), “tudo se mensura em seu valor expositivo”. (CHUL HAN, p.17, 2017).

Percebe-se isso em Rubinstein quando passou a ser vista nas manchetes de jornais, em revistas, sendo centro de matérias em diferentes mídias, o que lhe deu visibilidade e com isso, a fama. A personagem/escritora é detentora de capacidades particulares, mas é na casualidade que consegue a fama. Desventuradamente, ela não pôde desfrutar desse momento, que talvez fosse o auge da carreira, ao invés disso, entra em conflito subjetivo e intersubjetivo e não mais se reconhece.

O deslocamento da personagem influenciou consideravelmente na busca pela fama como auto-realização, tudo o que já tinha construído na vida pessoal e profissional, fora desfeito em questão de dias. As relações construídas por anos já não se encontravam mais sólidas. No novo país, Maria obriga-se a viver no total anonimato e aceita que é só mais uma, dentre tantas pessoas.

Apesar de ser uma escritora de êxito, isso não bastava para que Rubinstein fosse reconhecida da forma como almejava. A fama se deu de forma diferenciada e inusitada, o reconhecimento por outrem se deu na ausência e não na presença, no julgamento de uma ação não exatamente ligada ao império de capacidades e sim, ao “espetáculo” do desaparecimento.

Deste modo, a análise do percurso da personagem Maria Rubinstein em busca da notoriedade, aponta a efemeridade da fama e do anonimato. A personagem, conforme Ette descreve, foi posta em movimento e se preencheu de nova vida. Nesta circunstância, uma nova vida inesperada, num espaço “muito longe de tudo” que lhe era familiar e em completo anonimato.

2.2.3 “Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar e enquanto o ar se enchia de escuridão”: escrita, morte e SobreVivência em “Resposta à abadessa”

“Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade”.
(MONTAIGNE, 2010, p.15)

“Lebens-Schrift (escrita da vida) da bio-grafia da vida própria e alheia, serve como transformação do conhecimento sobre a vida em conhecimento de sobrevivência”. (ETTE, 2015, p.186)

Miguel Auristos Blancos é um personagem/escritor conhecido mundialmente por abordar temáticas de espiritualidade em suas produções. Ele reside no Rio de Janeiro e recebe diariamente cartas de leitores a fim de obterem respostas, sugestões e conselhos. A fronteira temporal dessa narrativa é de algumas horas, tempo em que o escritor se dedica fervorosamente a escrever uma resposta para a senhora Ângela João, abadessa do convento das irmãs carmelitas da Divina Providência, em Belo Horizonte. A pergunta era instigante: “por que existia o sofrimento, por que a solidão, por que, sobretudo, a distância de Deus e por que, apesar de tudo isso, o mundo estava constituído da melhor maneira?” (KEHLMANN, 2011, p. 98).

Blancos se sente incomodado e desconfortável com a pergunta e, ao pensar na “Resposta à abadessa”, ele reflete sobre seus textos e crenças. Após ficar por horas escrevendo, quando pára, dá-se conta de que já tinha anoitecido.

Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar, lançava as últimas brasas na água e se extinguia; escreveu enquanto o ar se enchia de escuridão como que de uma fina substância; escreveu enquanto as luzes ao fundo brilhavam com nitidez cada vez maior e o negro do céu se fundia com as montanhas; e, quando ergueu os olhos, com a camisa molhada e o bigode perolado de suor, já era noite. (KEHLMANN, 2011, p.99).

A resposta foi extensa e quando imprimiu, percebeu que tinha digitado uma pilha de folhas. Surpreendeu-se com a própria resposta, dentre muitas palavras, essas: “A única coisa que nos ajuda são mentiras reconfortantes, como a dignidade corporeificada em sua sagrada pessoa”. (KEHLMANN, 2011, p.100). Como poderia dar esperança e conforto a esta figura tão valorada pela religião? Não hesitou em tratar de suas descrenças e falta de esperança diante das condições que muitos humanos vivem no mundo, vidas em sofrimento e solidão. A resposta lhe é extensa, pois isso esboça exatamente a forma como tem se sentido.

Percebeu então que o que escrevera significava “a revogação de tudo, a aniquilação da obra de toda a sua vida”. (KEHLMANN, 2011, p.100). O que parecia uma brincadeira fica sério, ele pega a pistola, olha para ela, como teria feito muitas outras vezes, mas decide largá-la, ao final de sua escrita, percebe que já não tem mais escolha e a retoma em suas mãos.

Se ele realmente puxasse o gatilho, entraria para a história. Todas as pessoas religiosas, todos os otimistas e beatos da Terra, todos os crentes e devotos que tinham seus livros nas estantes e seu exemplo no coração- como ele poderia resistir à tentação de lhes desferir esse golpe? Isso, e apenas isso, o faria grande. (KEHLMANN, 2011, p.100).

Talvez uma forma de manter a grandiosidade de seu nome na história fosse através da morte voluntária. A morte seria uma excelente saída para que seu nome fosse lembrado e sua fama consagrada. Juliane Tranacher, em análise dos diferentes romances e personagens de Kehlmann, assinala a relação do desfecho do mágico Beerholm e do escritor Blancos, acentuando a busca pela fama e imortalidade de seus nomes.

Essa passagem mostra que: Não é devido ao reconhecimento da nulidade de todo o ser que Auristos Blancos joga com a ideia do suicídio, mas sim porque espera aumentar ainda mais sua fama pelo ato do suicídio. Como Beerholm, Auristos Blancos é movido pelo desejo da imortalidade e, com ele, a esperança de fama póstuma ‘imortal’; e como Beerholm, Auristos Blancos não suporta o pensamento de que o mundo continuará existindo após sua morte. Ele repele esse insulto narcisista, enquanto ele (também como Beerholm) imagina, que com sua própria extinção, o cosmos também seria destruído.⁵⁷ (TRANACHER, 2018, p.229).

Pode-se dizer que Kehlmann inspirou-se em um escritor brasileiro para a construção de seu personagem Miguel Auristos Blancos. Isso fica explícito quando, na narrativa, descreve o personagem: “Os pelos grisalhos de seu peito estavam mais escassos do que antes, porém seu corpo, apesar de seus sessenta e seis anos, mantinha-se em boa forma” (KEHLMANN, 2011, p.94) cita o local em que mora: Paraty- “Quando estava em sua casa em Paraty ou em seu chalé Suíço do outro lado do oceano” (KEHLMANN, 2011, p.95) e a localização de seu escritório- “situado na parte da frente de seu apartamento de

⁵⁷ Diese Passage zeigt: Nicht aufgrund der Erkenntnis der Nichtigkeit allen Seins spielt Auristos Blancos mit dem Gedanken an Suizid, sondern weil er sich durch den Akt der Selbsttötung eine weitere Steigerung seines Ruhms erhofft. Wie Beerholm treibt Auristos Blancos die Sehnsucht nach Unsterblichkeit um und damit einhergehend die Hoffnung auf ‚unsterblichen‘ Nachruhm; und wie Beerholm kann auch Auristos Blancos die Vorstellung nicht ertragen, dass die Welt nach seinem Tod weiterexistieren wird. Dieser narzisstischen Kränkung tritt er entgegen, indem er sich (ebenfalls wie Beerholm) ausmalt, dass mit der eigenen Auslöschung auch der Kosmos vernichtet wird.

cobertura na orla resplandesciente do Rio de Janeiro [...] as encostas dos morros com as favelas” (KEHLMANN, 2011, p.93).

O perfil de Paulo Coelho calha com o descrito na narrativa. O escritor de reconhecimento internacional nasceu no Rio de Janeiro e atualmente vive na Suíça, na cidade de Genebra. As imagens que a mídia traz de Paulo Coelho apresentam-no de cabelo e barba grisalha e no ano de publicação do romance *Ruhm*, ele estava com sessenta e dois anos, apenas quatro a menos do que a descrição do personagem do romance. Os textos literários citados neste capítulo também estão relacionados a obras anteriores já publicadas por Paulo Coelho; observa-se ainda temáticas e estilo de escrita idênticos, conforme visto sobre a escrivaniinha de Blancos, na qual estavam:

duas canetas-tinteiro com penas de ouro, desessete lápis bem apontados, um teclado plano diante de uma tela plana, e, sobre o fichário, as folhas escrupulosamente empilhadas de seu novo manuscrito: *Pergunte ao cosmo, ele responderá*. Só faltava um capítulo, após o conjunto ter sido escrito ao longo das últimas quatro semanas com a mesma fluidez de tudo o que já escrevera antes; desta vez, era sobre como a fé e a confiança resultavam dos gestos e rituais que as expressavam. (KEHLMANN, 2011, p.93-94).

As obras de Paulo Coelho são de linguagem acessível e têm se popularizado a nível mundial, as temáticas envolvem esoterismo, a busca de um sentido para a vida, esperança e construção da existência, servindo muitas vezes como guia espiritual. Sua escrita não é muito aclamada pela academia, como o próprio Auristos Blancos é descrito: “Miguel Auristos Blancos, o escritor venerado pela metade do planeta e indulgentemente desprezado pela outra metade, autor de livros sobre serenidade, beleza interior e a busca pelo sentido da vida”. (KEHLMANN, 2011, p. 93). No que se refere ao conteúdo de suas obras:

Miguel Auristos Blancos não inventava essas coisas, elas vinham por si mesmas e, aparentemente sem sua intervenção, encontravam seu caminho no manuscrito, enquanto ele ficava sentado observando, com uma curiosidade contida, como seus dedos teclavam e faziam surgir linha após linha no branco reluzente da tela e quando, ao final de um dia de trabalho, ele se levantava, como acabara de fazer, e piscava os olhos ao pôr do sol, não se sentia menos enlevado e instruído do que mais tarde se sentiria cada um de seus cerca de sete milhões de leitores. (KEHLMANN, 2011, p.94).

O personagem criado por Kehlmann gosta de armas e tem em sua gaveta uma Glock, cano cento e quarenta milímetros, calibre nove por dezenove e gosta de realizar exercícios de pontaria. Publicou o livro *Mão tranquila cria sentido tranquilo*, explicando como atirar, e como a pessoas devem unificar-se ao alvo para atingir sua meta. O fato de

ser conhecido mundialmente faz com que receba muitas correspondências diariamente, dentre elas convites para fazer palestras e discursos. O texto dá a entender que sabe escrever e aconselhar pessoas em diferentes situações, mas não consegue ajudar a si mesmo.

Além disso, vários episódios de *Fama* mostram que as recomendações de cura promissora do autor ficcional são inúteis e que ele fracassa em sua função de suposto salvador: apesar de outros personagens de ficção buscarem pelo sentido e consolo diretamente em seus livros, a leitura não cria uma saída para sua miséria.⁵⁸ (TRANACHER, 2018, p.227).

No transcorrer dos capítulos de *Fama*, vários são os momentos em que livros de Blancos são evidenciados, como em “Vozes”, quando Ebling vê um livro da esposa Elke: “*O caminho do eu para si mesmo*, de Miguel Auristos Blancos. (KEHLMANN, 2011, p. 18), em “Oriente”, quando Maria Rubinstein “ergueu a cabeça, ela viu, entre dois livros de Auristos Blancos, algo que conhecia, [...] seu romance de maior sucesso”. (KEHLMANN, 2011, p.89) e “Em perigo”, no momento em que “Rotmann lia um livro de bolso velho e gasto em francês: *L’art d’être soi-même*, de Miguel Auristos Blancos” (KEHLMANN, 2011, p.158). Outros personagens parecem ser ajudados por Blancos, mas o escritor não é capaz de lidar com seus próprios conflitos.

A construção de um escritor ficcional em crise pode ter sido inspirada em outros escritores, que refletem sobre a morte em seus textos ou que, diante da infelicidade, angústia e melancolia decidem adiantar a própria morte. Michel de Montaigne, em *Ensaaios*, XX: “Filosofar é aprender a morrer”, apresenta pensamentos e considerações sobre a morte. Para ele: “Meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade” (MONTAIGNE, 2010, p.15), não importando o lugar em que estivermos, ou o estado, a morte pode chegar a qualquer momento, e “descobriremos que o fim está igualmente perto de nós quando estamos vigorosos ou febris, no mar e em nossas casas, na batalha e em repouso”. (MONTAIGNE, 2010, p.17). Para alguns, a insustentabilidade e exaustão, ou a sensação de saciedade podem resultar no adiamento da morte: “Se da vida tirastes proveito, estais saciado; ide-vos satisfeito” (MONTAIGNE, 2010, p.24).

São vários os escritores que tiraram suas próprias vidas por diferentes razões. Dentre essas frases entende-se que a temática “morte” não pode ser considerada um tabu

⁵⁸ Zudem zeigt sich in mehreren Episoden in *Ruhm*, dass die heilversprechenden Ratschläge des fiktiven Autors nutzlos sind und er in seiner Funktion als vermeintlicher Heilsbringer scheitert: Zwar greifen andere Romanfiguren auf der Suche nach Sinn und Trost immer wieder zu seinen Büchern, einen Ausweg aus ihrer Misere eröffnet ihnen die Lektüre jedoch nicht.

entre pensadores, pois é uma certeza que pode nos atingir nas mais diversas situações e aflige, preocupa, angustia; mas para alguns pode trazer alívio e descanso.

Stefan Zweig, escritor, romancista, poeta, dramaturgo austríaco, em exílio na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro e deprimido com a expansão do nazismo na Europa, no período da Segunda Guerra Mundial, deixa uma carta de despedida junto ao seu corpo e da esposa Lotte (1942): “[...] Assim, em boa hora e conduta ereta, achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e a liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a terra” (ZWEIG apud DINES, 1981, p.285), “[...] saúdo todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes”. (ZWEIG apud DINES, 1981, p. 393).

Também Ernest Miller Hemingway suicidou-se em Ketchum, em Idaho (1961), Horacio Silvester Quiroga Forteza cometeu suicídio, ingerindo uma dose letal de cianeto (1937). A escritora e ensaísta Adeline Virginia Woolf afogou-se nas águas do Rio Ouse, próximo de sua casa, deixando ao marido as seguintes palavras em uma carta:

Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando a sua vida, que sem mim você poderia trabalhar. E você vai, eu sei. Veja que nem sequer consigo escrever isso apropriadamente. Não consigo ler. O que quero dizer é que devo toda a felicidade da minha vida a você. [...] Se alguém pudesse me salvar teria sido você. Tudo se foi para mim, menos a certeza da sua bondade. Não posso continuar a estragar a sua vida. Não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós. V.⁵⁹

Em situações distintas, tais escritores encontraram na morte, o descanso do corpo e da mente. Já Miguel Auristo Blancos, em um momento de crise, percebe que uma grandiosidade nesse ato de morte, ao tirar sua própria vida, além de libertar-se da angústia que vive, elevaria seu nome para a lista de escritores consagrados.

No final da história, Auristos Blancos não se mostra mais como um “salvador” filantrópico que se preocupa com a edificação de seu semelhante, mas- ao contrário- um pseudogênio megalomaniaco, movido unicamente pelo desenvolvimento da própria fama. Se o autor brasileiro realmente se suicida e não apenas se entrega à ‘tentação de uma fama ainda maior’, mas também revela seu próprio narcisismo e expõe a encenação do autorretrato como humanitário heroico, permanece aberto.⁶⁰ (TRANACHER, 2018, p.229).

⁵⁹ <http://notaterapia.com.br/2018/06/20/carta-de-despedida-de-virginia-woolf/>

⁶⁰ Auristos Blancos zeigt sich am Ende der Geschichte nicht mehr als philanthropischer ‚Retter‘, dem es um die Erbauung seiner Mitmenschen geht, sondern- im Gegenteil- als größenwahnsinniges Pseudo-Genie, das einzig von der Mehrung des eigenen Ruhms getrieben ist. Ob sich der brasilianische Autor tatsächlich selbst tötet und sich damit nicht nur der ‚Versuchung eines nochmals gesteigerten Nachruhms‘ ergibt, sondern auch den eigenen Narzissmus offenlegt und die Selbstinszenierung zum heroischen Menschenfreund als bloßes Schauspiel entlarvt, bleibt letztlich jedoch offen.

Apesar da morte de escritores, sejam eles ficcionais ou reais, a escrita é o meio de sobrevivência de seus pensamentos e vivências. Ottmar Ette, em *SaberSobreViver* (2015), cita o exemplo da obra *PLN. Die Passion der halykonischen Seele* [PLN. As paixões da alma halykoniana] a criação do *Postleitnummer* [Número Postal], sendo a base de troca de correspondências entre presos políticos. O número postal permitiu que histórias fossem preservadas. Werner Krauss, escritor preso durante a Segunda Guerra Mundial e condenado à morte, escreve poemas, que sobreviveram àquele tempo e chegaram até nós. A literatura de cárcere [*Gefängnisliteratur*] assinala essa “sobrevivência” através da escrita:

Os versos do poema estampam a angústia do filólogo:

A morte eminente está estampada em meu coração
A torrente de imagens já se esgotou e
Retornou à força primordial do meu Deus
A terrível indignação de todos os instintos [...]
Assim permaneço deitado em silêncio. O tempo alterou seu curso.
Em cada hora encontro um presente.
(WERNER, 1995 apud ETTE, 2015, p.103)

No tempo em que permaneceu em confinamento à espera de um fim próximo, Krauss encontra a sabedoria de vida para sua escrita, pois um futuro lhe é incerto. Dentre as correspondências e textos produzidos em cárcere, muitas foram as vozes caladas e carreiras interrompidas; em mortes precoces, injustas, desumanas. Os papéis borrados pelas lágrimas, amassados pelo medo e manchados pelo horror deixam um “registro escrito da prática de sobrevivência”. (ETTE, 2015, p.119).

Hannah Arendt, em seu tempo como refugiada e apátrida, ao escrever a biografia sobre Rahel Varnhagen, o faz de forma introspectiva, havendo uma elucidação à dimensão coletiva a partir do individual. Ette reforça o conhecimento sobre a vida e o sobreviver na escrita de si e do alheio.

O conhecimento sobre a vida é tirado mais uma vez de uma situação-limite; e a situação-limite mais extrema da vida, que – como Arendt sabia- no sentido Heideggeriano só podia ser uma ‘prévia para a morte’ ao longo da vida, é o fim físico, a morte. A questão ‘como se pode continuar vivendo’, como questão de vida ou morte, aponta para aquela ameaça mais extrema da existência em que o conhecimento de vida tem de se tornar conhecimento de sobrevivência, a fim de possibilitar uma continuação da vida para todos aqueles que na verdade já estavam ‘no leito de morte’. Como em Werner Krauss, que na cela da morte, por meio do estudo de *Garcíans Lebenslehre* e seu romance PLN, escreveu para si um conhecimento científico-literário de sobrevivência, a escrita, em Rahel Varnhagen na forma de suas cartas e diários e em Hannah Arendt sob a

forma de sua *Lebens-Schrift* (escrita da vida) da bio-grafia da vida própria e alheia, serve a uma transformação do conhecimento sobre a vida em conhecimento de sobrevivência. (ETTE, 2015, p.186).

A escrita literária ilustra as distintas relações entre vida e morte; vidas que são roubadas, rompidas, encarceiradas, em que prevalece a luta pela sobrevivência e vidas que, aparentemente, sem sentido ou que carregavam a sensação de dever cumprido, são tiradas em livre arbítrio. Em ambos, na luta pela vida e na rendição à morte; o medo, a angústia e o sofrimento assolam, e em ambos, o fim idealizado é a mais pura liberdade. Da mesma forma o espírito extinto de Blancos seria o preço a ser pago pela fama e a tão sonhada libertação em relação às suas aflições. “Ele escreveu enquanto o sol deslizava no mar e enquanto o ar se enchia de escuridão” é um fragmento que evidencia o extraviar-se na escuridão do tempo e o perder-se na escrita, escrita esta que indubitavelmente sobreviverá.

2.3 “PRECISAMOS COMEÇAR A FAZER NOSSAS PRÓPRIAS INVENÇÕES”: ALTERIDADE E POÉTICA NAS RAMIFICAÇÕES DE *ELIZABETH COSTELLO E FAMA*

(...) em seus dispositivos literais, seus relevos ou declives da escrita, as páginas podem ser contempladas como paisagens; e, por sua vez, as paisagens, através de suas configurações sensoriais, de sua lógica ou de sua ordem secreta, podem ser compreendidas e lidas como páginas.
(RICHARD, Jean-Pierre. 1984, p.7)

*“Tudo nessa paisagem de teoria- incluindo a poética que é imanente do próprio escritor – está em movimento constante e em expansão, em transgressão. As marés ritmam uma vida de idas e vindas”.*⁶¹ (ETTE, 2017, p.163).

O conhecimento acerca do enredo das obras literárias em estudo evidencia a aproximação de ambas no que se refere a escolha de personagens/escritores como recurso do processo de criação literária. Quando destaco que “Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções”, penso na protagonista/escritora Elizabeth Costello, do romance Coetzee e nos personagens/escritores Leo Richter, Miguel Auristos Blancos e Maria

⁶¹ Todas as citações dessa obra foram realizadas por mim. Em nota de rodapé, consta o texto original. Alles in dieser Landschaft der Theorie- einschliesslich der immanenten Poetik des Schreibenden selbst- ist in unsteter Bewegung und stets im Werden, im Vergehen. Die Gezeiten rhythmisieren ein leben des Kommens und Gehens.

Rubinstein de *Fama*, Daniel Kehlmann, que imaginam, inventam e criam mundos.

A construção dos subcapítulos deu-se com a escolha de capítulos específicos de ambos os romances. Nesses, estão em evidência o escritor, sua carreira e o processo de escrita literária. Observa-se que os capítulos de *Elizabeth Costello*: Palestra 1 “Realismo”, Palestra 8 “No Portão” e Pós-escrito: “Carta de Elizabeth, Lady Chandos” tratam do realismo como realidade em que a literatura aspira compreender a experiência humana, envolvem a liberdade literária e crenças provisórias de uma escritora, bem como o arrebatamento das palavras, ou seja, do bloqueio de um escritor e suas consequências. Os capítulos de *Fama*: “Rosalie viaja para morrer”, “Oriente” e “Resposta à abadessa” abordam as relações entre personagem e autor no nível diegético, efemeridade do anonimato e da fama e reflexões sobre a morte na literatura e a escrita como forma de sobrevivência.

O saber sobre a vida acontece não só de modo direto em contextos de vivências reais, mas também ocorre através da apropriação de bens simbólicos. A literatura torna-se um “saber sobre a vida traduzido e, ao mesmo tempo, posto em prática em formas estéticas de expressão”. (ETTE, 2018, p.72).

Considerando que a literatura é parte da vida, é ostensivo que como autora desta tese, traço pensamentos sobre os textos analisados em palavras, reflexões e movimentos. É justamente isso que fornece ao texto um caráter ensaístico em seu conteúdo e configuração. São vários ensaios, contendo títulos independentes, mas que, como em uma constelação, estão interligados, constituindo a tese e a justificando. Os personagens em estudo fomentam reflexões metadiscursivas e pensamentos do próprio método de produção e interpretação.

O impulso de alcançar uma interpretação que abarque ‘o mundo em que vivemos’ e de se voltar, com isso, ao todo, continua presente em uma representação que, por boas razões, desiste da completude: *Mimesis* (Auerbach) não abandona tal impulso e é um avanço ousado no sentido de dar-lhe forma. A conquista de uma reflexão metadiscursiva, de um pensamento acerca do próprio método, está integrado a tal ponto nesse ocupar-se com a literatura contemporânea a partir da perspectiva do eu que escreve, que a fronteira entre ‘escritor’ e ‘filólogo’, embora marcada, não é mais aceita sem contestação. (ETTE, 2015, p. 69).

Confundem-se os papéis de escritor e filólogo, pois até mesmo a ficção contempla reflexões acerca das perspectivas e métodos da criação. Quando a protagonista Elizabeth Costello diz a frase “**Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções**” (COETZEE, 2004, p.121), ela quer mostrar que apesar de ler os clássicos, e neles se

espelhar para muitas constituições ficcionais, ao escritor cabe a tarefa de descobrir seu próprio caminho de escrita, rumos, estilos, conteúdos e formas. A invenção, a imaginação e a criatividade são alicerce para toda e qualquer manifestação artística.

Em decorrência disso, o estudo da “poética” é substancial, já que há pesquisa e investigação de obras literárias, contendo personagens/escritores que contribuem no provimento da compreensão de seu processo de criação artística. Aristóteles, em *Arte Poética*, traz a base para a teoria da literatura ainda hoje. As anotações sobre os gêneros literários: lírico, épico e dramático, analisando formas, modos, figuras, mostram que a poética lida principalmente com poesia e dentro dessa, os conceitos de mimesis (imitação, representação, ato de se assemelhar), verossimilhança (aparenta ser ou é tido como verdadeiro) e catarse (purgação, purificação- quando obras suscitam temor e piedade).

Ao tratar da narrativa épica e sua construção em versos, o filósofo anuncia o poeta também como narrador. Para ele

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade [...] é manifesto que a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas do que fazer versos, visto que ele é poeta pela imitação, e porque imita as ações. (ARISTÓTELES, 2001, p. 15).

Nesta acepção, quando se fala em poética, está marcada a ideia de produção literária, da literatura em suas diferentes formas, estilos e gêneros, na criação da arte por meio da conotação, arte associada à subjetividade, às emoções e à cultura.

Segundo o dicionário de Semiótica, de A. J. Greimas e J. Courtés, a poética

designa quer o estudo da poesia, quer, integrando também a prosa, “a teoria geral das obras literárias”. Esta última acepção, que remonta a Aristóteles, foi retomada recentemente pelo teóricos da “ciência da literatura” (*Literaturwissenschaft*) que procuram generalizar o que, durante muito tempo, foi somente uma “etnoteoria”, inscrita no quadro da tradição greco-romana, e, ao mesmo tempo, pôr em evidência a especificidade dessa forma de atividade linguística. É assim que R. Jakobson- com o formalismo russo, de que é o herdeiro e o representante- serve de mediador entre a literatura e a linguística, ao distinguir, entre as principais funções da linguagem, a função poética, que ele define como “a ênfase... posta na mensagem, por si mesma”. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.374).

Portanto, utilizo o termo poética como teoria geral e ciência literária que dá ênfase a mensagem por si mesma. Pode-se dizer que o discurso poético é um signo complexo (segundo A. G. Greimas no que se refere à “Semiótica Poética⁶²”) e é apresentado como

⁶² no ensaio “Por uma teoria do discurso poético”, 1975.

um discurso duplo, já que envolve correlação do plano da expressão e do conteúdo.

Isso abrange a metadiscursividade existente nas obras em estudo, nas quais se observam os personagens/escritores em suas tramas individuais e, ao mesmo tempo eleva-se a existência de personagens/escritores, como fio condutor dos romances. Figuras essas que circunscrevem prioritariamente a ficção como objeto de conhecimento.

Por contemplar a universalidade, a literatura se materializa em diferentes formas, tem acesso a diferentes civilizações, espaços e tempos, desse ponto segue a afirmativa de Antonio Candido:

chamarei de literatura, de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao univers fabulado. [...] Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2011, p.176-177).

Ao declarar que toda e qualquer pessoa deve ter “O direito à literatura”, Antonio Candido eleva essa esfera do conhecimento como “necessidade universal”, já que aparece como materialização para todos os homens e em diferentes temporalidades. A extensão da literatura, em suas diferentes formas de expressão, alcança a compreensão de culturas e sociedades, bem como possibilita que as experiências mais interessantes sejam vividas.

Charles Taylor sublinha a obra de arte em suas diferentes manifestações, revelações criativas e a sua representação para a vida. O poeta, o criador, é visto como mediador da realidade espiritual.

A obra de arte como vórtice é um agregado; uma constelação de palavras ou imagens que estabelece um espaço que atrai ideias e energia para si. Ou poderíamos dizer que ele concentra energias de outra maneira difusa e torna-as disponíveis num pronto/momento: “Uma ‘imagem’ é aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional num instante de tempo”. (TAYLOR, 2011, p.609).

A arte, em sua constelação de imagens e/ou palavras, contém o poder de disponibilizar inspirações e revelações em instantes de tempo e em determinados espaços de recepção. Como seres de linguagem, devemos considerar que o mundo não é apenas um conjunto de objetos para nosso uso, mas ele exige algo mais de nós, expressa uma

demanda de atenção, exame cuidadoso, respeito pelo que existe. E essa exigência, embora ligada ao que somos enquanto seres de linguagem, não é apenas de auto-realização. Ela emana do mundo. É difícil ser claro nesse domínio exatamente porque estamos mergulhados em uma linguagem de ressonância pessoal. Mas extremamente importante para nós está sendo articulado aqui, por mais obscuros, fragmentado e unilateral que seja. Declarar que toda essa maneira de pensar não tem objetivo é ferir gravemente a si mesmo. (TAYLOR, 2011, p.655).

A maneira de pensar o mundo através da literatura exige cautela, apreço, respeito e sensibilidade. Elizabeth Costello, ao mencionar a dificuldade do escritor em incorporar outros corpos para dar voz às criações, declara: “Fácil? Não. Se fosse fácil não valeria a pena fazer. **Essa alteridade é que desafia.** Inventar alguém que não é você mesmo. Inventar um mundo onde ele se locomova. Inventar uma Austrália” (COETZEE, 2004, p.18-19 grifo meu). Assim, a escritora não somente transborda sua forma expressiva, como também produz efeito filosófico, ético e humanista a partir da ficção. Uma empatia que exerce a alteridade.

“Mas minha mãe já foi homem”, ele insiste. Já foi cachorro também. Ela é capaz de penetrar nos outros com o pensamento, em outras existências. Eu li os livros dela; eu sei. É um poder que ela tem. Não é isto a coisa mais importante da ficção, nos tirar de nós mesmos, nos levar para outras vidas? (COETZEE, 2004, p.30)

John sabe que a mãe tem essa capacidade de encarnar outros humanos e outros seres. Em seus textos literários e palestras Costello tenta fazer com que o leitor e o público possam entender o outro, interagir com ele, respeitando contrastes e diferenças, contribuindo na formação “da própria humanidade” de cada um. Retomo essa citação para trazer a percepção filosófica sobre empatia e alteridade na escrita, ou seja, sobre o colocar-se no lugar do outro, adotando o ponto de vista dos outros, sejam pessoas reais ou personagens literários. Costello coloca-se no lugar de Harold Bloom e de Molly Bloom em seu mais famoso romance *A casa da rua Eccles*. A entrevistadora usa as seguintes palavras para tratar do livro:

Gostaria de continuar com a *A cada da rua Eccles*, seu livro mais conhecido em nosso país, um livro desbravador, e a figura de Molly Bloom. Os críticos se concentraram no fato de a senhora ter tomado, ou retomado, Molly de Joyce, se apossado dela. Gostaria que comentasse suas intenções com esse livro, principalmente nesse desafio a Joyce, um dos patriarcas da literatura moderna, no próprio território dele. (COETZEE, 2004, p.19).

Costello teria “se apossado” de Molly Bloom, penetrando sua mente, sentindo

suas emoções e vivendo suas experiências ao lado de Joyce. Da mesma forma como incorporara essa personagem, também teria adentrado outros corpos e mentes, conhecendo outras existências, como o próprio filho pontua.

No terceiro capítulo: “Palestra 3 - Um: os filósofos e os animais”, (capítulo que será aprofundado posteriormente na tese) a própria escritora destaca: “Se sou capaz de pensar a existência de um ser que nunca existiu, sou capaz de pensar a existência de um morcego ou de um chimpanzé ou de uma ostra, de qualquer ser que participe comigo do substrato da vida” (COETZEE, 2004, p.92). É interessante a forma como a protagonista reflete sobre a escrita e reitera a empatia e a alteridade como essenciais para a escrita literária; seja uma forma de vida humana ou animal, pensar a existência de outro ser é colocar-se no lugar dele, sentir junto dele e estar com ele.

A escritora faz referência ao conto de Kafka. Nesta tese já mencionei o conto direcionado aos estudos do Realismo (Subcapítulo 2.1.1), mas neste momento indico uma releitura sob a perspectiva da alteridade. Costello sugere que Kafka se coloca no lugar de Pedro Rubro (um macaco) para entender seu papel na academia e motivações que o levaram a transformar seu modo de ver o mundo e de estar nele:

Franz Kafka tem um conto- talvez vocês o conheçam- em que um macaco, vestido a rigor, discursa para uma sociedade culta. É um discurso, mas também é um teste, um exame, a *viva voce*. O macaco precisa demonstrar não só que pode falar a língua de sua platéia como também que dominou suas maneiras e convenções, e que está capacitado a entrar para essa sociedade. Por que estou relembando a vocês o conto de Kafka? Estarei fingindo ser o macaco, apartado de meu ambiente natural, forçado a representar diante de um grupo de críticos estranhos? Espero que não. Sou um de vocês, não sou de espécie diferente. (COETZEE, 2004, p.25).

Não há como negar que um escritor precisa fingir para então poder representar. Kafka não é de espécie diferente, é humano, mas põe-se na condição de animal e descreve um processo de transformação de um ser animal em um ser dominante da linguagem humana e de suas convenções. Kafka teve que fingir ser o macaco para entender como seria lutar pela liberdade em um ambiente diferente do habitat natural. A alteridade também está evidente na inversão dos papéis, pois, o macaco também põe-se no lugar do humano, estuda seu comportamento, aprende sua cultura e linguagem. Humano e animal misturam-se num ser que, ao sentir-se preparado, assume a palavra.

Cito ainda um trecho do pós-escrito, em que Elizabeth Costello põe-se no lugar de Elizabeth Chandos, entendendo as aflições de uma esposa diante do bloqueio intelectual do marido: “De alma e corpo ele me fala, ele imprime o que não são mais

palavras, mas espadas flamejantes” (p.250) [...] Salve-me, caro Senhor, salve meu marido! Escreva! (COETZEE, 2004, p.252). Ao assinar a carta como Elizabeth C., ficam rastros de uma escrita fingida e ao mesmo tempo dissimulada.

Elizabeth Costello, como o próprio filho declara, já foi homem, já foi cachorro também, pois na condição de escritora “é capaz de penetrar nos outros com o pensamento, e em outras existências”. Cada adentrar a mente e o corpo de diferentes seres é um desafio, e através de cada desafio exitoso, ela seria capaz de prover diferentes experiências de leitura e com isso, efeitos de sentido capazes de intervir na vida de quem tem acesso a tais palavras.

O narrador de Leo Richter, por sua vez, deixa-se influenciar pelas sugestões de sua personagem Rosalie e ao colocar-se no lugar dela, enche-se de compaixão e piedade, concedendo-lhe uma nova chance: “Rosalie, você está curada... Comece tudo do princípio! (KEHLMANN, 2011, p.59).

Autor e personagem discutem sobre um destino possível. O desfecho, já escrito pelo autor, é modificado quando Rosalie extrapola os limites de seu enredo, transpondo-se de um nível narrativo a outro. Por piedade, entendendo a posição da personagem, o autor sede às suas súplicas.

Apesar do infortúnio da escritora Maria Rubinstein no Oriente, Leo Richter deixa clara a vontade em assumir a posição dela, já que adquiriu a fama após seu desaparecimento.

“Cair aqui”, ele disse. “Isso seria demais. Pegaria bem na biografia. Desaparecido na África”.
Elizabeth deu de ombros.
“Desde que Maria Rubinstein desapareceu há um ano, os seus livros estão mais na moda do que nunca. Agora querem até lhe dar o prêmio Rommer em ausência. Meu Deus, imagine, se fosse eu quem tivesse ido na época. Então talvez fosse eu e não ela...Ainda me pergunto se devo me sentir culpado”.
(KEHLMANN, 2011, p.152).

Independente do destino infeliz da escritora, Leo Richter pensa ser interessante o reconhecimento e sucesso após seu desaparecimento e pondera que essa seria uma marca conveniente em sua narrativa biográfica. Quando fala da culpa, pode-se interpretar de duas maneiras, ou culpabilidade pelo desaparecimento da mulher ou pelo fato de não ter sido ele a ficar tão famoso.

Já Miguel Auristos Blancos percebe, no fluir de sua escrita, um outro lado seu, que o assustou, jamais imaginaria ser capaz de compor tais sentenças, que simplesmente revogavam tudo o que tinha produzido: “Como pudera escrever aquilo? [...] a aniquilação

da obra de toda a sua vida [...] O que ele escrevera ali não era nem uma opinião sua. Era simplesmente a verdade”. (KEHLMANN, 2011, p.100). A impressão que se tem, é de que ocorre uma inversão, não é ele que tem o controle de penetrar outras mentes, mas nesse momento, era como se uma força externa o atingisse e penetrasse seus próprios aforismos.

No momento que os personagens assumem a posição do outro, há um entendimento das emoções e pensamentos desse. É no ato de perceber a diferença entre si e o outro, respeitando as individualidades, identidades e subjetividades que as relações de convivência fluem melhor na escrita. Antonio Candido apresenta essa ideia de maneira sublime: “As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo”. (CANDIDO, 2011, p.182).

A incorporação de outros seres humanos, de seres mitológicos, de animais, de plantas ou de seres inanimados na ficção literária, concede ao escritor a capacidade de projetar personalidades, pensamentos e emoções, ou seja, confere a empatia, a sensação (do termo grego *Emphatheia*- emoção, sentimento) de um sentir com o outro, como se impregnado a ele. Mencionei anteriormente sobre o direito a literatura, de Candido e agora refiro-me ao dever de cada um como produtor e/ou receptor do texto literário, o escritor em seu dever de projetar o outro e o leitor no dever de entendê-lo, reconhecendo sua cultura, condição e jeito de ser, agir e de pensar.

Utilizo também o termo “reciprocidade”, significando “que não posso aceitar certas coisas para os outros, a menos que as aceite para mim mesmo”. (VIEIRA e DUPREE, 2004, p. 54 apud DINIZ, 2015, p 205). Assim sendo, considera-se a empatia como espécie de inteligência emocional e a reciprocidade como estado do que é mútuo, o que torna compreensível a troca entre dois ou mais componentes.

Para melhor entender a diferenciação de si em relação ao outro, da empatia e da alteridade, apresento algumas definições. Paul Ricoeur usa os termos mesmidade para referir-se à autoidentificação e à ipseidade para condizer à percepção de si em relação ao outro. Ao compararmos, a mesmidade estaria ligada à identidade-idem, enquanto a ipseidade-ipse inclui a alteridade:

[p]ara fixar o vocabulário, estabeleçamos que o correspondente fenomenológico da metacategoria de alteridade é a variedade das experiências de passividade, mescladas de múltiplas maneiras ao agir humano. O termo “alteridade” fica então reservado ao discurso especulativo, enquanto a passividade se torna a atestação da alteridade”. (RICOEUR, 2014, p.375).

O filósofo francês acentua as relações entre as experiências de passividade e os

atos humanos. A alteridade estaria então, entre as duas variantes: passividade e manifestação dos atos, pois, ao entender o outro, pode-se apenas admitir, aceitar, reconhecer de forma passiva ou agir, no esforço de melhorar a condição do outro. No dicionário de semiótica, o conceito está atrelado ao pressuposto de reciprocidade:

Alteridade é um conceito não definível que se põe a um outro, do mesmo gênero, identidade: esse par pode pelo menos ser interdefinido pela relação de pressuposição recíproca. Assim como a identificação permite estabelecer a identidade de dois ou mais objetos, a distinção é a operação pela qual se reconhece a alteridade deles. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.27).

A distinção entre si-mesmo e o outro acompanhada da compreensão e identificação permite que a alteridade seja possível. É na dimensão contemplativa entre o ser humano, diferentes seres e o mundo que as relações entre o eu e o outro se instituem.

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única. (LAPLANTINE, 2000 apud DINIZ, 2015 p.203).

Deste modo, nossos comportamentos e conhecimentos culturais não devem ser considerados superiores aos dos outros, pois o que carregamos são apenas algumas possibilidades dentre um múltiplo arsenal. Há quem questione a forma como a alteridade é abordada em alguns momentos, como David Palumbo-Liu, que em sua obra *The Deliverance of Others: Reading Literature in a Global Age*, aponta que nesse mundo pós-realista a língua e as coisas não mais se conectam, pois as escolhas racionais seriam impossíveis quando colocadas em um reino intersubjetivo ocupado por demasiada alteridade. A partir disso, ele reforça a problemática da alteridade:

[...] all ultimately tied to the problematic of otherness: how do we "know" or understand other living beings? What constitutes our emotional response to their lives? How can reason, art, religion form the foundations on which we meet the other? And, crucially, are we capable of conceptualizing ourselves either as apart from, or as indistinct from, the other? And what are the costs of both conceptualizations? While the novel spends the bulk of its time challenging us to imagine otherwise, the end of the novel presents the vertiginous descent into a maelstrom not only of oneness, but also of paralysis. (LIU, 2012, p.60-61).

Neste sentido, o estudioso eleva que as ficções contemporâneas abordam não só a perspectiva de um protagonista, mas de sujeitos e objetos que são parte dos enredos, sendo a alteridade mais evidente. Ele propõe questões instigantes que envolvem os desafios da alteridade na ficção. Penso que realmente não somos capazes de penetrar completamente na mente de um animal, descrever sua solidão em confinamentos e sensação de impotência diante da supremacia humana, descrever como é ser impedido de mover-se livremente, andar em círculos e ter um olhar vago diante de espectadores que acham um espetáculo vê-los enjaulados.

Talvez não sejamos capazes de descrever a dor dos músculos e dos ossos ao serem estimulados por chicotadas de um domador, também não sei se concordo que os animais sejam desprovidos de alma, já que possuem emoções e as expressam. Discordo com a sugestão de Descartes, de que os animais seriam somente autômatos biológicos. Não há como manter uma representação pura na alteridade, mas a ficção permite que melhor se compreenda o outro. Ao tentar incorporar o outro, penetrar corpos e mentes e aguçar os sentidos, no transbordar das palavras, os escritores se colocam nesses seres tanto quanto esses seres habitam os corpos de quem os escreve.

O reconhecimento, a aceitação e a compreensão do outro em seus comportamentos, culturas e conhecimentos viabiliza a harmonia nas relações entre as diferenças. Reporto-me novamente a Antonio Candido e ao caráter humanístico da literatura quando se ocupa do ser e de seu semelhante.

Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p.182).

Neste sentido, a literatura traz a potencialidade de humanização e percepção da complexidade do mundo e a poética se incumbem de seus exercícios de reflexão, afinamento das emoções, aquisição de saber e compreensão do próximo. Tais elementos são visíveis em *Fama* e *Elizabeth Costello*, que apresentam a aproximação dos personagens com a escrita ficcional, reflexões literárias e filosóficas e questões de autoria.

Na obra *Fama*, observa-se uma composição mais objetiva, sem muitas reflexões introspectivas acerca de temáticas abordadas, mas promove cogitações por parte do leitor. A metaficção se evidencia por deixar clara a relação de construção da ficção dentro da

ficção; já em *Elizabeth Costello*, que também envolve a metadiscursividade, há uma forte referência à escrita de natureza ensaística. Para ilustrar tal comparação, cito dois fragmentos que são parte dos títulos abordados neste capítulo:

Eu deveria narrar como Rosalie se senta e apoia a cabeça nas mãos, como um olhar pela janela lhe mostra pela última vez a amplidão nebulosa do céu, como seu medo cede à exaustão, como ela assina- aqui, por favor, depois aqui, e aqui também, minha senhora- todos os formulários e como finalmente o copo de veneno é posto diante dela. [...] Sim, poderia ter dado uma boa história [...] a brutalidade contida com um pouco de filosofia. (KEHLMANN, 2011, p.58).

O narrador (supostamente Leo Richter) demonstra ter consciência de que deveria penetrar com maior profundidade na narração daquelas ações, bem como na descrição da situação, do espaço e dos objetos, mas não o faz, pois ao perder-se com a intervenção da própria personagem, ele se revela a ela, aparece em sua frente. Esse estilo narrativo despretensioso e de fluência simplificada predomina no decorrer de todo o romance. O trecho citado indica uma auto-consciência do fazer literário e de seu processo, ou seja, há simultaneamente a arte de “criar uma ficção e fazer declarações sobre a criação dessa ficção” (WAUGH, 2001, p.6). Observando isso em *Fama*, reitero a assertiva de Patricia Waugh de que no momento em que há apreciação sobre os próprios métodos de construção, na escrita metaficcional não somente as estruturas fundamentais da ficção narrativa são examinados, mas também se explora a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional.

Fama, em sua estrutura intrincada, contempla direta e indiretamente reflexões literárias e ponderações acerca do contexto contemporâneo, do uso das tecnologias e da efemeridade da fama e do sucesso.

Leo Richter é o ser todo-abrangente; o fio comum que percorre todo o romance. Ele é “narrador, ator, criador, e autor; sempre presente em todos os lugares ainda que não estivesse. De particular interesse para esta análise são três histórias: “Em perigo”, Rosalie viaja para morrer” e “Em perigo” (Stöhr, 2009 apud Blossfeld, 2012). Nelas, a natureza metaficcional de Leo Richter e sua relação especial com Daniel Kehlmann podem ser trabalhados particularmente bem. (BLOßFELD, 2012, p.8.⁶³

⁶³ Todas as citações dessa obra foram feitas por mim dada a inexistência de traduções para a língua portuguesa. O texto original consta em nota de rodapé. Leo Richter ist das allumfassende Wesen; der rote Faden, der sich durch den gesamten Roman zieht. Er ist „autorialer Erzähler, Akteur, Schöpfer und Autor; immer überall zugegen und doch nicht da. Von besonderem Belangen für diese Analyse sind drei Geschichten des Romans: „In Gefahr“, Rosalie geht sterben“ und „In Gefahr“. In ihnen lassen sich besonders gut das metafiktionale Wesen Leo Richters und sein besonderes Verhältnis zu Daniel Kehlmann ausarbeiten.

Lisa Bloßfeld analisa especificamente três capítulos do romance em que há relações diretas de autoria, construção ficcional e destrezas entre os níveis de realidade. Leo Richter é posto então, como detentor de mesma atribuição do próprio autor do romance, Daniel Kehlmann.

Diferentemente deste romance, a escrita em *Elizabeth Costello* parece de maior agudeza e perspicácia, pois a escritora lança mão de textos lidos por ela e faz juízo de valor sob distintas circunstâncias a partir de seu arsenal intelectual e literário. É plausível reconhecer ajuizamentos, argumentos e observações em seus discursos acadêmicos e em diálogos com outros personagens.

Claro que, em nome da justiça, os homens terão também de se empenhar em resgatar do estereótipo romântico os Heathcliffs e os Riochesters, sem falar do velho e empoeirado Casaubon. Será um grande espetáculo. Mas, falando sério, não podemos sugar para sempre os clássicos, como parasitas. Não estou me excluindo dessa acusação. Precisamos começar a fazer nossas próprias invenções. (COETZEE, 2004, p.21).

Coetzee permite que os pensamentos de Costello fluam livremente, abrangendo também relações intertextuais. Neste trecho, a personagem/escritora está realizando uma entrevista e na oportunidade menciona clássicos e reflete sobre a substancialidade do potencial criativo. Em seu discurso a respeito do realismo, ela inicia falando sobre Kafka, “Um relatório para uma academia”, enfatizando o monólogo do macaco Pedro, os propósitos retóricos, reflexões linguísticas sobre significação e código e traz exemplificações sobre as ilusões do realismo. Os discursos elaborados para sua salvação no julgamento final são carregados de argumentações poéticas. Inicialmente Costello declara ser escritora, portanto uma “imitadora”: “Minha profissão não é acreditar, é só escrever. Não é o meu negócio. Eu faço imitações, como diria Aristóteles” (COETZEE, 2004, p.216), em seguida “mercadora de ficções”: “Sou escritora, uma mercadora de ficções, diz o texto. Tenho apenas crenças provisórias” (COETZEE, 2004, p.216), e então “secretária do invisível”: “Sou escritora, e o que escrevo é o que escuto. Sou secretária do invisível”. (COETZEE, 2004, p.221). As justificativas de credulidade, incredulidade e negação ocorrem com autodenominações que, traçadas em teor ensaístico, explicam as questões que perturbam e decifram seus pensamentos.

Deste modo, como declara Theodor Adorno em “O Ensaio como Forma”, Coetzee, nos discursos de Costello, “não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento”. (ADORNO, 2003, p.31).

O ensaio é edificado em fraturas, fragmentos, em partes que se harmonizam unissonamente.

Portanto, em ambos os romances há o indicativo de uma escrita consciente sobre o próprio ato de escrever, uma escrita consciente do fazer literário. Em *Fama*, a metaficção é nítida, já que por várias vezes se faz menção sobre a concentração, a observação e processo de escrita, principalmente de Leo Richter. No decorrer do romance, o personagem reflete sobre algumas temáticas, estrutura narrativa, mas não aprofunda análises no romance. Assim, o contorno de como os enredos são construídos promove principalmente a reflexão no leitor sobre as tecnologias, tempos atuais e identidade. *Elizabeth Costello* difere no formato como a escritora é referida, pois através da personagem, há a menção de obras já publicadas por ela e no decorrer do romance, em suas palestras ou diálogos informais, deixa claro o estilo ensaístico de seus discursos, nos quais faz ponderações filosóficas, sociais e literárias.

Coincidentemente, ambas as obras possuem nove capítulos, e nelas os personagens perpassam os diferentes capítulos, tendo por vezes protagonismo e por vezes papéis secundários. No caso da personagem/escritora Elizabeth Costello, essa compõe todas as narrativas do romance, incluindo o pós-escrito, em que assina Elizabeth C.- que indica Elizabeth Chandos. Nas demais palestras, a protagonista é posta em primeiro plano, proferindo discursos ou assistindo apresentações de outros, expondo de forma explícita suas reflexões em fluidez de pensamentos.

No primeiro capítulo, Elizabeth Costello visita a Pensilvânia e encontra o filho John, o qual acompanha a mãe nas palestras, pronunciamentos e entrevistas; a perspectiva narrativa acontece aos olhos dele. Além disso, a personagem Teresa, que orienta Costello em suas atividades e Susan Moebius, a entrevistadora, entram em cena. No capítulo dois, o personagem de papel fundamental em relação à protagonista é Emanuel Egudu, um escritor da Nigéria. Ela palestra em um cruzeiro de quinze dias com a *SS Northern Lights*. Egudu trata do romance na África e ela reflete sobre sua fala e sobre o romance vivido com ele em tempos passados. Já no terceiro e quarto capítulos, Costello reencontra o filho John e a nora Norma, Ph.D. em Filosofia. A escritora tem domínio do discurso por 22 páginas, no qual trata das relações entre filósofos e animais e no capítulo quatro, dez páginas, em que trata de forma ensaística das relações entre os poetas e os animais. As demais páginas são narradas novamente sob a perspectiva de John.

No capítulo cinco tem-se uma nova personagem: a irmã Bridget Costello, Blanche. Costello viaja para a África e assiste ao pronunciamento de sua irmã em uma

cerimônia de graduação das Humanidades. Na palestra seis, o escritor Paul West entra em evidência, quando Elizabeth organiza uma palestra e se baseia primordialmente em um de seus livros, sendo que o próprio escritor se faz presente. Na palestra sete, em 1963, Costello ouve o poeta Robert Duncan, em um jogo de sedução. Na palestra oito, há apenas personagens secundários, Elizabeth Chandos está sozinha e conversa apenas com o porteiro, jurados e juízes em seu julgamento. Por fim, uma nova personagem, Elizabeth Chandos (a qual se confunde com Elizabeth Costello).

Como pode ser percebido, Elizabeth aparece de forma translúcida em todas as narrativas e o filho John é o único personagem que perpassa os diferentes capítulos, no caso, capítulos um, três e quatro. É interessante enfatizar que Costello já fez parte de outras ficções de Coetzee, como *The Lives of Animals* (1997) e posteriormente à publicação de *Elizabeth Costello*, a escritora reaparece em *Slow Man* (2005).⁶⁴ Neste sentido, a protagonista não somente perpassa os capítulos, que também foram publicados como textos independentes e podem ser lidos de forma autônoma, como também ultrapassa as capas e as bordas desse romance.

Fama apresenta uma mescla de personagens, cada qual exercendo sua distinção e funcionalidade na diegese narrativa. Em “Vozes”, os personagens Ebling e Ralf possuem o mesmo número de telefone, o que causa desentendimentos e sobre a mesa de Ebling há um livro do personagem/escritor Miguel Auristos Blancos. É no segundo capítulo que o personagem/escritor Leo Richter aparece pela primeira vez e está acompanhado de Elisabeth. Richter menciona a carreira do ator Ralf Tanner e sugere que a escritora Maria Rubinstein vá ao Oriente em seu lugar. No terceiro capítulo, Leo Richter, na condição de autor, conversa com sua personagem Rosalie e cita a sobrinha de Rosalie: a personagem famosa Lara Gaspard, a qual é elemento importante nas outras ficções de Richter.

Em “A saída”, novamente Ralf Tanner e Ebling, em que suas identidades são confundidas e por fim, trocadas. A personagem/escritora Maria Rubinstein, já mencionada em outro capítulo, é personagem do quinto capítulo. Ela cita Leo Richter, ao declarar que está em seu lugar nessa turnê para escritores e vê seu livro em uma livraria entre os livros de Miguel Auristos Blancos. No capítulo “Resposta à abadessa” não há a introdução de novo personagem, somente Miguel Auristos Blancos, um escritor em momentos de introspecção e escrita. No sétimo capítulo, o blogueiro Mollwitz participa de um fórum sobre tecnologias, em seu blog posta sobre Ralf Tanner e os escândalos em torno do ator,

⁶⁴ textos mencionados no início desse capítulo da tese.

lê partes do livro de Miguel Auristos Blancos, fala sobre a admiração que tem por Leo Richter, presente no evento e pela personagem Lara Gaspard, ao mesmo tempo critica a narrativa sobre Rosalie. No penúltimo capítulo, um colega de trabalho de Mollwitz, seu superior, no anonimato, possui um caso extraconjugal (esposa Hannah e namorada Luíza), ele fica sabendo dos problemas que a empresa teve com números de celulares que foram duplicados. O romance culmina com Leo Richter em uma viagem com Elisabeth à África, onde encontram Lara Gaspard. No avião lê sobre o desaparecimento de Rubinstein.

Tomando-se como exemplo o texto literário *Fama*, fica evidente o fenômeno da identidade na literatura contemporânea, o qual surge em conformidade com a pluralidade, em que se percebe obscuridade, técnicas metaficcionalis e uma estrutura eclética: “*Characters are self-alienated, lean questioning themselves and try to know themselves by getting even within the plot. The identity crisis of the characters in aforementioned work by Daniel Kehlmann is explicit.* (ASLAM, DAG, 2013, p.328). Há no romance entidades que seriam reais e entidades que seriam ficcionais, não havendo a identificação dos heróis e/ou protagonistas. Como em um cubo de Rubik, quebra-cabeça tridimensional, em que as cores são dispostas autonomamente, e em sua junção formam uma linha monocromática, a forma como o romance é narrado requer do leitor um entendimento dessa movimentação entre espaços, performances e figuras, num processo de encaixe e desencaixe que permite compreender o que é tido por verdadeiro e o que é inerente ao imaginário.

Enquanto na obra do autor sul-africano as narrativas giram em torno da escritora Elizabeth Costello, tendo-a como personagem principal, em *Fama*, há uma multiplicidade de personagens que interferem, agem ou são mencionados nas diferentes narrativas. São muitos os momentos em que as figuras se entrelaçam. É certo dizer que o personagem/escritor Leo Richter é aquele que mais interfere, já que, como demonstrado no romance, ele é o “autor de narrativas intrincadas”. (KEHLMANN, 2011, p.23), evidenciando a metaficcionalidade presente na obra. Nos capítulos dois, três, cinco, sete e nove, Richter aparece explicitamente e nos demais, é possível compreender seu envolvimento autoral. Os personagens que enfatizo aqui são os personagens/ escritores, os quais são postos em maior realce nos diferentes capítulos, como Maria Rubinstein que é mencionada nos capítulos dois e nove e no capítulo cinco sua história é contada. Miguel Auristos Blancos é mencionado no capítulo um, cinco e sete, sendo o episódio de sua vida narrado no capítulo seis.

A transitoriedade dos personagens entre uma história e outra releva uma das

principais características do personagem/escritor Leo Richter, figura que também aparece no livro: *Leo Richters Porträt* (2009) [Um retrato de Leo Richter], em que o próprio Kehlmann descreve brevemente o personagem. Neste sentido, tanto Leo Richter quanto Elizabeth Costello servem de elo de ligação entre as correntes narrativas. Ambos atuando em ambientes acadêmicos, palestrando em universidades situadas nos diferentes continentes, já que, como escritores bem-sucedidos possuem suas obras conhecidas mundialmente.

Kehlmann e Coetzee configuram essas obras sob múltiplas lógicas. A polilógica, neste caso, se refere às relações estabelecidas com a dimensão estrutural, evidenciando que a ordem dos capítulos poderia ser invertida ou lida em diferentes lógicas, sem alterar a essência dessas e também no sentido das relações estabelecidas entre as diferentes formas de vida, já que tanto *Fama* quanto *Elizabeth Costello* contornam questões sociais e culturais. Segundo Ette:

A vida ‘nua’, ‘pura e simples’, que liga o ser humano a todos os outros seres vivos, e a vida que constitui por via política, social e cultural- ‘natureza’ e ‘cultura’, quanto ao vínculo de ambas com a vida- devem ser associadas de modo relacional e segundo as lógicas mais diversas. (ETTE, 2015, p. 21).

A estrutura polilógica da literatura é extremamente significativa para a sobrevivência no séc. XXI - relacionada ao desafio da coexistência global em paz e diversidade. Segundo Ette, “[o] conhecimento de literatura não pode ser substituído por outro: ele é o conhecimento de vida, da vida, dentro da vida” (ETTE, 2016, p.5). A literatura lida com pensamentos simultâneos envolvendo diferentes tipos de contextos: culturais, sociais, políticos, psicológicos e lógicos. A ligação de um propósito literário e de outro puramente científico, o desejo de ao mesmo tempo ocupar a fantasia e, pela multiplicação do saber, enriquecer a vida com ideias, tornam difícil de atingir o arranjo das partes individuais na unidade composicional (Humboldt apud ETTE, 2015, p. 44). A literatura traz a mobilidade do conhecimento, ela é um conhecimento em movimento.

[...] a concentração da vida na literatura não somente cria uma vida de literatura; em vez, ela impele, em um processo abrangendo décadas, séculos e milênios, um conhecimento de vida dentro da vida que no processo de transferência da literatura transforma a vida em si- no nível individual, assim como no nível coletivo. (ETTE, 2016, p.5).

A polilógica é vista nas relações de descontinuidade das narrativas em estudo, bem como na mobilidade (entre Austrália, Estados Unidos, África do Sul, Holanda e Alemanha, Suíça, Brasil, país da Ásia Central), nos contextos culturais múltiplos e na

descontinuidade segundo um grau de flexibilidade e dos processos multi-, inter- e transculturais. Em ambos os romances, observa-se as múltiplas lógicas nas relações culturais, apesar de os personagens permanecerem apenas temporariamente em convivência nesses contextos, as culturas transbordam os lugares e se imbricam umas nas outras através da escrita, compondo um saber: “atrelado a experiências de vida específicas, mas nunca a uma única lógica; pelo contrário, esse conceito contém exatamente a capacidade (útil à sobrevivência) de poder pensar e proceder segundo diversas lógicas ao mesmo tempo” (ETTE, 2015, p.14), em movimentos constantemente modificados e renovados.

À vista disso, dos cernes composicionais de *Fama* e *Elizabeth Costello*: poética e metadiscursividade, verifica-se que a alteridade fica em evidência. Ao enxergar o outro, pensar como ele, estar com ele, colocar-se no lugar dele, adentrando seus corpos e mentes, os personagens/escritores Elizabeth Costello, Leo Richter, Miguel Auristos Blancos e Maria Rubinstein “se colocam nesses seres tanto quanto esses seres habitam seus corpos”, viabilizando o reconhecimento de culturas singulares e de subjetividades alheias e com isso transferem à escrita uma forma diferente de pensar sobre o mundo.

Da poética, como “teoria geral das obras literárias” e “ciência da literatura” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.374), muitos outros conceitos e teorias se desenvolveram, para esta investigação elevei os conceitos ligados a metadiscursividade nas ficções. O conceito metaficção abordado por Faria, Scholes, Waugh e Hutcheon concorda com a definição de que “metaficção é ficção sobre ficção”. Ao criticar, dialogar e discutir acerca dos métodos de construção textual nas narrativas ficcionais explora-se “a ficcionalidade do mundo fora do texto literário”. Quando há a referência a si mesmo, segundo Hutcheon, acontece um espelhamento contínuo das ações humanas. Assim, as produções literárias em estudo esboçam, através das ponderações metadiscursivas, reflexos do contexto contemporâneo.

Tanto em *Fama* quanto em *Elizabeth Costello* a metadiscursividade é visível, sendo no primeiro mais notório, já que no decorrer do romance há um personagem que revela sua estilística narrativa e concentra-se nas construções de figuras e enredos, “num espelhamento contínuo” (HUTCHEON, 1984, p.xii) de suas vivências e experiências de escrita. Enquanto na segunda, há menções, explicações e análises de textos literários próprios (de Costello) e de outras autorias, em diálogos intertextuais e o que arvora é o teor ensaístico filosófico e literário. Coetzee inventa uma personagem, que em seus discursos de âmago ensaístico, envolve os demais personagens em suas profundas

reflexões, bem como o leitor, o qual “é envolvido por sua índole mutável e fluida” (AUERBACH) nesse gênero com “seu caráter fragmentário [...] que não segue regras do jogo da ciência e das teorias organizadas [...] e não almeja construção fechada, dedutiva ou indutiva”. (ADORNO, 2003, p.25).

Por meio desses romances configurados em diferentes lógicas e ramificações, constata-se que assim como as araucárias e seus ramos dispostos paralelamente e de copas exuberantes ornamentam as paisagens, tais páginas romancescas, “em seus dispositivos literais, seus relevos ou declives da escrita, podem ser contempladas como paisagens; e, [...] através de suas configurações sensoriais, de sua lógica ou de sua ordem secreta, podem ser compreendidas e lidas como páginas” (RICHARD, 1984, p.7 apud PORTO, 2006, p.347). Paisagens e páginas são desvendadas em suas lógicas secretas.

Capítulo 3

3. “HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS”: AS RAMIFICAÇÕES COMO MODELO LITERÁRIO NA POÉTICA FRACTAL



Figura 5: Da poltrona 23
Fonte: autora

*Ahora, sin embargo,
no por bella/ te canto,
sino por el racimo de tu especie,
por tu fruta cerrada,
por tu piñón abierto.[...]*

*corona verde,/ pura/ madre de los espacios,/ lámpara
del frío/ territorio,/ hoy/ dame/ tu/ luz sombría,
la imponente/ seguridad/ enarbolada/ sobre tus raíces
y abandona en mi canto/ la herencia/ y el silbido
del viento que te toca,/ del antiguo
y huracanado viento/ de mi patria.*

Oda a la Araucaria Araucana- Pablo Neruda

3. “HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS DENTRO DE HISTÓRIAS”: AS RAMIFICAÇÕES COMO MODELO LITERÁRIO NA POÉTICA FRACTAL

Das raízes arraigadas nos solos ensaísticos e metaficcionalis desenvolvem-se cernes rígidos que elevam as composições poéticas em *Fama: um romance em nove histórias* e *Elizabeth Costello*. Tais cernes despontam ramos, textos autônomos em verde vivo, com personagens afiados no processo de escrita, espinhos pungentes que se voltam para cima na busca pela aproximação da coroa imponente, que inspira, protege e fornece sombra.

Neste capítulo, frisam-se os métodos criativos que J. M. Coetzee expõe através de Elizabeth Costello e que o autor Daniel Kehlmann expõe através de Leo Richer, o autor de “narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”. Tais palavras exaltam o atributo fractal na composição literária e o papel dos personagens/escritores como elos conectivos entre as narrativas que compõem ambos os romances.

Por envolver o estudo dos métodos filológicos de investigação, menciono Erich Auerbach e Ottmar Ette, autores que mostram o processo lento e cuidadoso tanto da produção literária, quanto do estudo do texto literário. *Fama* e *Elizabeth Costello*, em seus nove capítulos, apresentam paisagens com poliperspectiva, compostas por narrativas insulares, com ecossistemas próprios e independentes; que conduzem ao conceito “fractal”. O “fractal”, como termo proveniente da matemática, de Mandelbrot, é abordado por Ottmar Ette na literatura como modelo capaz de abranger nas partes; totalidades.

E é “‘Nesse jeito de se mover’: a poética do movimento” que se compreendem os papéis de Leo Richter, nos capítulos “Em perigo I e II” e de Elizabeth Costello, em “Vida dos animais: os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais”. Nesses, analiso os diferentes movimentos entre áreas de conhecimento e áreas geográficas, elevando o deslocamento, a vetorização e os Estudos de Transárea.

Por último, em “‘Na verdade, todas as histórias fluem umas nas outras’: troncos e ramos como modelo literário na poética fractal” apresento o modelo literário de árvore fractal através de *design* produzido em aplicativo matemático.

3.1 “NARRATIVAS INTRINCADAS, CHEIAS DE REVIRAVOLTAS E JOGOS ESPECULARES”: FORMAS E FRACTAIS NO TECER LITERÁRIO

“[...] os fios da literatura vêm de muitas extremidades e são desde o início entrelaçados em textos, em tecidos que não podem ser alinhados com um único padrão, com uma única tessitura- e isso se estende do tecido de Penélope à meia marrom de Virginia Woolf”
(ETTE, 2017, p.38)

O lento desenvolvimento de uma planta, em suas diferentes fases, assemelha-se ao prolongado processo de tessitura da escrita, bem como da própria análise textual, que segue métodos filológicos de investigação. Em *Mimesis*, Erich Auerbach ilustra o método filológico com o exemplo da personagem de Virgínia Woolf: Senhora Ramsay, em *To the Lighthouse*, que efetua uma serena introspecção enquanto tece a meia marron: “trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência dos personagens”. (AUERBACH, p.477, 2002). Auerbach quer mostrar que isso tem a ver com o tratamento do tempo.

Penso no tempo de duração entre o passar do fio pela agulha, seu transpassar contínuo, sua fixação em pontos, suas técnicas de entrelaçar e finalmente, a formação do tecido. Além de lembrar da Sra. Ramsay, também remeto à personagem Penélope, de *Odisséia*, esposa de Ulisses, a qual trabalha em seu tapete durante a longa espera pelo retorno de seu marido. Entre um e outro ponto, olha para o horizonte vazio sobre o mar, restando apenas fios de esperança.

Assim, “os fios da literatura vêm de muitas extremidades e são desde o início entrelaçados em textos, em tecidos que não podem ser alinhados com um único padrão, com uma única tessitura - e isso se estende do tecido de Penélope à meia marrom de Virginia Woolf”. (ETTE, 2017, p.38)⁶⁵. Cada ponto cruzado e entrelaçado por fios, em diferentes cores e texturas, forma o delicado tecido; assim como cada palavra é cuidadosamente escolhida, sentença sintaticamente redigida e unidades linguísticas, de sentido preenchidas, compondo o tapete, a meia, o verso, o poema, o conto, o capítulo, o romance.

Nas relações transculturais decorrentes de leituras, estudos, viagens, vivências e convivências, as palavras fluem da mente à caneta, da caneta ao papel, em *Fama: um romance em nove histórias* é a companheira Elisabeth, que observa o escritor Richter em

⁶⁵ Die Fäden der Literatur kommen von viele Enden her und sind seit allen Anfängen zu Texten, zu Geweben verwoben, die sich an einen einzigen Muster, an einem einzigen Stoff nicht ausrichten lassen- und reichte dieser vom Gewebe der Penelope bis zum braunen Strumpf bei Virginia Woolf.

sua função, acompanhando seus silêncios, seus momentos de concentração e o processo de construção de enredos e personagens:

[...] ela conheceu todas as suas facetas: seus ataques de medo e ansiedade, a euforia que às vezes o acometia do nada, e também as fases de concentração, em que ele parecia desaparecer dentro de si mesmo [...] Ela sabia que a curiosidade fazia parte do ser e da profissão dele, mas preferia não falar sobre certas coisas. [...] Mas ela sabia que Leo adivinhava muitas coisas. Elisabeth tinha a mesma profissão e a mesma idade de sua heroína Lara Gaspard e, se ela se lembrava bem das parcas descrições físicas da personagem, as duas eram até parecidas. Sem dúvida, Leo a achava interessante também por causa disso. Diversas vezes, ela notara que ele a observava com muita atenção quase científica, enquanto seus lábios se moviam como se tomasse notas mentalmente. (KEHLMANN, 2011, p.24).

Há ainda situações de diálogos e questionamentos sobre a inspiração e as ideias do autor ao criar sua obra. Durante os eventos que Leo Richter participou, por várias vezes as pessoas questionaram de onde ele tirava as ideias. Como a invenção poética não tem hora e nem lugar, a resposta dada por ele era sempre: “na banheira”, uma forma irônica de satisfazer os curiosos: “Não aguento mais!”, disse Leo. “Você sabe quantas vezes me perguntaram hoje de onde eu tiro as minhas ideias? Catorze vezes. E nove vezes se eu trabalho de manhã ou de tarde. E oito vezes vieram me contar em que viagem leram alguma coisa minha” (KEHLMANN, 2011, p.32).

As inspirações de Richter e suas produções tornam-se uma complicação em sua relação com Elisabeth, já que o texto literário *Fama* culmina com a personagem Elisabeth confusa, ela não sabe mais o que seria real e o que seria ficção. O que, segundo Bloßfeld (2012) traz também incertezas ao leitor.

Mais uma vez, contraditoriamente, entra Leo Richter na última narrativa do romance “Em perigo”. No início, ele descreve como narrador autoral os acontecimentos na África até assumir a posição de criador e de escritor. Na história, tanto a ação real quanto as ideias do autor fluem em si, pelas quais o leitor se perde durante a leitura. (BLOßFELD, 2012, p.10).⁶⁶

Depois de conviver tanto tempo com Leo Richter, acompanhar sua trajetória, ela faz apelos a ele, para que não a coloque como personagem: “Não faça nenhum retrato meu. Não me ponha numa história. É a única coisa que peço”. (KEHLMANN, 2011, p.38). Somente no último capítulo é que Elisabeth percebe que Leo Richter a havia

⁶⁶ Erneut antithetisch tritt Leo Richter in der letzten Kurzgeschichte des Romans „In Gefahr“ auf. Zu Beginn schildert er als auktorialer Erzähler die Geschehnisse in Africa bis er die Position des Schöpfers und Schrifsteller übernimmt. In der Geschichte fließen reale Handlung und die Ideen des Autors ineinander über, wodurch der Rezipient sich selbst beim Lesen verliert.

colocado em uma das suas histórias: “Eu sabia que você faria isso comigo. Eu sabia que acabaria entrando numa de suas histórias! Era justamente o que eu não queria!” (KEHLMANN, 2011, p.157).

Atribui-se então ao papel do escritor, um tipo de divindade, pois estaria em todos os lugares, poderia fazer o que quisesse com as narrativas e o destino dos personagens e tudo isso, sem ter que dar satisfações sobre suas escolhas.

Elisabeth ergueu os ombros para mostrar que não fazia ideia de que jogo era aquele. Ela se sentou e apoiou a cabeça na parede. Estava exausta, mas queria ficar acordada. Em que espécie de sonhos se encontraria assim que adormecesse? “Onde está Leo, afinal?”

Müllner olhou para ela. “Quem?”

Elisabeth assentiu com a cabeça. Era assim que todos faziam, assim eles se furtavam `responsabilidade. Ele já estava por toda a parte, atrás das coisas, sobre o céu e sob a Terra, qual um deus de segunda categoria, e não havia mais nenhuma possibilidade de fazê-lo prestar contas. (KEHLMANN, 2011, p.158).

Ao escritor, Elisabeth atribui a denominação de “um deus de segunda categoria”, um ser onipresente, que a tudo e a todos vê, observa e descreve. Leo Richter, como autor, escreve seu texto e então desaparece dele, como em uma morte repentina, deixando que os personagens sigam com suas ações e destinos.

Nas obras em estudo, tem-se o exemplo de que há um “retorno do autor”, em que seu processo de criação (mesmo que ficcionalmente) cumpre centralidade no texto. Assim,

[...] a discussão em torno da construção da figura autoral na atualidade passa por um exame de teorização contemporânea do sujeito. Se a unicidade, originalidade e autenticidade atribuídas “função autor” correspondem ao sujeito moderno, autônomo, autocentrado e transparente, como as noções de sujeito descentrado, fragmentado e da identidade como “celebração móvel” (Hall, 1999) afetariam a concepção de autoria? (VIEGAS, 2007, p.15)

Portanto, as relações sociais, o contexto, os deslocamentos e as diferentes identidades assumidas no decorrer da vida e em diferentes ambientes de convivência, influenciariam na escrita, resultando num auto-reconhecimento, que se imprime no texto. As subjetividades são expressas no outro, no texto ficcional, na autoria ficcional, como um articulador que através do imaginário, suscita o efeito de espelhamento, em que as imagens dos autores refletem e refratam em seus personagens.

Esse questionamento nos faz conjecturar sobre a influência do contexto na “função do autor” e a concepção de autoria. Os deslocamentos, a mobilidade, a efemeridade, a necessidade de adaptação, as diferentes identidades assumidas poderiam influenciar na inclusão da produção literária como temática e, até mesmo, como núcleo de narrativas.

Elizabeth Costello suscita o compromisso da poética com o objeto envolvido no texto, ela expõe: “O que há de especial em compromissos poéticos desse tipo é que, a despeito da intensidade com que aconteçam, seus objetos permanecem completamente indiferentes a ele. Sob esse aspecto, são diferentes de poemas de amor, onde a intenção é comover o objeto”. (COETZEE, 2004, p.109). Mesmo que o objeto seja outro ser, que não um humano, e esse seja indiferente ao texto (por não ter consciência) o compromisso poético prevalece, tanto a partir do momento em que o texto fora escrito, quanto a partir do ato de leitura e recepção textual. Mais adiante ela declara que “[é] por isso que incit[a] a ler os poetas que devolvem à linguagem o ser vivo, palpitante”. (COETZEE, 2004, p.127). Assim sendo, o ser vivo está por trás da linguagem, um ser que é escrito ou um ser que escreve.

O ‘eu’ verdadeiro, mais íntimo e pessoal, não se constituiria, portanto, no abismo de uma singularidade ameaçada pela sociedade, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve.[...] A concepção de identidade que guia suas indagações é a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a múltiplas identificações, em tensão com o outro, através de posições contingentes que é chamado a ocupar tanto pelo desejo como por determinações do social. A dimensão narrativa aparece, nessa ótica, como constituinte, produto de uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca desse outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de auto-reconhecimento. (VIEGAS, 2007, p.17).

Esta imagem traz uma representação do “eu” mais íntimo e pessoal, retomando as questões de autoria como centralidade nas obras em estudo. O autor de “narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares” é Leo Richter, é Daniel Kehlmann, é Elizabeth Costello, é John Maxwell Coetzee... um combinado de criador e criação, de um ser de carne e de um ser idealizado. A sentença em destaque mostra a estrutura de uma configuração ficcional composta por outras narrativas dentro de si, transparecendo o processo criativo dentro do texto literário.

É nos estudos filológicos que arvora o interesse, o entusiasmo e o amor pelas palavras. Em *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt* [Fractais do mundo: caminhos através das Literaturas do mundo], Ette acentua que “Assim como na Philologia o amor pelas palavras ressoa em seus diferentes lugares de produção, o amor à vida em suas diversas manifestações artísticas é assumido”.⁶⁷ (ETTE, 2017, p. 27). Deste

⁶⁷ Todas as citações dessa obra foram realizadas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. Disponibilizo em nota de rodapé o texto original. Ganz so, wie in der Philologie die Liebe zu den Worten, in denen ihre je unterschiedlichen Orte der Hervorbringung mitklängen, stets die Liebe zum Leben in seinen verschiebenartigen Erscheinungsformen vorausgesetzt ist.

modo, o teórico retoma a etimologia do vocábulo “Filologia”, dos termos φίλος (*philos*) “amor” e λόγος (*logos*) “razão” que designa a articulação entre o amor e a razão: amor à literatura, à instrução, ao estudo.

Amor esse que se revela ainda na escolha do fazer literário como conteúdo da produção ficcional. Quando Leo Richter expõe o enunciado “Sempre estamos em histórias [...]” (KEHLMANN, 2011, p.157), há o indicativo da consciência do personagem sobre sua composição. Como autor, narrador, protagonista ou personagens secundários, não há como escapar do envolvimento em episódios, seja na realidade ou na ficção, sempre estamos dentro de histórias.

Fama: um romance em nove histórias é composto por diferentes narrativas, que se unem, se cruzam, intervêm umas nas outras e fluem umas nas outras. De mesma forma, *Elizabeth Costello* se configura em distintas palestras, autônomas em seus conteúdos. Tais romances não envolvem uma constituição por fragmentos, mas sim uma constituição concebida por elementos independentes e completos em si. Estes textos equiparam-se às narrativas insulares (pequenas ilhas), que possuem ecossistemas autônomos (podem ser lidos isoladamente), mas que juntas compõem um arquipélago, ou seja, o romance.

Ilhas, continentes e arquipélagos são abordadas por Ottmar Ette, o qual retoma textos literários, escritores, filósofos, ensaístas e teóricos, que em diferentes épocas percorreram continentes e ilhas, seja na realidade ou na imaginação: “*Mimesis* mostra não só no nível de estrutura, mas também na *écriture* (escrita), os traços dessa nova experiência. Mesmo que seja vagar de ilha para ilha, de idioma para idioma, de fragmento textual a texto fragmentado”.⁶⁸ (ETTE, 2017, p.9) As ilhas são vistas pelo teórico como unidades independentes, circundadas por águas que as separam, mas que ao mesmo tempo permitem a conexão entre elas, formando arquipélagos e compondo uma paisagem poliperspectiva.

As obras de Blaise Cendrars tracejam as relações entre cidades portuárias e ilhas, em que umas se sobrepõem às outras de maneira “transregional e transpessoal”. (ETTE, 2018, p.82). Deste modo,

[o] mundo literário de Blaise Cendrars é marcado por um estilo fractal, no qual a descontinuidade e autossimilaridade unem tudo e em quebra constante. Suas personagens (quando solitárias) estão sempre se entrececendo cada uma em seu

⁶⁸Mimesis zeigt nicht nur auf der Ebene der Struktur, sondern auch der *écriture* die Spuren dieses neuen Erlebens. Auch wenn eine derart von Insel zu Insel, von Sprache zu Sprache, von Text-fragment zu Text-fragment springende Wanderung.

caminho, porém em uma rede de dimensão global”. (ETTE, 2018, p.82).

Os heróis de Cendrais possuem significância em seu nomadismo “eles se movem em um ‘mundo em pedaços’, um mundo de fragmentos, cujas constelações volta e meia se modificam e se relacionam umas às outras com reciprocidade” (ETTE, 2018, p.85). Ottmar Ette nomeia o espaço dos heróis de Cendrais como “mundo em pedaços”, pedaços que apesar de apresentarem descontinuidade e quebra constante, detém um mundo completo, que fora instaurado nas interrelações.

Em se tratando da descontinuidade, observa-se as ilhas gregas e seus arquipélagos, vendo cada uma de forma individual, com seus traços característicos e suas peculiaridades, cada qual detentora de uma escrita em descontinuidade. As águas que as separam também as unem e os barcos possibilitam uma correspondência entre elas, e consequentemente conexões.

Cada uma destas ilhas forma um mundo insular com sua própria lógica, com sua própria história, com suas próprias formas e normas, mas ao mesmo tempo faz parte de um arquipélago ou mundo transarquipélago, nos quais tudo se conecta. Tudo é vetorial e relacional, privando-se de posicionamentos fixos, uma vez que todas as ilhas estão em movimento e suas coordenadas mudam constantemente. Esta paisagem fractal da teoria não pode mais ser centrada ou fixada a partir de qualquer sujeito: estamos lidando com uma estética móvel, em que não só partes e objetos individuais, mas também as posições dos sujeitos estão em mudança constante.⁶⁹ (ETTE, 1027, p.171).

Cada ilha possui sua própria lógica, com histórias de vida específicas, mas também como diversidade arquipélaga e transarquipélaga. Tais conexões entre continentes e ilhas descortinam um melhor entendimento das relações transculturais, de vivências, sobrevivência e convivência entre os diferentes seres, bem como enaltece a apreciação do pensamento nômade, das multiperspectivas e da vetorização de paisagens.

O conhecimento da vida, na vida e para a vida, que é caracterizado de diferentes maneiras nas literaturas do mundo, através do séculos e dos milênios, através dos continentes e mundos insulares, através das culturas, através das línguas, atua nas mais variadas conexões nas literaturas presentes e futuras, possui consequentemente não só uma força histórica e presente, mas também uma força estética prospectiva, que se desdobra de acordo com lógicas diversas, mas também pode ser desenvolvida cientificamente. O saber da vida, saber viver, saber sobreviver e saber viver juntos serão preservados nas

⁶⁹ Jede einzelne dieser Inseln bildet hierbei eine *Insel-Welt* mit ihrer eigenen Logik, ihrer eigenen Geschichte, ihren eigenen Formen und Normen, ist zugleich aber auch Teil einer archipelischen oder transarchipelischen *Inselwelt*, in der alles mit allem verbunden ist. Alles ist vektoriell und relational, entzieht sich festen Verortungen, da alle diese Inseln selbst in Bewegung sind und ihre Koordinaten ständig verändern. Von keinem Subjekt her ist diese fraktale Landschaft der Theorie mehr zentrierbar oder fixierbar: Wir haben es mit einem künstlerischen Mobile zu tun, in dem sich nicht nur die einzelnen Teile und Objekte, sondern auch die Subjektpositionen ständig verändern.

Literaturas do Mundo, pois serão constantemente transformados e também circularão translacionalmente na forma intertextual entre relações transculturais.⁷⁰ (ETTE, 2017, p.38).

A ideia de insularidade, como unidade autônoma e que contempla uma totalidade, canaliza o conceito de *Fraktal* abordado por Ette. Neste entendimento, o conceito “fractal” parte de três perspectivas: 1 - dos estudos de Lévi-Strauss sobre *modèle réduit* (modelo reduzido), na ideia de que em benefício da representação artística e literária se deve abrir mão das dimensões do modelo; 2 - do conceito *Mise en abyme* (narrativa em abismo), de André Gide - no qual se dedica ao estudo artístico e a ideia de reduplicação; e por fim, 3 - o conceito “fractal”, de Benoît Mandelbrot, do latim *Fractus*, significa fração, quebrado. O fractal é uma figura muito encontrada na natureza, na matemática a ideia alega que mesmo que um objeto tenha partes separadas, essas partes contêm traços do todo completo.

O modelo reduzido (*modèle réduit*) abordado por Lévi-Strauss trata do prazer estético que a arte oferece. Através da representação, que abre mão das dimensões do modelo, a arte oferece o conhecimento do objeto no seu todo através da redução de escala. Apesar de se referir aparentemente às artes plásticas, a ideia também está relacionada às criações literárias, pois em escala reduzida e através dos textos em diferentes gêneros, representa-se o mundo. Isso acontece nas projeções dos objetos e nas experiências sobre os objetos: “Com isso, o conhecimento estético é entendido como uma inversão do processo de conhecimento científico, pois no modelo reduzido o conhecimento do todo antecede o das partes”. (PONTES, 2015, p. 196).

Deste modo, o processo de estruturação do modelo reduzido difere do processo de construção do conhecimento. Na arte, o ponto de partida está em um conjunto formado por um ou vários objetos ou acontecimentos, conferindo à criação estética um caráter de totalidade, mas em uma estrutura comum.

O mito percorre o mesmo caminho, mas num outro sentido; utiliza uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um

⁷⁰ Das Wissen vom Leben im Leben und für das Leben, das auf unterschiedliche Weise die Literaturen der Welt quer durch die Jahrhunderte und Jahrtausende, quer durch die Kontinente und Inselwelten, quer durch die Kulturen, quer durch die Sprachen auszeichnet, wirkt in den verschiedenartigsten Filialitäten in die gegenwärtigen wie die künftigen Literaturen hinein, besitzt folglich nicht nur eine historische und präsentische, sondern auch prospektive ästhetische Kraft, die sich gemäss überaus unterschiedlicher Logiken entfaltet, aber auch wissenschaftlich erschliessen lässt. Das Lebenswissen, Erlebenswissen, Überlebenswissen und Zusammenslebenswissen der Literaturen der Welt wird gerade dadurch konserviert, dass es unablässig transformiert wird und ebenso auf translatorische wie auf intertextuelle Weise zwischen den Kulturen transkulturell zirkuliert.

conjunto de fatos (já que todo mito conta uma história). A arte procede, por conseguinte, a partir de um conjunto: (objeto + acontecimento) e vai à descoberta de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura, por meio da qual empreende a construção de um conjunto: (objeto + acontecimento). (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41 apud PONTES, 2015, p. 196)

A criação literária narrativa, ou seja, o mito, parte de uma estrutura construída a partir de um conjunto em que acontecimentos e objetos estabelecem relações através do tempo e do espaço narrativo. Neste sentido, as criações artísticas e literárias compreendem um modelo reduzido de representação.

O conceito de *Mise em Abyme* (narrativa em abismo), do escritor francês André Gide, concerne ao procedimento artístico, inicialmente relacionado à pintura, técnica em que um artista pinta um quadro dentro do outro de tamanho menor que se repete. Na literatura condiz com a construção de uma ficção dentro da ficção, num procedimento metaficcional. Altamir Botoso traz que “Uma definição mais precisa dessa técnica nos é fornecida pelo crítico Lucien Dallenbach (1970, p. 52), o qual afirma que é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal”. (BOTOSO, 2012, p.3). Lucien Dällenbrach analisa o sentido da expressão em estudo e pondera que a palavra *abyeme* (abismo) infere semanticamente às “[...] noções de profundidade, infinito, vertigem e queda [...]” (DÄLLENBACH, 1979, p. 17 *apud* GARCIA, 2008 p.128). Assim, uma figura estaria em abismo, quando está junta de outras, mas sem tocar nessas, para Gide, como “[...] a imagem de um escudo acolhendo, em seu centro, uma réplica miniatura de si mesma [...]” (DÄLLENBACH, 1979, p.17 *apud* GARCIA, 2008 p.128). O termo é usado na literatura como forma de auto-reflexão, reflexão da escrita sobre si mesma, André Gide usa o termo pela primeira vez em 1893 e explica a concepção da seguinte forma:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo “en *abyeme*” (GIDE *apud* GARCIA, 2008, p.128).

Através de blocos de significação, em que cada unidade é vista como elo que se

conecta com uma rede de relações, a *mise en abyme*, em entrecruzamentos diversos, é caracterizada como elemento de reduplicação interior, por exemplo uma história dentro de outra história. Através dessa, há um jogo de espelhos dentro da narrativa, pois promove a “repetição interna da ação ficcional” (DÄLLENBACH, 1979, p. 76 apud GARCIA, 2008, p.132), como “um traço de código metalinguístico” (GARCIA, 2008, p.132). Neste sentido, a narrativa em abismo efetua-se por analogia ou contraste, particularização ou generalização, podendo ser prospectiva e retrospectiva, dependendo “[...] [d]as implicações cronológicas e / ou o lugar ocupado pela reduplicação na cadeia narrativa [...]” (DÄLLENBACH, 1979, p. 83 apud GARCIA, 2008, p.132).

Nesta cadeia narrativa da *mise en abyme* o processo de reflexividade literária e a reduplicação especular ficam evidentes (Rita, 2010). Entre relações prospectivas e retrospectivas, as unidades se conectam e, em uma expansão semântica configuram a obra:

Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. [...] A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.⁷¹ (RITA, 2010).

Em *Elizabeth Costello* é possível observar traços da “narrativa em abismo”, pois várias das narrativas tratam-se de palestras dentro de palestras proferidas por Coetzee. Nessas, relevam-se discussões, argumentações, exemplificações, citações e paráfrases. Tal referência equivale ao discurso acadêmico, avigorando um espelhamento estrutural e de conteúdo. Semelhantemente, em *Fama*, nas várias histórias que de certa forma se conectam, a cadeia narrativa é perceptível quando Miguel Auristos Blancos está com o romance em construção sobre sua escrivãzinha, bem como quando Leo Richter isola-se para escrever seu novo romance.

Como mencionado anteriormente, em *Fama: um romance em nove histórias*, Leo Richter aparece logo no segundo capítulo do texto literário, tratando de uma composição romanesca: “Um romance sem personagem principal! Entende? A composição, as conexões, o arco narrativo, mas sem protagonista, sem um herói que apareça em todas as situações” (KEHLMANN, 2011, p.20). Há um tratamento do personagem sobre a constituição de seu romance, mas que esboça características da própria composição de *Fama*, ilustra-se então um espelhamento, como reduplicação da forma literária, momento

⁷¹ E-Dicionário de Termos Literários. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>

em que se evidencia a *mise en abyme*, num desdobramento do conteúdo.

Deste modo, apesar de terem enclave prospectivo e retrospectivo entre as diferentes partes dos romances, no que se refere ao espaço, às temporalidades e às vozes dos personagens, os romances em estudo não se denominam “narrativas em abismo”. Pode-se dizer apenas que em alguns momentos possuem uma mesma configuração artística dentro de outra, neste caso a reduplicação ocorre nas palestras já proferidas, dentro de palestras ficcionais e romances sendo produzidos dentro do romance.

Leo Richter era conhecido como

[...] o autor de narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares. De um virtuosismo ligeiramente estéril. Não fazia muito tempo, ela (Elisabeth) lera suas novelas sobre a médica Lara Gaspard, e naturalmente ela conhecia seu conto mais famoso, sobre uma velha senhora em sua viagem até o centro de suicídio assistido na Suíça. (KEHLMANN, 2011, p.23).

No decorrer do romance, quando os contos de Leo Richter são abordados, há a menção de personagens do próprio romance *Fama: Lara Gaspard* (aparece no último capítulo) e a velha senhora, seria Rosalie (personagem do terceiro capítulo). A crítica define Richter como “autor de narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”. Adjetivos que caracterizam também o romance *Fama* e, o próprio autor Daniel Kehlmann.

Pensando nesta forma de configuração romanesca, direciono-me ao conceito de Mandelbrot. Benoît B. Mandelbrot (1975) utilizou o termo “fractal” pela primeira vez em: *Les Objects Fractales: Forme, Hasard et Dimension*. Em *Fractal Geometry of Nature*, Mandelbrot expõe o conceito “fractal” como algo relacionado às formas irregulares, vocábulo proveniente do verbo em latim *frangere*, que significa “quebrar” para criar novos fragmentos irregulares. O matemático enfatiza duas significações ao termo: fragmentado e irregular: “*It is therefore sensible- and how appropriate for our needs! -that, in addition to ‘fragmented’ (as in fraction or refraction), Fractus should also mean ‘irregular’, both meanings being preserved in fragment*”. (MANDELBROT, 1977, p.4). Ele observa a natureza em suas diferentes configurações e utiliza-se de fórmulas, cálculos e conceitos para explicar o comportamento caótico em fenômenos matemáticos.

A ideia de fractalidade está relacionada à análise literária de *Fama: um romance em nove histórias* e *Elizabeth Costello*, no que se refere a forma, estrutura e conteúdo. Da leitura das obras surgiu um instigante questionamento sobre como ambas poderiam ser

analisadas, pensando na composição por outras narrativas internas, autônomas em forma e conteúdo, mas que tendo a autoria e/ou o processo de escrita como fio condutor. Isso exige um procedimento um tanto peculiar e é exatamente nisso que a matemática pôde dar suporte. Ao estudar Mandelbrot e suas observações sobre a natureza e as formas, percebi que nos fractais uma solução poderia ser encontrada. No capítulo 3.3 ampliarei a abordagem da geometria fractal de Mandelbrot, aproximando a ciência lógica da ciência literária.

Os movimentos entre os pensamentos sobre “narrativa em abismo” (1893), “Modelo reduzido (1976)” e o conceito “fractal” (apesar de elevar a compreensão matemática do termo) esculpem formas de representação que contêm elementos autônomos de reduplicação ou de repetição de traços semelhantes de uma mesma configuração artística dentro de outra.

As composições em análise: *Fama* e *Elizabeth Costello* possuem um personagem/escritor que reflete acerca do processo criativo e que, de certa forma, torna-se fio condutor entre as diferentes sequências e eventos que compõem os romances, como paisagens em movimento. Tal movimento permite também o entendimento do mundo na forma de paisagem e o traduzir do processo de entendimento, em vetores, caminhos e horizontes, numa polissemia das imagens, sons, textos e sentidos: “As paisagens são imagens em movimento que resultam do imaginar e do pensar, do escrever e do viver. Porque elas não são- somente de um olhar geográfico ou teórico da arte- são cheias de vida”.⁷² (ETTE, 2017, p.111).

As paisagens e seus movimentos, em suas formas e fractais, são cheias de vida e essa abundância transborda na arte e na literatura. Para melhor ilustrar o conceito fractal, Ette faz referência à arte da antiguidade como representação transcultural, em que Biombos e arte Namban carregam a simbologia do fractal, já que cada parte, com suas ilustrações, cores e formas compõe uma totalidade; é através de uma narrativa em desenhos, que momentos históricos importantes são registrados. Esses artefatos, como produtos da cultura chinesa e japonesa do Séc. XVII, atravessaram oceanos, foram transportados do oriente ao ocidente e perpassaram diferentes continentes, mostrando os movimentos vetoriais.

Os movimentos vetoriais, transculturais e entre ilhas são admitidos nas ficções

⁷² Landschaften sind Bewegungs-Bilder des Imaginierens und Denkens, des Schreibens und Lebens. Denn sie sind – nicht nur aus geographischer oder kunsttheoretischer Sicht-voller Leben.

contemporâneas, em suas “narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”, revelando na forma e na estrutura fractal, métodos filológicos de investigação que consideram as diferentes lógicas. Sendo assim, os textos passam a ser investigados em pensamentos arquipélagos complexos, tendo na obra de arte, na lírica e na prosa, exemplos de fractais que se completam em sua significação e sentido, numa constatação de que “nesse fractal do mundo se representa um mundo inteiro”.⁷³ (ETTE *apud* NEUMANN, SCHÖNINGER, p. 236, 2019).

3.2 “NESSE JEITO DE SE MOVER”: A POÉTICA DO MOVIMENTO EM “EM PERIGO I E II” E “OS FILÓSOFOS E OS ANIMAIS” E “OS POETAS E OS ANIMAIS”

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, /in der betäubt ein großer Wille steht. (RILKE)*

*More than to the visionary his cell;/His stride is wildernesses of freedom:
The world rolls under the long thrust of his heel./ Over the cage floor the horizons come.
(HUGHES)*

*Rounding some revenge. Going like a prayer-wheel, / The head dragging forward, the body keeping up,
The blackjack tail as if looking for a target, /Hurrying through the underworld, soundless.
(HUGHES)*

Quando discorro sobre o movimento e o deslocamento dos personagens nos distintos cenários narrativos, remeto aos movimentos de Alexander von Humboldt pelos diferentes continentes, países, cidades, florestas, montanhas, costas e seu atravessar e transpor as diferentes áreas de conhecimento. Humboldt era detentor do “Sentimento de inquietude” [*Gefühl der Unruhe*] e do “Espírito da inquietude” [*Geist der Unruhe*] (Conforme ETTE, 2017, p.254), ele era movido pela investigação, seu pensamento era denominado como pensamento nômade. Considera-se então, que “[...] acima de tudo a inquietude é um movimento, uma máquina de movimento que nos põe em andamento [...] A inquietude é um *Beweg- Grund* dentro de si, em si e para si”.⁷⁴ (ETTE, 2017, p. 254).

Percebe-se que o vocábulo *Beweg- Grund* foi colocado em formação composta, Ette enfatiza, com isso, o sentido de ambos os radicais *Beweg*, que significa movimento e *Grund*, que quer dizer motivo, ou seja, o motivo que move, a razão, a motivação do movimento: *Beweggrund*. Deste modo, “com boas razões alega-se que Alexander von

⁷³ NEUMANN, Gerson Roberto, SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. Entrevista com Ottmar Ette. *ALEA: Estudos Neolatinos*. V. 21, N. 3, 2019

⁷⁴ [...] vor allem aber ist die Unruhe ein Movers, eine Bewegungsmaschine, die uns in Gang setzt [...] Die Unruhe ist eine *Beweg-Grund* in sich, an sich und für sich.

Humboldt, em seus anos bem-sucedidos, encontra e concebe o equilíbrio que almejava, um balanço que teve que surgir a ele, não baseado no sossego, mas sim na inquietação, não no descanso, mas na agitação ativa”.⁷⁵ (ETTE, 2017, p.255-256). O próprio explorador alemão declara: “Cheio de inquietação e empolgação, nunca fico feliz com o que é certo, e só fico feliz quando faço algo novo, mais precisamente três coisas ao mesmo tempo”.⁷⁶ (Humboldt apud Ette, p.256). Isso ilustra sua produtividade acadêmica e dinâmica investigativa, num desassossego repleto de feitos.

O pensamento nômade, que é tão crucial para a ciência transdisciplinar e transareal de Alexander von Humboldt, que se desdobra especialmente a partir do cruzamento de diferentes áreas do conhecimento, era baseado em uma vida nômade, uma *vie nomade* no sentido de Humboldt. [...] Diferentemente da vetoridade do estrangeiro, que se acredita e se vê como estrangeiro, a vetoridade do nômade atinge mais fortemente do que de outra pessoa, pois ele está em casa em qualquer lugar ou ao menos sabe se sentir em casa em qualquer lugar. [...] A ciência de Humboldt é uma ciência do movimento.⁷⁷ (ETTE, 2017, p. 257)

Devido a tais movimentos incessantes no espaço e no tempo, na vida nômade nunca se pode permanecer no mesmo lugar. Corpo e pensamento se deslocam constantemente entre as diferentes áreas geográficas e de conhecimento. Por tratar do movimento e das diferentes relações que são estabelecidas nos espaços, caminhos e comunicações, saliento os Estudos de Transárea, os quais são orientados pelos estudos culturais.

Os Estudos de Transárea não se preocupam somente com a representação da realidade global, mas também com a captura e apresentação mais polilógica e polifônica das realidades vividas:

Para além das dimensões de comparação, transferência e interdependência, isso envolve uma constelação transareal de conhecimento e da ciência, preenchendo uma poética do movimento, capaz de compreender processos fundamentais complexos em seus diversos e contraditórios contextos de vida,

⁷⁵ Mit guten Gründen ließe sich behaupten, dass es Alexander von Humboldt in seinen Studienjahren gelang, jenes von ihm ersehnte Gleichgewicht zu finden und erfinden, eine Balance, die für ihn nicht aus der Ruhe, sondern aus der Unruhe, nicht aus der Rast, sondern aus der tätigen Unrast heraus entstehen musste.

⁷⁶ Voller Unruhe und Erregung, freue ich mich nie über das Erreichte, und ich bin nur glücklich, wenn ich etwas neues unternahme, und zwar drei Sachen mit einem Mal

⁷⁷ Das für Alexander von Humboldts transdisziplinäre und transareale Wissenschaft so entscheidende nomadische Denken, das sich insbesondere aus der Querung unterschiedlichster Gebiete des Wissens entfaltet, beruhte auf einem Nomadenleben, einer *vie nomade* im Sinne Humboldts [...] Anders als die Vektorizität des Fremdlings, der überall sich in der Fremde glaubt und sieht, lässt sich die Vektorizität des Nomaden dabei sehr viel stärker als jene eines Menschen begreifen, der überall zuhause ist oder sich zumindest überall zuhause fühlen weiß. [...] Die humboldtsche Wissenschaft ist eine Wissenschaft aus der Bewegung.

tanto transdisciplinares quanto multi-perspectivos.⁷⁸ (ETTE, 2017, p.345).

Para o teórico, a ciência transareal é orientada pelo movimento, pela troca e pelos processos mutuamente transformadores: “Os estudos transareais tratam menos dos espaços do que dos caminhos, menos sobre traçar limites do que sobre alterações de fronteiras, menos sobre territórios do que sobre comunicações”.⁷⁹ (ETTE, 2017, p.345).

A literatura traz a mobilidade do conhecimento, mobilidade que possibilita as relações entre comunidades e sociedades de distintas maneiras. Nas relações “TransAreais”, que “TransBordam” territórios e culturas, mais do que meras integrações ocorrem; elevam-se nessas, as “TransFormações”, aprendizagens que abrangem as vivências, as convivências e o saber viver juntos. No contexto contemporâneo, (pós-modernidade, modernidade líquida, modernidade tardia, e nessa, a quarta fase da Globalização) mais do que nunca, ampliou-se o acesso à literatura, abrindo possibilidades “TransContinentais”, “TransAtlânticas”, “TransPacíficas”, descentralizadas, ou seja, configurações criadas por meio de redes de conexões.

A poética do movimento é baseada em mapeamentos móveis, com o intento de combater uma territorialização inerte:

[...] there is a need of a poetics of movement which, based upon the seismographic function of world literatures to indicate present and future tremors, would be in a position, viewing spatial structures from the perspective of movement, to understand them in a new way and depict them in the context of a history of movement. (ETTE, 2016, p.31).

A comparação da poética do movimento à ciência que registra ondas sísmicas, refere-se às interpretações que fornecem informações sobre as características das zonas terrestres que são atravessadas por ondas, assim como a Sismologia. A poética do movimento permite compreender as literaturas do mundo em seus tremores presentes e analisa circunstâncias futuras, entendendo-as e retratando-as em seus abalos, energias liberadas e profundidades.

Os movimentos estão muitas vezes ligados aos processos de vida, ações e pensamentos. A poliperspectiva das literaturas do mundo representa tais movimentos

⁷⁸ Diesseits und jenseits der Dimensionen von Vergleich, Transfer und Verflechtung ist es einer transarealen Wissens- und Wissenschaftskonstellation um eine Poetik der Bewegung zu tun, die in der Lage ist, fundamentalkomplexe Prozesse in ihren vielfältigen und widersprüchlichen Lebenszusammenhängen ebenso transdisziplinär wie vielperspektivisch zu erfassen.

⁷⁹ Transarealen Studien geht es weniger um Räume als um Wege, weniger um Grenzziehungen als um Grenzverschiebungen, weniger um Territorien als um Kommunikationen.

trazidos nos diferentes tipos de discurso, e

[n]ot only the words among words or places among places, but indeed the movements among movements indicate the interwoven nature of literature and living mobility as well as the central significance of retained, vectorized patterns of movement to an understanding of both literary and cultural processes. (ETTE, 2016, p. 36).

A mobilidade da vida e a natureza da literatura estão entrelaçadas, deste modo os padrões de movimentos vetoriais contribuem para uma melhor compreensão dos processos literários e culturais. A Transárea está comprometida em sua conceitualidade vetorizada às literaturas do mundo e à poética do movimento. Assim sendo, pode-se dizer que os Estudos de Transárea envolvem a poética do movimento, a vetorização e a polilógica.

Auerbach em *Philologie der Weltliteratur* [Filologia da Literatura Mundial] sublinha “o que a formação pré-nacional medieval já possuía: a compreensão de que o espírito não é nacional”.⁸⁰ (AUERBACH apud ETTE, 2017, p.33). A ideia é abordar, não sobre o lugar das pessoas, mas sobre o lugar das pessoas no mundo, considerando a complexa transculturalidade das literaturas do mundo. Enquanto Goethe, escreve na Segunda Fase da Globalização, Auerbach escreve na Terceira Fase da Globalização. Auerbach é, segundo Ette, o primeiro a tratar da Literatura sem lugar fixo: “Uma ciência literária sem morada fixa”,⁸¹ (ETTE, 2017, p.37) “pois a obra-prima de Erich Auerbach foi deliberadamente escrita sob a perspectiva da fuga e da periferia, do exílio e da transitoriedade, na conscientização da expatriação para cidadãos globais”.⁸² (ETTE, 2017, p.34)

O conceito Goethiano *Weltliteratur* trata da oposição à literatura nacional, mas ainda situa os escritores em um lugar fixo. É nisso que as ideias de Auerbach se diferem e que Ottmar Ette enfatiza em *Literaturen der Welt* [Literaturas do mundo]. Ette usa a expressão “Travessia das aves migratórias”, do poeta cubano Fernando Ortiz, para ilustrar os movimentos entre lugares, territórios e nações: “Na verdade território, nação e identidade são, por assim dizer, redefinidos em termos de movimento e com isso integram padrões complexos de movimento, que não podem ser reduzidos a uma lógica homogênea

⁸⁰ was die vornationale mittelalterliche Bildung schon besass: zu der Erkenntnis, dass der Geist nicht national ist.

⁸¹ Eine Literaturwissenschaft ohne festen Wohnsitz.

⁸² Denn Erich Auerbachs Meisterwerk war bewusst aus der Perspektive von Flucht und Peripherie, von Exil und Transterritorialität, im Bewusstsein der Ausbürgerung zum Weltbürger geschrieben.

e nem a uma lógica da homogeneidade”.⁸³ (ETTE, 2017, p.48)

Neste sentido, os Estudos de Transárea fornecem um alicerce à poética do movimento, portanto não aceitam a homogeneidade, mas sim a heterogeneidade e as relacionais móveis. Tal vetoricidade das referências espaciais desencadeiam também numa percepção diferente dos espaços.

Na poética do movimento, Ette evidencia a circulação e a transformação do conhecimento, interação entre a humanidade e a natureza, convivência, sobrevivência e as literaturas do mundo são vistas como laboratório da vida. Nas literaturas do mundo há deslocamentos e projetos transareais das paisagens de pensamento e das paisagens da teoria, elevando as identidades na pluralidade. A natureza não é territorial, os continentes, ilhas e arquipélagos são vistos como terras em descontinuidade.

Através de textos de diferentes autores, Ette aborda o nível linguístico e uma relação transarquipélagica entre os diferentes continentes, conectando movimentos do mundo transcultural.

Tudo nessa paisagem de teoria- incluindo a poética que é imanente do próprio escritor – está em movimento constante e em expansão, em transgressão. As marés ritmam uma vida de idas e vindas”⁸⁴ [...] “Assim se constitui esta terra, que não é território definido, na qual o espaço de movimento de uma convivência não resulta da fusão de diferentes grupos étnicos, mas de sua coexistência na diferença”.⁸⁵ (ETTE, 2017, p.163-164).

Tal espaço permite que diferentes linguagens, saberes e culturas se entrecruzem, sem uma realidade fixa, mas em realidades e comunidades múltiplas. Nesta acepção, o pensamento nômade, o espírito da inquietude e os deslocamentos do corpo e da mente em movimentos transareais são nitidamente visíveis nos personagens/escritores Leo Richter e Elizabeth Costello, explorados principalmente nos capítulos: “Em Perigo I e II” e “A vida dos animais”: “Os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais”. Motivados por questões diversas, ambos deslocam-se entre cidades, países, continentes e ilhas, esboçando em suas palestras, entrevistas, jantares, visitas e discursos, um conhecimento

⁸³ Vielmehr werden Territorium, Nation und Identität gleichsam zu Bewegungsbegriffen umdefiniert und damit in komplexe Bewegungsbilder integriert, die sich weder auf eine homogene Logik noch auf eine Logik des Homogenen reduzieren zu lassen.

⁸⁴ Alles in dieser Landschaft der Theorie- einschliesslich der immanenten Poetik des Schreibenden selbst- ist in unsteter Bewegung und stets im Werden, im Vergehen. Die Gezeiten rhythmisieren ein Leben des Kommens und Gehens.

⁸⁵ So bildet dieses Land, das kein festes Territorium ist, den Bewegungsraum einer Konvivenz, die sich nicht aus der Fusion der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen ergibt, sondern aus ihrem Zusammenleben in Differenz.

em movimento.

Os personagens de ambos os romances movem-se, deslocam-se por entre territórios para resolver questões ligadas às relações pessoais, familiares e profissionais. Elizabeth Costello assume o papel de mãe, irmã, amante e também trabalha no ambiente acadêmico, produz textos, ministra palestras e participa de conferências em diferentes países. Tal como Richter é amante, escritor, autor, painelista e participa de eventos em diferentes países. Ambos têm o deslocamento como essencial para a própria profissão de escritor/a, através do qual aprendem, observam e convivem com diferentes realidades, e ao mesmo tempo, divulgam suas obras e pensamentos. Realço os rastros, vestígios e impressões deixadas pelos e nos viajantes, através das palavras do pesquisador Gerson Roberto Neumann:

[a]ssim há diversos outros viajantes que passam por lugares e deixam suas marcas. Por outro lado, aquele que passa também é marcado pelos locais, pessoas, natureza por onde passa. São muitas as figuras de viajantes e passageiros marcados pela literatura. [...] Os movimentos das viagens correspondem ao movimentos das águas que circulam as massas de terra, os continentes e as ilhas. A produção de literatura pode se dar dessa forma, em meio ao movimento pelo mundo, sem uma fixação em um determinado local, fato que se observa no cenário mundial contemporâneo. (NEUMANN, 2020, p.152).

Através desse movimento, Leo Richter e Costello não somente são afetados pelos novos contextos, como também deixam suas marcas nos locais e pessoas⁸⁶ que tiveram acesso a seus discursos e textos, pois “nas passagens e paragens constrói-se um espaço intermediário, de transição, um espaço de tensão, de fricção, potencial gerador de novas formas”. (NEUMANN, 2020, p.154). O viajar por diferentes territórios implica não somente no deslocamento geográfico, mas no mover-se por entre espaços sociais, culturais, políticos e literários, e ainda, num movimento interno, na mudança pessoal:

O *transregional* inclui uma modificação *transpessoal*. [...] [A]cima do viajar ou da literatura de viagem, abre-se, dessa maneira, o horizonte mais diversificado para as metamorfoses do eu, um des-locamento no sentido de uma transpersonalização que possibilita tanto ao viajante, quanto ao leitor, colocar de lado a persona usada em determinado lugar, a respectiva máscara portanto, e usar uma outra.[...] Porém, em sua totalidade e em sua forma esférica, a Terra constantemente integra a diegese dos textos de Cendrars e, com isso, esse palco giratório sobre o qual o Eu se move em sua conformação variada, que se modifica ao modo de um caleidoscópio: é preciso que ele sempre volte a se reinventar. Não obstante, é doloroso o surgimento dos limites desse espaço global aos olhos daquele Eu múltiplo, que se coloca entre os “cidadãos livres do mundo”. (ETTE, 2018, p.64).

⁸⁶ À exemplo do ensaio ficcional que consta no capítulo quatro desta tese.

Considerando que o mover-se por distintos espaços acarreta em transformações subjetivas, destaco duas expressões utilizadas na citação acima: “metamorfoses do eu” e “Eu múltiplo”. A primeira condiz com uma “transpersonalização”, ou seja, um movimento para além do pessoal e/ou através do ato ou efeito de personalizar, individualizar. O estar em outro lugar oportuniza ao viajante uma mudança na forma de ser e de agir, como se usasse uma máscara temporária, que encobre a face e deixa a essência do eu, oculta. No mundo, neste palco giratório, o eu se reinventa e se desdobra em múltiplos. Como em um caleidoscópio, as cores que compõem o eu, quero dizer, as diferentes posições assumidas por ele, através dos reflexos de luz, delineiam combinações variadas e efeito visual, um “Eu múltiplo”.

Leo Richter, nessas viagens, mostra-se ansioso, medroso, inseguro, irresponsável, mas no final da obra se revela astuto, indiferente, esperto, forte e poderoso. Maria Rubinstein era uma pessoa estabilizada emocionalmente, segura de si, tinha uma família que amava e estava emergindo na carreira de escritora, após a viagem, não se reconhece mais, sente-se insegura, fragilizada, impotente. Elizabeth Costello tem problemas na vida familiar, tanto com o filho (que possui mágoas da infância), quanto com a irmã, pois desdenha a profissão da mesma e possui questões amorosas mal resolvidas, por vezes é insegura e teme reações do público aos seus discursos, mas quando viaja, ela se mostra uma escritora forte e determinada. Neste sentido, outras características, qualidades e atributos passam a arranjar o “eu” quando tais personagens viajam, e essas metamorfoses resultam na composição de um “Eu múltiplo”.

Tanto Kehlmann quanto Coetzee, como escritores conhecidos e traduzidos mundialmente, envolvem problemas da sociedade contemporânea e a mobilidade da vida através da ficção. Os movimentos de Richter e Costello indicam partidas e chegadas, mas em raros momentos, o retorno dos personagens. Pode-se dizer que são movimentos vetoriais que definem suas trajetórias. Ette usa o termo “vetorização” para explicar os movimentos que acontecem na contemporaneidade, movimentos esses que partem de diferentes pontos e se deslocam a pontos distinto, e que não condizem com movimentos lineares de um ponto a outro, mas aos movimentos de diferentes pontos que vão em diferentes direções, sem uma definição pré-estabelecida. Tais padrões de movimentos vetoriais são relevantes para entender os processos culturais e literários.

O século XX é o século das migrações, das expulsões, deportações, deslocalizações e movimentos de vários tipos - da territorialização a vetorização, da

demarcação de fronteiras ao cruzamento de fronteiras (Conforme Ette, 2018). Deste modo, a vetorização das referências espaciais tem consequências na literatura e na teoria cultural, concedendo um melhor entendimento da globalização acelerada.

A vetorização, esse armazenamento de padrões de movimento velhos (até mesmo futuros) que reluzem em movimentos atuais e de novo se tornam experienciáveis, estende-se para muito além do que é individualmente experienciado e mundanamente experienciável: A vetorização também abrange o campo da história coletiva, cujos padrões de movimento ela armazena no setor vetorial pós-euclidiano reiteradamente quebrado, descontinuado, de dinâmicas futuras [...] a literatura “traduz” novamente para fluxo de movimentos atuais [...] A literatura está intrinsecamente entrelaçada com movimento e com os caminhos do conhecimento. (ETTE, 2018, p.13-14).

Os movimentos estão conectados ao conhecimento e ao processo de vida, movimentos que definem nossas vidas, nossos pensamentos e nossas ações. Ao longo dos anos, a literatura tem compilado, nas mais distintas áreas geoculturais, um conhecimento sobre a vida: “Sua capacidade de disponibilizar aos leitores e leitoras um saber, um conhecimento implícito na vivência, passível de ser apropriado, permite à literatura chegar a muitas pessoas, para além das distâncias espaço-temporais, e produzir seus efeitos”. (ETTE, 2016, p.195). A perspectiva transespacial acentua o transcender fronteiras, por envolver constante transição e intersecção de diferentes tipos de espaços e padrões de movimento; e a perspectiva transdisciplinar abrange uma percepção contínua de ultrapassar e percorrer as várias disciplinas. Tanto a perspectiva transespacial quanto a perspectiva transdisciplinar atendem aos movimentos das diferentes formas de vida,

Em “Em perigo”, Leo Richter e Elisabeth saem do aeroporto de Berlim e viajam de avião para a América Central. Pela descrição apresentada de visitação às pirâmides, florestas, expedição e guia como acompanhante, o local poderia ser o complexo arqueológico de Tikal (um dos principais legados do povo Maia), localizado em El Petén, departamento da Guatemala. Posteriormente, Leo Richter está em Bruxelas, em uma conferência e por último, aterrissa junto de Elisabeth na África, a região não está especificada.

Ilustro aqui, os movimentos vetoriais de Leo Richter de acordo com a sequência apresentada na obra. Aparentemente, o escritor não se desloca por muitas cidades distintas, mas dispersa-se entre os continentes americano, europeu e africano: Berlim-> El Petén -> Bruxelas -> África.

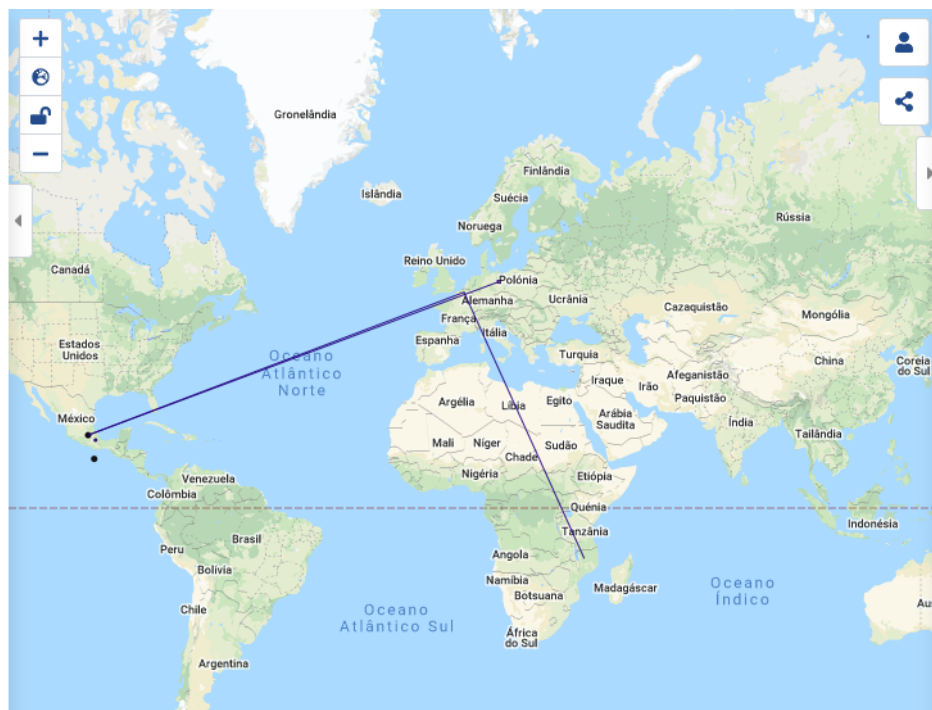


Figura 6: Mapa dos movimentos vetoriais de Leo Richter

Fonte: autora

Aplicativo REDE SprachGIS <https://www.regionalsprache.de/SprachGIS/Map.aspx>

Os movimentos formam linhas que partem de um lugar e terminam em outro, sem o retorno do personagem ao ponto inicial. Assim sendo, não há um retorno no que se refere ao ponto geográfico. No entanto, é perceptível um retorno ao ponto inicial em termos de conteúdo literário, já que Richter retoma, no último capítulo, “Em perigo” (II), o discurso sobre sua constituição ficcional iniciada no segundo capítulo “Em perigo” (I). Isso está evidente no fragmento: “Histórias dentro de histórias dentro de histórias. Nunca se sabe onde termina uma e começa a outra! Na verdade todas fluem umas nas outras. Apenas nos livros elas estão perfeitamente separadas”. (KEHLMANN, 2011, p.157) É nítida a elucidação à forma ficcional, o que revela não somente o que o personagem tem em mente, mas também o que o próprio autor Kehlmann planejou para sua construção narrativa. O final do romance parece encerrar um círculo de conexões.

O ponto inicial de Richter se dá no segundo capítulo: “Em Perigo”,

Richter é um escritor medroso e ligeiramente neurótico que, apesar de estar distante de seu país, pensa mais nas conduções da literatura na Alemanha do que nas reais preocupações da população local e se sente constantemente ameaçado por tudo. Elisabeth, por outro lado, está preocupada com alguns de seus colegas, que, como ela descobriu pelo celular, foram sequestrados na África durante uma atividade para o Médico sem Fronteiras. Usando seu telefone da América do Sul⁸⁷, ela tenta tudo ao seu alcance para ajudar seus

⁸⁷ Na verdade, refere-se à América Central, conforme o romance: “Por um capricho, ele aceitou fazer uma

colegas, sem que Richter perceba⁸⁸. (BAREIS, 2010, p.248)

As preocupações do escritor voltam-se mais à repercussão dos textos literários em seu país e ao imaginário, do que à própria realidade. A companheira não pode contar com ele em decisões difíceis ou problemas sérios, pois ela precisa cuidar dele, de seus devaneios, medos, insegurança, ele dependente dela emocionalmente.

O ponto final de Leo Richter é a última história “Em perigo”. Título que se repete ao da segunda narrativa, trata novamente de Elisabeth e Leo Richter, desta vez estão no avião indo para a África. Elisabeth está em uma atividade do “Médico sem Fronteiras”. Nesse lugar veem destruição e perigo, pois há confrontos. Durante o voo Leo demonstra temor; o suor e o aperto na mão de Elisabeth evidenciam a insegurança e o medo de que algo possa acontecer durante o voo. Há também certa ansiedade por estar indo a um lugar desconhecido, cercado de perigos; não sabe quem encontrará, como é o contexto e como deve agir ao chegar no local. A personalidade de Leo Richter parece mudar totalmente ao chegar no destino, pois ali, demonstra-se seguro, destemível e livre para novamente escrever, e com isso, faz um jogo com as palavras, os personagens e os acontecimentos.

Mesmo em situação de perigo, Richter coloca-se na posição de mero observador e comparatista, por exemplo, quando ele pergunta a Müllner: “Você leu Hemingway? Aqui eu penso o tempo todo em Hemingway. Você trabalha aqui sem pensar nele?” [...] “é como se tivesse saído diretamente de um de seus livros”! (KEHLMANN, 2011, p.150-151) Assim como na obra imbricam-se ficção e realidade, também nos pensamentos do personagem/escritor, isso acontece.

Enquanto Elisabeth se preocupa com alguns feridos, com a situação de guerra local e com seus amigos, “Ao seu lado, Leo pegou o bloco de notas e começou a rabiscar. [...] Ele se virou e viu o olhar dela. “Só uma inspiração!”, ele exclamou. “Uma ideia”. (KEHLMANN, 2011, p.152) Na relva, em meio aos feridos, soldados e armas, está um escritor com seu bloco de notas em seu divagar por enredos.

turnê pela América Central e, quando perguntou a Elisabeth se queria ir junto, para sua surpresa, ela nem precisou refletir”. (KEHLMANN, 2011, p.25)

⁸⁸ As citações dessa obra foram traduzidas por mim, dada a inexistência de traduções para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponibilizado em nota de rodapé. Richter ist ein ängstlicher und leicht neurotischer Schriftsteller, der auch weit entfernt von der Heimat mehr über den Literaturbetrieb in Deutschland nachdenkt als über die wirklichen Sorgen der Menschen vor Ort und sich ständig von allem bedroht fühlt. Elisabeth hingegen verzehrt sich vor Sorge um einige Kollegen, die, wie sie über ihr Mobiltelefon erfährt, in Afrika bei einem Einsatz für *Ärzte ohne Grenzen* verschleppt worden sind. Sie versucht über ihr Telefon von Südamerika aus, ohne dass Richter das merkt, alles in ihrer Macht stehende, um den Kollegen zu helfen.

O espanto de Elisabeth acontece quando uma moça se apresenta como Lara Gaspard:

“Isso tudo não está acontecendo realmente”, ela disse. “Está?”
“Depende da definição.” Ele acendeu um cigarro. “Real. Essa palavra significa tanto eu já não significa mais nada”.
“Por isso você está tão senhor de si. Tão sereno e dando conta de tudo. Esta aqui é a sua versão, é o que você fez de tudo. Da nossa viagem naquela época e daquilo que você sabe sobre o meu trabalho. E naturalmente Lara está aqui”.
“Lara sempre está aqui, quando estou”. (KEHLMANN, 2011, p.156).

A companheira de Richter já não é capaz de discernir a realidade da ficção, ao deparar-se com Lara Gaspard, uma das figuras mais conhecidas criadas pelo escritor, vê-se numa situação inusitada, ou Lara era real, ou ela (Elisabeth) fazia parte de uma das histórias. Não só Elisabeth fica em dúvidas sobre o que seria realidade e o que seria ficção, mas também o leitor pode confundir-se nesse jogo especular.

Ela julga a serenidade de Richter e entende sua passividade e calma diante de toda a situação que estariam vivenciado, pois ele, apesar de se demonstrar medroso e dependente, tem o controle de tudo e no fundo, como autor, cria um narrador onisciente e não tem com o que se preocupar.

Esta história é contada novamente por um narrador extra e heterodiegético que focaliza principalmente em Elisabeth e relata em uma série de passagens, através do pensamento, a crescente desconfiança de Elisabeth sobre o conteúdo e condição da história relatada. Leo Richter acompanha Elisabeth em uma de suas viagens à África com o Médico sem fronteiras. Ao ver um avião decolando, Richter pondera o que significa para a fama de um escritor, ser considerado desaparecido em um acidente de avião na África e lembra que os livros de Maria Rubinstein estão “na moda como nunca antes”, desde que ela desapareceu há um ano atrás [...] Elisabeth confronta Leo em uma conversa sobre o fato de que, contra sua vontade, ela se tornou parte de uma história, na qual todos estão agora, mas Leo desaparece no final da história “como um deus de segunda categoria”, por trás das coisas, não como personagem, mas novamente um narrador onisciente e, com isso, foge à possibilidade de “ser responsabilizado”.⁸⁹ (BAREIS, 2010, p.253)

De certa forma Coetzee também foge da responsabilidade e do julgamento de seus

⁸⁹ Diese Geschichte wird wieder von einem extra- und heterodiegetischem Erzähler erzählt, der überwiegend auf Elisabeth fokalisiert und in einer Reihe von Passagen mittels Gedankenbericht das wachsende Misstrauen Elisabeths über den Inhalt und Status der Geschichte berichtet. Leo Richter begleitet Elisabeth auf einer ihrer Reisen mit den *Ärzten ohne Grenzen* nach Afrika. Beim Anblick eines startenden Flugzeugs sinniert Richter darüber, was es für den Ruhm eines Schriftsteller bedeute, bei einem Flugzeugabsturz in Afrika als verschollen zu gelten und weist darauf hin, dass Maria Rubinsteins Bücher seit ihrem Verschwinden vor einem Jahr „in Mode sind wie noch nie“ [...] Elisabeth stellt Leo zur Rede in einem Gespräch darüber, dass sie nun doch gegen ihren Willen Teil einer Geschichte geworden sei, in der sie sich nun alle befänden, doch verschwindet Leo am Ende der Geschichte „wie ein zweitklassiger Gott“ hinter den Dingen, nicht mehr Figur, sondern wieder allwissender Erzähler, und entzieht sich damit der Möglichkeit, „zur Rechenschaft“ gezogen zu werden.

Elizabeth Costello: Melbourne-> Pensilvânia-> Los Angeles-> Cristchurch->Plataforma de Gelo Ross-> Ilha de Macquaire-> Cape Town-> Waltham- Appleton College-> Marianhill (África)-> Durban-> Bombaim (escala) Índia-> Melbourne-> Amsterdã -> 1963 Europa (quando vê Duncan).

Os deslocamentos de Elizabeth Costello ilustram muito bem os movimentos vetoriais. Observa-se que Elizabeth é australiana, vive em Melbourne, palestra na América do Norte (Pensilvânia), passa por Los Angeles, em um cruzeiro que partiu de Christchurch (Nova Zelândia), viaja pela Plataforma de Gelo Ross (Antártida), passeia na Ilha de Macquaire e depois Cape Town (África do Sul). Novamente ministra palestra na cidade de Waltham- Appleton College, nos Estados Unidos, viaja para Marianhill, na África, para visitar a irmã, nesses dias passa por Durban e no retorno faz escala em Bombaim e volta a Melbourne. Participa de uma conferência em Amsterdã, onde fala sobre os problemas do mal. Elizabeth, em um *flashback*, remete a momentos do passado, ano de 1963, quando está na Europa e assiste ao poeta Duncan. No último capítulo, “No Portão” não há especificação do local, já que seria um espaço similar a um purgatório, mas muitas vezes Elizabeth refere-se à língua, como se fosse italiana, com espaços públicos que se assemelham a Itália. Essa mobilidade recorrente no contexto contemporâneo reflete na própria literatura.

Elizabeth Costello também não retorna ao ponto inicial, ela parte da Oceania, Austrália, da cidade de Melbourne, seu lar, atravessa os oceanos: Pacífico, Atlântico e Antártico e tem como ponto final, segundo a sequência romanesca, a Europa, em Amsterdã, na Holanda.

Além de transpor-se entre os diferentes espaços, através dos personagens/escritores Leo Richter e Elizabeth Costello, evidencia-se as relações transdisciplinares na literatura: “que relacionam o saber acumulado proveniente dos Estudos Literários, das Ciências Sociais, Naturais e da Cultura com a memória sempre dinâmica das literaturas do mundo” (ETTE, 2015, p.22), mostrando que a “racionalidade é plural”, pois abrange múltiplas lógicas.

As múltiplas lógicas são visíveis em *Elizabeth Costello e Fama*, em suas estruturas, já mencionadas anteriormente, mas também no que se refere ao conteúdo, que contemplam reflexões literárias, filosóficas, sociológicas e científicas. As reflexões literárias evidenciam-se principalmente quando Elizabeth cita, alude e menciona poetas e romancistas, ou mesmo quando retoma suas próprias produções em seus discursos, como

em “Isso coloca Hughes em uma linha de poetas que celebra o primitivo e repudia a tendência ocidental para o pensamento abstrato” (COETZEE, 2004, p.110) e “ O que sempre me intrigou em *As viagens de Gulliver*- e esta é a perspectiva que se pode esperar da nativa de uma ex-colônia- é que Gulliver sempre viaja sozinho”. (COETZEE, 2004, p.116).

Ela salienta que o lugar em que se pode compartilhar compaixão, sofrimento, medo, pânico é na escrita, também a vê como lugar que possibilita a transformação. Percebe-se a crença de Costello na literatura, quando a escritora é questionada pelo filho: “Você acredita mesmo, mãe, que aulas de poesia podem fechar matadouros?” (COETZEE, 2004, p.117). Ela sabe que não conseguirá isso diretamente, mas admite não querer ficar “sentada, calada”. (COETZEE, 2004, p.119). Apesar de tudo, Costello acredita na possibilidade de o texto literário mudar concepções, modos de vida, percepções do mundo e atitudes humanas.

Já para Richter, as reflexões literárias acontecem especialmente quando ele trata da sua inspiração, interage com a personagens, fala de seus contos e do processo de escrita romanesca, como em: “ ‘Na verdade’, disse Leo, ‘nada disso me interessa. Eu só escrevo. Eu invento. Na verdade, não quero ver coisa alguma’ ” (KEHLMANN, 2011, p.38) e “‘Depende da definição’. Ele acendeu um cigarro. ‘Real. Essa palavra significa tanto que já não significa mais nada’ ” (KEHLMANN, 2011, p.156). O personagem trata de seu dever para com a escrita e reitera que não é capaz de definir o que é “real” no contexto em que está inserido.

As reflexões filosóficas ocorrem sobretudo nos discursos de Costello, que menciona os filósofos e seus pensamentos, principalmente na relação entre humano-humano, humano-animal, emoção-razão. Na palestra realizada por Costello no Appleton College: “Os filósofos e os animais”, a escritora menciona filósofos como: Tomás de Aquino, Immanuel Kant e René Descartes, compara qualidades humanas às dos animais, trata da razão, da consciência, responsabilidade, liberdade e confinamento.

Nas discussões filosóficas, Costello realça o acesso a linguagem e “acentua o quanto seus exemplos e discurso oral e escrito podem causar polêmica, pois ter acesso a linguagem é isso, é correr riscos, é transbordar a alma em palavras”. (SCHÖNINGER, 2020, p.38).

Eu tenho acesso a essa linguagem, eu sei. É a linguagem de Aristóteles e Porfírio, de Agostinho e Aquino, de Descartes e Bentham, de Mary Midgley e Tom Regan em nosso dias. É uma linguagem filosófica que podemos usar para discutir e debater que tipo de alma têm os animais, se eles possuem razão ou se são, ao contrário, autônomos biológicos, se têm direitos em relação a nós ou

se simplesmente temos deveres em relação a eles. (COETZEE, 2004, p.75-76).

O acesso a linguagem permite que se proponham pensamentos e discussões sobre as diferentes proposições e conteúdos e sugere a quem lê, ou ouve, reflexões pertinentes e valorosas. Segundo Todorov, o discurso através da literatura e da filosofia permite que experiências singulares sejam vivenciadas:

Uma primeira distinção separa o particular e o geral, o individual e o universal. Seja pelo monólogo poético ou pela narrativa, a literatura faz viver as experiências singulares; já a filosofia maneja conceitos. Uma preserva a riqueza e a diversidade do vivido, e a outra favorece a abstração, o que lhe permite formular leis gerais. É o que faz com que um texto seja absorvido com maior ou menor grau de dificuldade. (TODOROV, 2009, p.77).

Todorov reconhece a filosofia como área que maneja conceitos, favorecendo a abstração. Neste sentido, a filosofia contribui para um melhor entendimento dos textos e beneficia o acesso a linguagem literária. Pode-se dizer que o discurso de Costello compõe-se de um teor ensaístico filosófico.

A filosofia contempla o romance *Fama* de maneira indireta, não através de escrita de teor ensaístico filosófico ou reflexões explícitas no decorrer do texto, mas através das tramas dos personagens/escritores Richter, Rubinstein e Blancos. Nessas, a busca pela fama e reconhecimento é manifesta e o processo das relações pessoais e intersubjetivas são postas à prova.

Os pensamentos sociológicos surgem nas reflexões sobre o contexto contemporâneo, no uso de tecnologias, e na efemeridade do sucesso e do anonimato, temáticas que se mostram tanto através de Costello quanto de Leo Richter, já que são figuras expostas nas mídias e reconhecidas mundialmente. As considerações científicas acontecem principalmente nos eventos acadêmicos em que Costello cita experimentos e observações do comportamento animal, menciona Wolfgang Köhler sobre estudo da conduta de chimpanzés e Thomas Nagel, sobre os morcegos, que possuem hábitos noturnos, percebem o mundo através de um sistema de sinais sonoros e passam o dia pendurados pelos pés, em um sótão.

Assim sendo, na esfera da literatura, “O desenvolvimento de novas formas de cooperação inter- e transdisciplinar é um imperativo urgente para a aquisição de novo saber sobre a vida”. (ETTE, 2015, p.20). Esse saber sobre a vida abrange, por parte de Ette, o seguinte questionamento: “As ciências naturais não foram elas mesmas impressionantemente aclaradas em seu entrelaçamento múltiplo (e não somente metafórico) com ‘economias morais’ e ‘paixões cognitivas’”? (ETTE, 2016, p.19)

Além das questões filosóficas e sociológicas, as contribuições das ciências naturais despontam um entrelaçamento múltiplo, unindo seus fios aos fios literários e com isso, criando nós em pontos comuns. As leis naturais e o universo são consideradas por Charles Taylor como um gigantesco mecanismo em que tudo se conecta de alguma forma:

A ciência é para mim não uma massa de informações desconexas, mas a certeza de que não há alteração no universo, não há movimento de um átomo nem sensação de uma consciência que não vá e venha e absoluta concordância com as leis naturais; a certeza de que nada pode existir fora do gigantesco mecanismo de causa e efeitos; a necessidade move as emoções em minha mente. (TAYLOR, 2011, p.587).

Costello, ao estabelecer relações com outras áreas de conhecimento em seus textos literários e em seus discursos orais, defende, através das explicações filosóficas e das experiências das ciências naturais, o quanto as diferentes formas de vida são importantes e Richter, através de seus contos e romances, defende a liberdade na construção narrativa e com sua criações, esboça as vidas humanas nas relações transdisciplinares. Através dos dois personagens é perceptível que no entrelaço desse emaranhado de fios, redes de relações indissociáveis são tecidas.

Na cidade de Waltham, em três dias de visita ao Appleton College, Costello ministra duas palestras intituladas: “A vida dos animais”; no primeiro dia discursa sobre: “Os filósofos e os animais” e no segundo dia: “Os poetas e os animais”. Nesta última, a escritora trata dos poemas, da racionalidade e relação humano-animal. Para tal, ela distribui para a plateia os seguintes poemas em cópias: “um de Rilke, chamado “A pantera”, dois de Ted Hughes, chamados “O jaguar” e “Um segundo olhar para o jaguar” (COETZEE, 2004, p.108).

Apresento as versões originais dos poemas: “*Der Panther*”, “*The Jaguar*” e “*Second Gance at Jaguar*”, acompanhados das traduções.

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein.*

(Rainer Maria Rilke)

A Pantera-

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
Em círculos concêntricos decresce,

dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila

The Jaguar

*The apes yawn and adore their fleas in the sun.
The parrots shriek as if they were on fire, or strut
Like cheap tarts to attract the stroller with the nut.
Fatigued with indolence, tiger and lion*

*Lie still as the sun. The boa-constrictor's coil
Is a fossil. Cage after cage seems empty, or
Stinks of sleepers from the breathing straw.
It might be painted on a nursery wall.*

*But who runs like the rest past these arrives
At a cage where the crowd stands, stares,
mesmerized,
As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged
Through prison darkness after the drills of his eyes*

*On a short fierce fuse. Not in boredom—
The eye satisfied to be blind in fire,
By the bang of blood in the brain deaf the ear—
He spins from the bars, but there's no cage to him*

*More than to the visionary his cell:
His stride is wildernesses of freedom:
The world rolls under the long thrust of his heel.
Over the cage floor the horizons come.
Ted Hughes*

se abre em silêncio. Uma imagem, então.
na tensa paz dos músculos instila
para morrer no coração.

(Tradução de Augusto de Campos)

O jaguar

Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol.
Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingham
Feito pegas a fim de atenção e amendoim.
Fatigados pela indolência, o tigre e o leão

Jazem imóveis como o sol. O rolo da jiboia
Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou
Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco.
Para pintar num quarto de criança a cena é boa.

Mas quem percorre a ala com os outros atinge
A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada
Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar
Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge

Num curto pavio feroz. Sem fastio-
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue-
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula

Mais do que para o visionário existe sua cela:
É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:
O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas.
No chão de sua jaula se derramam os horizontes.
(Tradução de Sérgio Alcides)

Second Glance at Jaguar

*Skinful of bowls he bowls them,
The hip going in and out of joint, dropping the spine
With the urgency of his hurry
Like a cat going along under thrown stones, under cover,
Glancing sideways, running
Under his spine. A terrible, stump-legged waddle
Like a thick Aztec disemboweller,
Club-swinging, trying to grind some square
Socket between his hind legs round,
Carrying his head like a brazier of spilling embers,
And the black bit of his mouth, he takes it
Between his back teeth, he has to wear his skin out,
He swipes a lap at the water-trough as he turns,
Swivelling the ball of his heel on the polished spot,
Showing his belly like a butterfly.
At every stride he has to turn a corner
In himself and correct it. His head
Is like the worn down stump of another whole jaguar,
His body is just the engine shoving it forward,
Lifting the air up and shoving on under,
The weight of his fangs hanging the mouth open,
Bottom jaw combing the ground. A gorged look,
Gangster, club-tail lumped along behind gracelessly,
He's wearing himself to heavy ovals,
Muttering some mantra, some drum-song of murder*

*Intolerable, spurred by the rosettes, the Cain-brands,
Wearing the spots off from the inside,
Rounding some revenge. Going like a prayer-wheel,
The head dragging forward, the body keeping up,
The blackjack tail as if looking for a target,
Hurrying through the underworld, soundless. —Ted Hughes*

Segundo olhar ao Jaguar

Entorpecido pelo conteúdo das tigelas, ele as desdenha
O quadril entrando e saindo da junta, desnivelando a coluna
Com a urgência de sua pressa,
Como um gato passando por baixo de pedras arremessadas, sob um abrigo,
Olhando lateralmente, correndo
Sob sua espinha, um terrível gingado de patas tortas
[...] Carrega sua cabeça como um braseiro em brasas
E a parte preta de sua boca, ele assume
Entre seus dentes posteriores, precisa vestir sua pele
Ele dá uma volta no bebedouro quando se vira,
Girando o calcanhar sobre o local polido,
Mostrando sua barriga como uma borboleta.
A cada passo ele precisa virar na curva
Em si mesmo e corrigi-lo. Sua cabeça
É como uma parte desgastada de um outro jaguar inteiro,
Seu corpo é só um motor, empurrando-o para frente
[...] Veste as manchas de dentro
Circula alguma vingança. Andando como em uma roda de apelos
A cabeça se arrastando para frente, o corpo se mantendo,
As patas traseiras estão lentas. Enrola-se, floresce
A cauda *blackjack* como se estivesse procurando por um alvo,
E ele correndo pelo submundo, silencioso.

(Tradução minha- tradução parcial do poema)

Costello, ao disponibilizar à plateia cópias desses três poemas, propõe uma leitura reflexiva, analítica e comparativa. Além de trazer distintas temáticas em suas palestras, envolvendo ciências, sociologia, filosofia, Elizabeth Costello interpreta minuciosamente poemas de poetas renomados e faz a plateia refletir sobre a posição do animal, sobre os seus movimentos escassos e olhar vago. Novamente, através de seu discurso à academia, convida os espectadores a se colocarem no lugar dos animais citados, que os incorporem, tentem sentir o que sentem e vivenciem essa experiência através das palavras:

[...] Mesmo no poema de Rilke, a pantera está lá como substituto de alguma outra coisa. Dispersa-se em uma dança de energia em torno de um centro, uma imagem que vem da física, da física de partículas elementares. Rilke não vai além desse ponto - além da pantera como a encarnação vital de um tipo de força que é liberada em uma explosão atômica, mas que aqui está contida, não tanto pelas barras da jaula, como por aquilo que as barras produzem na pantera: um andar em círculos concêntricos que a vontade aturdida, narcotizada. (COETZEE, 2004, p.108).

Ao fazer com que a plateia se coloque no lugar do jaguar e da pantera, o efeito da catarse se evidencia, suscita-se a piedade e a purificação das paixões, conceito trazido por Aristóteles em sua obra *Arte Poética*. Portanto, as palavras saem do papel e adentram a mente e o coração humano. Mesmo antes da publicação de *Elizabeth Costello*, em que cita Rilke, Coetzee analisa o poema em um de seus ensaios publicados em 2002, na coletânea: *Strange Shores: Literary Essays, 1986-1999*:

What is out there, we know it from the animal's face alone; even for the young child we turn around and compel to look back, seeing form/ formation [Gestaltung], not the open [das Offene], that in animal vision is so deep. Rilke's main point- that for unmediated experience of the world we have to fall back on empathy with animals-is clear enough, but the details are less easy to decode. (COETZEE, 2002, p.84-85).

A experiência de leitura dos poemas leva à empatia, mas os detalhes do poema podem não ser tão fáceis de ser compreendidos. As primeiras palavras do poema de Rilke, “A Pantera”, referem-se ao olhar do animal: *Sein Blick*, o olhar do animal para o outro espaço, um olhar obstruído por barras, um olhar ao homem, somente ao fechar os olhos é que a imagem almejada surge, mas logo se esvaece.

O poeta frisa o movimento circular da pantera: “*der sich im allerkleinsten Kreise dreht, ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte*” [Em círculos concêntricos decresce, dança de força em torno a um ponto oculto], seus músculos não podem usar a força, suas patas não podem correr, percebe-se a energia da fera contida por grades de ferro e seu desejo de ser livre fica completamente estagnado.

Elizabeth Costello compara a obra de Rilke com Hughes:

Hughes escreve contra Rilke. [...] Usa o mesmo cenário do zoológico, mas para variar é a multidão que fica hipnotizada, e entre as pessoas, o homem, o poeta, em transe, horrorizado e assombrado, seu poder de compreensão levado além do seu limite. A visão do jaguar, diferentemente da visão da pantera, não é desfocada. Ao contrário, seus olhos perfuram o escuro do espaço. A jaula não tem realidade para ele, ele está em outra parte. Está alhures porque sua consciência é mais cinética que abstrata: a força de seus músculos o leva a um espaço de natureza muito diferente da caixa tridimensional de Newton-um espaço circular que gira em torno de si mesmo. (COETZEE, 2004, p.108-109)

Em ambos os poemas que tratam do jaguar, a escrita parece uma tentativa de mostrar que tipo de experiência é vivida pelo jaguar, como incorpora e como lida com sua posição limitada. Ambas se diferem, no primeiro há a cegueira em relação ao cativo, permitindo que ele transcenda os limites das grades, veja os horizontes, sugere que o jaguar controle seu próprio mundo e não pode ser parado por ninguém, apesar das

barras. No segundo, mostra o quanto está contido e colocado à disposição dos humanos - não há como fugir do ritmo circular, o local polido indica as várias vezes que teria encostado no mesmo lugar ao se movimentar, voltando sempre ao ponto inicial.

Assim-deixando de lado o aspecto ético de enjaular animais de grande porte-, Hughes tateia em busca de um tipo diferente de ser-no-mundo, que não é inteiramente estranho a nós, uma vez que a experiência diante da jaula parece pertencer a uma experiência de sonho, uma experiência ocorrida no inconsciente coletivo. Nesses poemas, conhecemos o jaguar não pela sua aparência, mas pela maneira como se move. O corpo é a medida em que se move, ou na medida em que as correntes de vida se movem dentro dele. O poema nos pede para nos imaginarmos nesse jeito de se mover, nos pede para habitar aquele corpo. (COETZEE, 2004, p.109).

A maneira como o jaguar se move indicaria o que este animal vivencia e sente, uma existência triste, vazia e monótona, que só pode transmutar em pensamentos. O trecho “[...] nesse jeito de se mover” foi utilizado no título do presente subcapítulo como alusão metafórica ao movimento constante na literatura, que pode ser circular, linear ou/ve vetorial, assumindo múltiplas lógicas. O segundo poema de Hughes reforça a ideia de movimento e confinamento já apresentado no primeiro, mas

It offers us a second glance—in other words, it is both a supplement and a correction to the first poem, its radically revised conception of appropriate form matching its claim to amount to a glance at the animal (that is, to embody a glimpse rather than a portrait or photograph, to which both Rilke’s and Hughes’s earlier poems seem formally to aspire), and in so doing it takes on the mode of vision of the jaguar itself (early said to be glancing sideways, in the manner of a cat at someone—the poet?—throwing stones in its direction). The poem runs along under its spine of long, sinuous sentences (only six in the whole poem), its stumpy clauses at once shoving their way forward and swivelling on their punctuation points, picking up and reformulating or recontextualizing ideas (club and blackjack, bowls and bowels, head and jaw, grinding and rounding, wearing out and wearing off, spots, rosettes, and brands) as they turn the corners of the irregularly paced lines, and yet always aware that each word it deploys is like a square being ground into a circular hole, the price of its confinement in even the loosest of poetic forms being an inevitable failure to find its target—a glance that glances off the reality of the animal itself. (MULHAL, 2009, p.113)

Stephen Mulhal, em seu livro *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, alega que o segundo poema complementa o primeiro, mas está tencionado a um segundo olhar para o animal e numa observação mais atenta de sua forma: cauda, cabeça, mandíbula, manchas, marcas e também os verbos no gerúndio, indicam ações contínuas: triturando, circulando e desgastando; a fera está presa a um mover circular e “no preço de seu confinamento, mesmo na mais livre das formas poéticas, é um fracasso inevitável encontrar seu alvo-

um olhar que desvia a realidade do próprio animal”. (Conforme MULHAL, 2009).

Os poetas descrevem elementos que marcam o confinamento, o desejo de liberdade e o movimento circular, contínuo e insistente. Na relação metafórica do movimento na literatura, o mover-se não precisa necessariamente ser em relação ao espaço, mas também pode indicar um movimento de palavras, de saberes, de textos e movimento entre áreas. Elizabeth Costello reforça a invenção poética e seu potencial:

[...] pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará. Ele [Hughes] nos mostra como trazer à vida o corpo vivo dentro de nós mesmos. Quando lemos o poema do jaguar, quando depois o relembramos com tranquilidade, por um breve instante nos transformamos no jaguar. Ele estremece dentro de nós, toma posse de nosso corpo, ele é nós. (COETZEE, 2004, p.111)

No segundo capítulo, enfatizei a empatia e alteridade no processo de escrita, e neste capítulo três, saliento o tomar posse do corpo do animal através do processo de leitura. Na recepção textual o ser humano é capaz de entender o jaguar, compreender seus movimentos e se transformar nele. Rilke declara que o mundo não é apenas um conjunto de objetos para nosso uso, mas exige algo mais de nós (Conforme Rilke apud TAYLOR, 2011, p.655), expressa uma

demanda de atenção, exame cuidadoso, respeito pelo que existe. E essa exigência, embora ligada ao que somos enquanto seres de linguagem, não é apenas de auto-realização. Ela emana do mundo. É difícil ser claro nesse domínio exatamente porque estamos mergulhados em uma linguagem de ressonância pessoal. Mas extremamente importante para nós está sendo articulado aqui, por mais obscuro, fragmentado e unilateral que seja. Declarar que toda essa maneira de pensar não tem objetivo é ferir gravemente a si mesmo. (TAYLOR, 2011, p.655).

O acolhimento do texto poético permite penetrar na mente de qualquer ser, permite por exemplo, que o leitor incorpore o jaguar, que leitor e jaguar sejam um só. Neste sentido, as imagens do jaguar e da pantera evocam o que há no homem: angústia, sensação de aprisionamento, energia e desejos contidos. A invenção poética é carregada de sentido, sendo impossível não adentrar nas experiências através da leitura.

Nos poemas “A pantera” e “Segundo olhar para um jaguar”, a saída das jaulas é algo inalcançável. O que acontece é a volta de si mesmo. Já em “O jaguar” há a exemplificação de que, apesar de preso, e de seu movimento ser circular, sua imaginação permite que se movimente aleatoriamente, vetorialmente e em liberdade. Assim, a literatura possibilita, a exemplo do primeiro poema do jaguar, que as mentes e corpos, mesmo presos atrás de grades, libertem-se através das palavras.

Portanto, o “Espírito da inquietude” [*Geist der Unruhe*] que permeia corpo e mente de Alexander von Humboldt, também se revela em Leo Richter (da obra de Kehlmann) e Elizabeth Costello (da obra de Coetzee). Textos que atestam que a literatura é uma área que permite reflexões nos diferentes tempos e lugares, admite que se tenha acesso aos mais distintos espaços e que dialogue com diferentes saberes, textos e autores, estabelecendo relações transdisciplinares.

Ademais, os romances em estudo esboçam o deslocamento de escritores pelos diferentes continentes, países, cidades e ambientes acadêmicos, transpondo-se às diferentes áreas geográficas. Com isso, exploram múltiplas sensações e experiências, passando por mudanças, por “metamorfoses do eu”, compondo um “Eu múltiplo”. Leo Richter e Elizabeth Costello não se fixam no tempo e nem se prendem ao espaço. Os personagens estão em constante movimento entre palavras e lugares, indicando um entrelaçamento entre a “literatura e a mobilidade da vida”.

É nessa poética do movimento que conexões entre espaços são estabelecidas, configurando paisagens de dentro e fora de quem se desloca, escreve ou lê sobre tais deslocamentos, uma poética do movimento que abrange poliperspectivas e movimentos vetoriais, e com isso, reitera a descontinuidade; uma poética do movimento, que através dos Estudos da Transárea manifesta “[n]a sua fascinante Escrita-Entre-Mundos, um rico campo de atividades – um reservatório inesgotável de saber”. (ETTE, 2016, p. 206).

Os poemas de Ted Hughes e Rainer Maria Rilke lembram o confinamento, o desejo de estar num além-mundo e o anseio pela liberdade. É através da imaginação que “no chão de sua jaula se derramam os horizontes” [*Over the cage floor the horizons come*] e é na imaginação, que “corre pelo submundo, silencioso”, [*Hurrying through the underworld, soundless*], pois o movimento das patas só é possível em um espaço limitado, “[numa] onda andante e flexível do seu vulto, em círculos concêntricos”, [*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht*].

Elevo aqui, o potencial literário de colocar-se no lugar do outro e através da leitura, ser o outro por determinado momento, transformar-se através de um movimento que vem de dentro. Os deslocamentos da pantera e do jaguar: “nesse jeito de se mover”, são restringidos pelas barras de ferro, que limitam seu espaço físico, mas através da invenção poética, através da literatura, o espaço é ampliado para algo desmedido, incomensurável e ilimitado.

3.3 “NA VERDADE, TODAS AS HISTÓRIAS FLUEM UMAS NAS OUTRAS”: TRONCOS E RAMOS COMO MODELO LITERÁRIO NA POÉTICA FRACTAL

*Pero las nubes no son blancas esferas;
las montañas no son conos perfectos;
la corteza de los árboles, residencia
ajardinada de insectos y sombras,
no son matemáticamente lisas ni planas;
ni los relámpagos desplazan su blanco
estallido de luz en línea recta.
Sus caóticas formas, observadas de cerca
como si fueran una hoja de un libro nuevo,
son una manifestación desvelada
de la geometría del caos en que morimos.[...] -
ejército fiel de arterias o ramas en el árbol-
en una silenciosa invasora autosemejanza,
reina indiscutible de la naturaleza.
(ESCARDÍN, 2008, p. 48)*

*“A névoa errante se enovela
Na folhagem das araucárias.
Há um suave encanto nela
Que enleia as almas solitárias”.
Manuel Bandeira*

Ao analisar a estrutura romancesca de *Fama: um romance em nove histórias* e *Elizabeth Costello*, pensa-se que “**Na verdade, todas as histórias fluem umas nas outras**”. Conforme já mencionado em outros capítulos, as nove narrativas de ambos os romances podem ser lidas isoladamente, já que possuem autonomia interpretativa e são carregadas de sentido. São várias narrativas curtas contendo enredo, ambientação, temporalidade e distribuição dos personagens nas tramas, que em sua harmonização, formam os romances.

É ostensivo que a forma e a configuração dos textos literários em análise possuem considerável importância nesse estudo, bem como as unidades narrativas em relação a sua série. Tais composições são ajustadas pela completude de cada uma das partes, mas ao mesmo tempo, conferem uma integração com o todo. Elevo a proeminência da organização do texto e sua disposição conteudística na escolha da forma.

Nas palavras de Antonio Cândido:

Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem a produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem;

por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 2011, p.176-177)

Nesta perspectiva, é na organização textual, ordenação da mensagem e superação do caos, que a forma do texto literário se delinea. Para Mikhail Bakhtin: “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele”. (BAKHTIN, 2014, p.57) A forma deve, neste sentido, ser compreendida em duas direções: a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica direcionada ao conteúdo e a partir do interior do todo composicional e material da obra⁹⁰. Ao tratar da forma enquanto arquitetônica, eleva-se o plano estético e a forma como artisticamente significativa, já que é essencial para o entendimento do conteúdo, pois “é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresso meu amor, minha certeza, minha adesão”. (BAKHTIN, 2014, p.58) Assim sendo, um autor pode criar uma forma plenamente orientada para o conteúdo.

Naturalmente, também no romance a atividade geradora da palavra permanece como o princípio que rege a forma, mas esta atividade está quase que totalmente privada de momentos orgânicos, físicos: é uma atividade de engendramento puramente espiritual e de seleção dos significados, das ligações, das relações axiológicas; é a tensão interior de uma contemplação espiritual conclusiva e do englobamento dos grandes conjuntos verbais, dos capítulos, das partes, enfim, do romance inteiro. (BAKHTIN, 2014, p.67).

As palavras se realizam composicionalmente na forma e transformam-se na relação criativa entre autor e conteúdo. O material é levado por um ritmo narrativo que acaba por penetrar no conteúdo, derivando em outro plano axiológico: o plano da existência estética⁹¹. Nesse plano, compreende-se o objeto estético no seu todo, forma e conteúdo são vistos em uma relação indissociável: “compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e a lei das suas inter-relações”. (BAKHTIN, 2014, p.69).

Forma e conteúdo completam-se na significação do romance, e é no “englobamento dos grandes conjuntos verbais” que o engendramento espiritual se revela. A “forma”, como “configuração física característica dos seres e das coisas⁹²” depende da estruturação das partes (conjuntos verbais); enquanto a “estrutura” é a organização,

⁹⁰ Conforme BAKHTIN, 2014, p.57.

⁹¹ Conforme BAKHTIN, 2014, p. 68.

⁹² Segundo o dicionário de Definições de Oxford Languages.

“disposição e ordem dos elementos essenciais que compõem um corpo (concreto ou abstrato)⁹³”, é aquilo que dá sustentação a algo, uma armação. Posto isto, é da estrutura das partes que se contorna a forma.

Discorrendo sobre a questão estrutural do texto, penso ser relevante trazer aqui, um breve panorama do “Estruturalismo”, da “Semiótica” e do “Pós-estruturalismo”. Foi na década de 1960 que o estruturalismo literário floresceu, a ideia era aplicar métodos e interpretação à literatura com fundamento na linguística estrutural moderna de Ferdinand de Saussure, o qual via a linguagem como sistema de signos, todo o signo devia ser compreendido como formado por um “significante” (equivalente gráfico) e um “significado” (conceito).

No estruturalismo, de certo modo, o “ ‘conteúdo’ da narrativa é a sua estrutura’ e [...] [i]sso equivale a afirmar que a narrativa refere-se, de certo modo, a si mesma: seu ‘assunto’ são as suas próprias relações internas, seus próprios modos de estabelecer sentido”. (EAGLETON, 2006, p.145). Assim sendo, o sujeito da análise seria o próprio sistema, ponderando sobre a combinação dos signos em seus significados.

O linguista Roman Jakobson, foi, dos formalistas russos, quem trouxe aproximações entre o formalismo e o estruturalismo moderno. Dentre as funções de linguagem⁹⁴ estabelecidas por Jakobson encontra-se a função poética, numa

noção de que a linguagem poética consistia acima de tudo em uma certa relação autoconsciente da linguagem para consigo mesma [...] No "poético", o signo é deslocado de seu objeto: a relação habitual entre signo e referente é modificada, o que permite ao signo uma certa independência como objeto de valor em si. (EAGLETON, 2006, p. 148).

A linguagem poética acentua o deslocamentos do signo em relação ao seu objeto, de modo que diferentes significados podem ser considerados a partir de um significante, conotando atributos implícitos. O pós-estruturalismo não surge em oposição ao estruturalismo, mas os apreços do estruturalismo foram levados em conta pelos pós-

⁹³ Segundo o dicionário de Definições de Oxford Languages.

⁹⁴ Para Jakobson, toda comunicação envolve seis elementos: o emissor, o receptor, a mensagem passada entre eles, um código comum que torna a mensagem inteligível, um "contato" ou meio físico de comunicação, e um "contexto" a que a mensagem se refere. Qualquer desses elementos pode predominar num ato comunicativo específico: a linguagem vista do prisma do emissor é "emotiva" ou expressiva de um estado de espírito; vista do prisma do receptor, é "conotativa", ou procura produzir um efeito; se a comunicação está relacionada com o contexto, é "referencial"; se orientada para o próprio código, é "metalingüística" (como acontece quando duas pessoas discutem a compreensão mútua entre elas), e a comunicação voltada para o próprio contato é "fática". A função "poética" se verifica quando a comunicação focaliza a própria mensagem - quando as próprias palavras, e não o que é dito, por quem, para que finalidade e em que situação, são colocadas no primeiro plano de nossa atenção". (EAGLETON, 2006, p.148)

estruturalistas, que instauraram a teoria da desconstrução na análise literária. Jacques Derrida, através da crítica desconstrutiva, quer

demonstrar como os textos podem embaraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes [...] alguma coisa que finalmente pode escapar a todos os sistemas e lógicas. Há um oscilar constante, uma contínua difusão e derramamento de significados - o que Derrida chama de "disseminação" - que não pode ser facilmente contida nas categorias estruturais do texto, ou nas categorias de uma abordagem crítica convencional do texto. (EAGLETON, 2006, p.201).

Além de abarcar o desconstrutivismo de Derrida, o pós-estruturalismo conta com a crítica de Julia Kristeva, com a obra do historiador francês Michel Foucault e com os escritos do psicanalista Jacques Lacan. A passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo é acentuada por Roland Barthes como a passagem da “obra” ao “texto”, deixando de lado a ideia de que o poema ou o romance fossem entidades fechadas, e considerando-os como parte de um jogo “pluralístico, interminável, de significantes”, que jamais podem girar em torno de um único centro em significação única, (conforme EAGLETON, 2006, p. 208) e Bakhtin delinea o romance como fenômeno “pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal” (BAKHTIN, 2014, p.73). Sendo assim, o pós-estruturalismo visualizou a possibilidade de “subverter as estruturas da linguagem”. (EAGLETON, 2006, p.213) Envolto em pluralidade de sentidos, níveis e sequências, o texto é construído e desconstruído, pois

[n]ão há começos nem fins, não há sequências que não possam ser invertidas, nenhuma hierarquia de "níveis" de texto para nos dizer o que é mais significativo ou menos significativo [...] também o texto pode ser desconstruído. É a linguagem que fala na literatura, em toda a sua complexa pluralidade “polissêmica”, e não o autor. Se há algum lugar em que essa fervente multiplicidade do texto é momentaneamente focalizada, não é no autor, mas sim no leitor. (EAGLETON, 2006, p.107).

Apesar de a linguagem falar na literatura, de o autor criar seu texto, a “fervente multiplicidade do texto” se concretiza somente aos olhos do leitor. Roland Barthes, no ensaio: “Introdução à análise estrutural da narrativa” menciona que a análise estrutural atual tende a “‘descronologizar’ o contínuo narrativo e a ‘relogicizar’”, munindo-a de uma ilusão cronológica de modo que a lógica narrativa dê conta do tempo narrativo. O tempo existe na narrativa como elemento de um sistema semiótico. Ao leitor cabe compreender toda a série lógica de ações como um todo: “ler é nomear; escutar, não é somente perceber uma linguagem, é também construí-la”. (BARTHES, 2011, p.39). Segundo o crítico literário

a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética: a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz. (BARTHES, 2011, p.62).

Portanto, é no processo de leitura e na análise estrutural da narrativa que a construção da lógica se faz, a qual pode ser múltipla. Além disso,

o que é necessário notar é que os termos de muitas sequências podem muito bem imbricar-se uns nos outros: uma sequência não acabou e já, intercalando-se, o termo inicial uma nova sequência pode surgir: as sequências deslocam-se em contraponto; funcionalmente, a estrutura da narrativa é fugata: é assim que a narrativa, ao mesmo tempo, é (*tient*) e pretende ser (*aspire*). (BARTHES, 2011, p.43)

De pensamento semelhante, Tzvetan Todorov pontua que a obra sempre será considerada uma manifestação de estrutura abstrata, sendo ela apenas uma das realizações possíveis. Adquirir conhecimento sobre essa estrutura é o que se almeja com a análise estrutural. Esse filósofo e linguista reforça que o vocábulo “estrutura” não condiz com uma percepção espacial, mas sim com sentido lógico. Ele menciona que

[d]iscutindo os fenômenos literários, fomos obrigados a introduzir certo número de questões, a criar uma imagem da literatura; essa imagem constitui a preocupação constante de toda pesquisa sobre a poética. “A ciência não se ocupa das coisas mas dos sistemas de signos com que ela substitui as coisas”, escreve Ortega y Gasset. As virtualidades que constituem o objeto da poética (como toda outra ciência), essas qualidades abstratas da literatura, só existem no discurso da própria poética. Nessa perspectiva, a literatura é apenas um mediador, uma linguagem, da qual se serve a poética para falar. (TODOROV, 2006, p.87)

As perspectivas dos estudiosos estruturalistas e pós-estruturalistas mencionados anteriormente contribuem para uma compreensão das interrelações entre forma, estrutura e conteúdo. Cândido acentua que “o conteúdo só atua por causa da forma”, de natureza igual, Bakhtin marca que a “forma artística é a forma de um conteúdo”. Ambos abordam a “forma”, como uma estrutura macro, ou seja, no texto em seu todo, na sua conjuntura. Enquanto aos olhos do estruturalismo, o “conteúdo da narrativa é a sua estrutura”, ou seja, a “estrutura” está em voga, como detentora de partes que sustentam a forma. Segundo Todorov a estrutura não condiz com uma percepção espacial, mas sim com sentido lógico, similarmemente, Roland Barthes acentua os termos “descronologizar” o contínuo narrativo e ‘relogicizar’, o que dá sustentação a crítica desconstrutiva de Derrida. Pensa-se na

estrutura das partes e organização textual, considerando as lógicas estabelecidas na estrutura, para derivar a forma.

No discurso da poética nos romances *Fama* e *Elizabeth Costello*, em suas qualidades abstratas e de sequências imbricadas, descontínuas e de múltiplas lógicas, parece não haver uma forma regular de constituição romanesca, e sim uma forma irregular que detém uma totalidade em cada uma de suas partes.

Pensando nesta perspectiva, cito Ette, o qual acera que

[...] as literaturas do mundo devem ser pensadas em sua multidimensionalidade vetorial como um espaço fractal descontínuo, quase pós-euclidiano. No contexto de uma geometria fractal das literaturas do mundo, a ser esboçada, será importante ter em vista, a partir da perspectiva transregional, transnacional e transareal, menos a dimensão territorial do que a trajetorial e vetorial (ETTE, 2018 p.33).

Neste sentido, vê-se a multidimensionalidade vetorial como movimento para dimensões múltiplas: “para além de”, “através de” regiões, nações e áreas. E nesse espaço, fractal descontínuo emerge a geometria fractal das literaturas do mundo.

Consoante ao exposto anteriormente, retomo a concepção de Benoît B. Mandelbrot, que expõe o conceito “fractal” como figura da geometria não clássica, relacionada às formas irregulares. Ele observa a natureza em suas diferentes configurações e utiliza-se de fórmulas, cálculos e conceitos para explicar o comportamento caótico em fenômenos matemáticos.

Why is geometry often described as ""cold" and ""dry?" One reason lies in its inability to describe the shape of a cloud, a mountain, a coastline, or a tree. Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line. [...] The number of distinct scales of length of natural patterns is for all practical purposes infinite. [...] I conceived and developed a new geometry of nature and implemented its use in a number of diverse fields. It describes many of the irregular and fragmented patterns around us, and leads to full-fledged theories, by identifying a family of shapes I call fractals (MANDELBROT, 1977, p.1)

Nesta citação Mandelbrot enfatiza que na natureza, muitos elementos não se encaixam em formas, dimensões, tipos e tamanhos estabelecidos pela geometria matemática clássica, para isso, traz os exemplos da nuvem, da montanha, das costas e árvores. Os padrões irregulares e fragmentados são denominados por ele como fractais.

Praticamente as mesmas palavras tornam-se poema, um texto produzido por Carlos Escardín, presente em seu livro *Fractalia*, obra que rendeu-lhe o *Premio Jóvenes Creadores de la Academia de Poesía de Castilla y León*, no ano de 2008. Em versos livres,

distribuídos em várias estrofes, compõe uma escrita carregada de sonoridade e figuras de linguagem como recurso estilístico, Escardín consegue trazer a matemática à poética

Fruto Fractal

*La matemática,
con su ejército indómito de números
trató siempre de poner orden
con su baluarte idiomático de luz,
en el reino del caos más completo, que es el mundo.*

*Pero las nubes no son blancas esferas;
las montañas no son conos perfectos;
la corteza de los árboles, residencia
ajardinada de insectos y sombras,
no son matemáticamente lisas ni planas;
ni los relámpagos desplazan su blanco
estallido de luz en línea recta.
Sus caóticas formas, observadas de cerca
como si fueran una hoja de un libro nuevo,
son una manifestación desvelada
de la geometría del caos en que morimos.*

*[...] ejército fiel de arterias o ramas en el árbol-
en una silenciosa invasora autosemejanza,
reina indiscutible de la naturaleza.
[...]Una imagen bella de energía transparente
Vestida de formas y color; hacia su infinito,
Su esencia, su caos perfecto, su arte
Donde se sobrevive. (ESCARDÍN, 2008, p. 48)*

As formas caóticas encontradas na natureza, que fogem das formas esféricas, lineares, lisas e planas ostentam manifestações desveladas também nos estudos literários, mesmo em sua geometria aparentemente caótica devido às disjunções lineares, os arranjos tornam-se harmoniosos e expressivos. Escardín marca os elementos da natureza: nuvens, montanhas, árvores e relâmpagos, mostrando que eles não se encaixam em formas geométricas clássicas e, assim, exulta a arte na irregularidade, suas formas e cores, anunciando a beleza e a perfeição em todo este caos.

A medição de comprimento de costas, por exemplo, para ser mais precisa, deve considerar as baías e sub-baías, sendo necessárias dimensões fractais, ou seja, “quebradas”, “fragmentadas”.

The concrete cases range from the coastlines of islands in an archipelago to an important problem of physics: percolation. The material in the first few sections was new to the 1977 Fractals, and the bulk of the chapter's remainder is new. (p.116) He “examines diverse other fragmented shapes obtained by generalizing the familiar fractal-generating processes: either the Koch procedure or curdling. The resulting shapes are called contact clusters here, and the diameter-number distribution is shown to be the same for them as for islands” (MANDELBROT, 1982, p.119)

Há que se considerar também a “Teoria do Caos”, a qual tem como centralidade a ideia de que uma mudança no início de um evento, por menor que seja, pode trazer grandes consequências no futuro, pois são eventos imprevisíveis e portanto, caóticos.

Ed Lorenz was a pioneer of chaos theory; he provided the first realization of a strange attractor based on a mathematical model of just three coupled differential equations. In addition, Ed made many seminal contributions to theoretical meteorology, not only in studies of the predictability of weather and climate, but also in advancing our basic understanding of the dynamics and thermodynamics of climate. (PALMER, 2009, p. 141).

Num experimento meteorológico, o pioneiro da “Teoria do caos” Edward Lorenz, percebe que a alteração de alguns números (algo que parecia insignificante) na alimentação de dados, resultou em uma transformação completa no padrão de massas de ar. Para Lorenz, era como se “*Does the flap of a butterfly’s wings in Brazil set off a tornado in Texas*” [o bater das asas de uma borboleta no Brasil causasse, tempos depois, um tornado no Texas]. Observações na sensibilidade das condições iniciais, equações e cálculos, explicavam o chamado “efeito borboleta”.

A teoria do caos tem sido abordada nas diferentes áreas de conhecimento, como próprio Lorenz declara: “*Chaos has been detected in many fields of endeavour, and I have mentioned but a few. I hope, however, that my remarks give some indication of what chaos is about*”. (LORENZ apud PALMER, 2009, p.145). A teoria do caos não é vista como sinônimo de processos aleatórios, mas como conceito que abrange novos padrões de ordenamento, com profundas estruturas de ordem e dinâmica não-linear, o que também compreende os estudos literários. A iteração⁹⁵ passa então a ser o ponto comum que aproxima a teoria do caos da geometria fractal.

Trato da aproximação de ambas, mas reitero que a centralidade dos estudos da tese está no conceito de Mandelbrot (fractal). Os fractais podem ser observados nos romances: *Fama* e *Elizabeth Costello* e no poema “Fruto Fractal”, no que se refere à forma, estrutura e conteúdo. Para uma melhor compreensão da abordagem “fractal” na literatura, apresento estudos, princípios e categorias textuais que são considerados da fronteira do fractal: microformatos textuais, estilo paratático e romance fragmentário.

A abordagem do texto fractal quanto às constituições de microtextos (que apresentam brevidade, linguagem concisa, velocidade na narrativa) envolve a ideia de

⁹⁵ como “processo de resolução de uma equação mediante operações em que sucessivamente o objeto de cada uma é o resultado da que a precede”. Definições da Oxford Languages.

miniaturialização, sendo algumas das categorias da microficção: o microrrelato, miniconto, microconto e o hiperconto. O estudo desses textos em tais formatos é nominado “Nanofilologia”.

A Nanofilologia envolve estudos literários e culturais por meio da investigação de formas literárias suscintas e mais curtas, partindo do pressuposto de que tais formas microtextuais podem ser determinadas quantitativamente e qualitativamente e representam formas específicas de compreensão, com base nos fenômenos de análise, procedimentos e formação da literatura como modelo do todo, podem ser examinados e exemplarmente desenvolvidos.⁹⁶ (ETTE, 2008, p.1).

Os microformatos textuais estão relacionados às minificções e sua hiperbrevidade, textos curtos e de leitura rápida. No entanto, a ideia de fractal que proponho se difere da Nanofilologia e do estilo paratático⁹⁷ de escrita, já que não me refiro a textos breves e sim, romances e no estilo paratático não há um fio condutor, havendo justaposição e segmentação de textos narrativos, ou seja, textos que não precisam necessariamente apresentar conexão entre si. Da mesma forma, destaca-se que o termo “romance fragmentário⁹⁸” compreende fragmentação de uma sequência lógica e cronológica, diferenciando-se da ideia de fractalidade que apresento, pois consideram-se aqui, os textos que compõem os romances como fractais, em suas autonomias e completudes, e que renunciam uma sequência lógica ou cronológica para que seus sentidos sejam concebidos.

Já o conceito “Literatura Fractal” serve de base para esta proposta literária. Rosales investiga os estudos de Zavala em seu texto:

“El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece” (135). Si se verifica el concepto literal, el fragmento y el fractal, en efecto se oponen; sin embargo, éste último no

⁹⁶ As citações dessa obra foram traduzidas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Die Nanophilologie als sich konstituierender bereich einer literatur- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Philologie untersucht literarische Kurz- und kürzestformen ausgehend von der Grundannahme, dass diese literarischen Formen der Mikrotextualität quantitativ wie qualitativ bestimmt werden können und spezifische Verdichtungsformen darstellen, anhand deren Analyse Phänomene, Verfahren und Formprägungen von literatur insgesamt modellhaft untersucht und exemplarisch herausgearbeitet werden können. ETTE, Ottmar (Hg). *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.

⁹⁷ Esta construção consiste num processo de ligação que encadeia frases, termos, sem explicitar por meio de partículas coordenativas e subordinativas a relação de dependência ou independência existente entre ela (3) (PDF) *Parataxe e Images*. *Revista de Estudos Filosóficos e históricos da antiguidade*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271210230_Parataxe_e_Images_Revista_de_Estudos_Filosoficos_e_historicos_da_antiguidade. Acessado em 29 Dec. 2020, p.146

⁹⁸ “*novela fragmentaria consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo*” (ZAVALA, 2011, p.37)

necesita de ningún otro componente para adquirir sentido. Un texto fractal no requiere forzosamente estar subordinado a una serie narrativa de textos integrados: sólo los signos contenidos, pueden crear la fractalidad por sí mismos (ZAVALA apud ROSALES, 2010) Viñuela se aproxima a la translación del concepto “fractal” al ámbito literario, pues respeta la metodología básica que Mandelbrot propuso, para someterla a algunas reglas narrativas y lingüísticas. Quizá sólo omitió la especificación del resto de los recursos literarios para crear un fractal, así como una taxonomía específica del tipo de fractal literario que se encuentra. Por lo tanto, un texto fractal debe ser aquel que sin depender de una serie o ciclo cuentístico, con base en la repetición de signos lingüísticos, no sólo en el orden sintáctico sino también en el sintagmático, fonológico, morfémico, semántico, semiótico, y mediante las leyes de una gramática preestablecida, pueda formar algún texto narrativo o poético donde sea posible observar una totalidad en cada una de las partes, de uno o más niveles de los antes mencionados (ROSALES, 2010, p.40- 41).

Dentre as categorias definidas por Zavala, acentuo a literatura fractal, conceito que enaltece as unidades, sua independência e ao mesmo tempo suas relações com uma determinada série, discorrendo sobre as repetições de signos linguísticos. De maneira similar a “narrativa em abismo”, o conceito matemático fractal também trata da reduplicação, mas não como réplica e sim por autossimilaridade. Assim como na matemática e na natureza nos deparamos com os fractais, elementos de estrutura geométrica complexa, em que as propriedades se repetem em diferente escala (flocos de neve, árvores), também no “âmbito de fenômenos culturais ou específicos da literatura, deparamo-nos com estruturas quebradas fractais que se caracterizam em todos os níveis por uma autossimilaridade fundamental” (ETTE, 2018, p.80), em textos de partes separadas que repetem traços do todo completo.

Quando versa sobre os fractais na natureza e faz observações dos padrões ocultos dessa, Mandebrot desenvolve estudos sobre os diferentes componentes existentes na natureza, dentre eles, as árvores e suas formas irregulares.

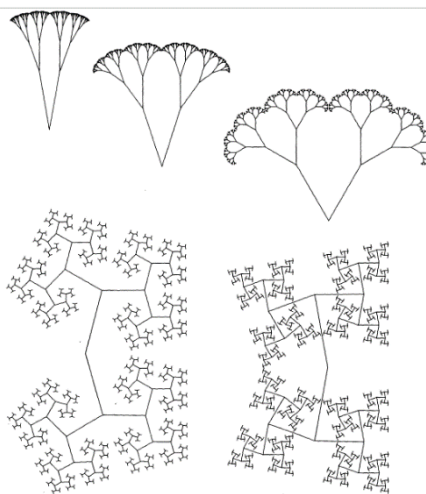


Figura 8.
On Growth and Form,
Fonte: Thompson 1917
apud Mandelbrot, 1977,
p. 155

The whole trees also seem self-similar at first blink, because every branch plus the branches it carries is a reduced scale version of the whole. (p.152) Thus, we encounter yet another facet of fractal dimension, to be added to its roles as measure of irregularity and fragmentation. (p. 153) In the resulting fractal tree, every branch, however short, is crowded with subbranches. (MANDELBROT, 1977, 154).

Mandelbrot expõe imagens de fractais, realçando o desdobramento dos galhos em galhos menores, mas carregando as mesmas características em escala reduzida, prevalecendo a autossimilaridade em relação ao galho primário. O desmembramento em outros ramos acontece de igual maneira e o desenvolvimento da árvore segue sempre o mesmo padrão.

Não é novidade abordar as árvores como modelo literário ou recurso para explicar ou exemplificar a literatura. Franco Moretti, em *A literatura vista de longe*, usa a metáfora da árvore e seus desdobramentos para explicar a evolução linguística, bem como a derivação de estilística literária, influências e escolhas autorais e em “*Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*”, descreve a árvore como elemento de passagem da unidade à diversidade:

The tree, the phylogenetic tree derived from Darwin, was the tool of comparative philology: language families branching off from each other—Slavo-Germanic from Aryan-Greco-Italo-Celtic, then Balto-Slavic from Germanic, then Lithuanian from Slavic. And this kind of tree allowed comparative philology to solve that great puzzle which was also perhaps the first world-system of culture: Indo-European: a family of languages spreading from India to Ireland (and perhaps not just languages, a common cultural repertoire, too: but here the evidence is notoriously shakier).[...] The tree describes the passage from unity to diversity: one tree, with many branches: from Indo-European, to dozens of different languages.[...] Trees need geographical discontinuity (in order to branch off from each other, languages must first be separated in space, just like animal species). (MORETTI, 2003, p.49)

Através do estudo das línguas e suas ramificações, Moretti esboça a necessidade de as árvores possuírem uma descontinuidade geográfica, sendo a separação nos espaços algo fundamental para que haja ramificações. De maneira semelhante, é perceptível que as narrativas contidas nos romances em estudo, partem de uma unidade, afastam-se e ramificam-se. A partir da análise dos romances *Elizabeth Costello* e *Fama* proponho um modelo literário de árvore fractal⁹⁹.

O pinheiro se esculpe célula por célula numa co dependência de uma cadeia de

⁹⁹ A árvore fractal pode seguir padrões de diferentes espécies, obedecendo a quantidade de ramificações que as caracterizam. Sublinho nesta tese, um modelo possível, tendo por referenciabilidade a América do Sul, o que enaltece a flora da nossa região: a Araucária (*Araucaria Angustifolia*) e seu desenho fractal.

vários organismos e tenta se sobrepor às outras árvores em seu entorno. De aparência majestosa e imperial (a Araucária)¹⁰⁰ é símbolo de resistência, de união entre a humanidade e a natureza e de testemunha de milhões de anos de vida na terra.

A descrição dos aspectos desse tipo de pinheiro¹⁰¹ mostra a disposição dos galhos iniciando com três pequenos ramos e à medida que os anos passam, os galhos inferiores desprendem-se e quanto mais velha for a planta, mais a sua copa engrandece, realçando a soberania e imponência da planta¹⁰².

Nesse vazio da ausência e na esperança da preservação, vários poetas sublimam a Araucária em seus poemas, como “*Oda a la Araucaria Araucana*”, de Pablo Neruda, “*Journey into an almost lost world*”, de Maria José Figueiredo Colaço e “À sombra das Araucárias”, de Manuel Bandeira. Também em músicas como: “Pinheiro Sagrado”, de Gildo de Freitas. Todos marcando a importância, a imponência e a beleza desta espécie de pinheiro.

A “Lenda da Araucária”¹⁰³ acentua sua forma e distribuição em vários galhos (flechas crivadas no índio Curiaçu, da cintura para cima), bem como a dispersão de suas

¹⁰⁰ *La araucaria es un género de coníferas de la familia Araucariaceae. Existen 19 especies. Son exclusivas del hemisferio sur, América y Oceanía. Son árboles majestuosos, generalmente miden más de 80 m de alto. Con su tronco se hacen desde cajas de fósforo a mástiles de barco, según la especie. Tienen semillas comestibles. Son considerados fósiles vivientes, de la edad Mesozoica. Las poblaciones de araucaria actuales son relictas (vestigio de un bosque de gran envergadura). Sus especies se cultivan en la actualidad principalmente para ser usadas como especies ornamentales en diferentes ciudades del mundo. (Araucarias en Santiago- Museo Nacional de Historia Natural)*
https://www.mnhn.gob.cl/613/w3-article-35320.html?_noredirect=1

¹⁰¹ Cito três espécies de Araucária e regiões de predominância. No Chile, prevalece a *Araucaria Araucana* (Pehuen), no Brasil; *Araucaria Angustifolia* (Pinheiro brasileiro/ pinheiro do Paraná) e na Austrália; *Araucaria Bidwillii* (Bunia). Uma árvore que acompanhou a evolução do planeta desde a Pangeia, na idade Mesozoica, era dos dinossauros, disseminando-se entre os continentes. A Araucária (*Araucaria Angustifolia*) prevaleceu, desde então, na América do Sul, majoritariamente no sul do Brasil, mas também é encontrada em áreas de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, e regiões do Paraguai e Argentina. Este pinheiro é elemento vivo de poemas, contos, músicas, lendas, perpetuando nas artes e na história de diferentes povos. *Presenta una copa de aspecto piramidal, similar a un paraguas, con un patrón de ramificación relativamente regular, con 3 a 7 ramas por verticilo, de disposición perpendicular al tronco, o bien ligeramente arqueadas hacia arriba. Las ramas alcanzan el suelo cuando los árboles son jóvenes, y hacia la adultez, las ramas inferiores se van desprendiendo, lo que determina que la copa se inicie a gran altura del fuste.* (Site Chilebosque, 2016)

¹⁰² Infelizmente, a área de preservação da espécie *Araucaria Angustifolia* diminuiu assombrosamente nos últimos anos, o período de grande devastação foi entre os anos de 1930 a 1980, por ter madeira de excelente qualidade usada nas construções. Infelizmente, hoje, a espécie arbórea corre risco de extinção. Menciono a frase de Khalil Gibran: “Árvores são poemas que a terra escreve para o céu. Nós as derrubamos e as transformamos em papel para registrar todo nosso vazio.”

¹⁰³ O índio Curiaçu, era forte e corajoso entre os curumins. Ao andar pela floresta percebe uma onça à espreita da filha do pajé da tribo inimiga: Guacira. Instantaneamente o índio dispara uma flecha, acertando a onça, mas Guacira desmaia de susto. Ele a leva para a beira do rio e molha seu rosto para que acorde, ao acordar, ambos trocam olhares apaixonados. Quando um guerreiro da tribo de Guacira os vê, pensa que Curiaçu raptara a índia e logo hama os companheiros que o cercam e lançam muitas flechas, o corpo do índio estava crivado de flechas da cintura pra cima. Guacira coloca o corpo em um burado e o cobre com folhas e esconde as gotas de sangue derramadas pelo chão. Quando os guerreiros foram embora, ela tenta

sementes e propagação da espécie arbórea (índia Guacira, transformada em gralha azul por Tupã). Também, a “Lenda da gralha azul”¹⁰⁴ acentua a missão da ave em enterrar os pinhões, abri-los e assim, possibilitar a germinação de novas Araucárias.

Após mencionar poemas, composição musical e lendas, abordo duas produções romancescas que não possuem a Araucária como substancial, mas que estão fortemente relacionadas com sua forma e que, metaforicamente, relaciono ao seus conteúdos. Trato da composição peculiar de *Fama e Elizabeth Costello* e da instigante questão de como romances com tais aspectos poderiam ser lidos e analisados.

Através da leitura do livro teórico: *Weltfraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*, deparo-me com os conceitos de “Modelo reduzido”, “Mise em Abyrne” e “Fractal”. Desses três, o conceito fractal parecia aquele que mais se aproximaria como referenciabilidade a tal análise. Mandelbrot traz elementos da natureza: flocos de neve, nuvens, árvores. Sempre tive encanto pela natureza e, no que se refere a flora local, especial afeição pelo pinheiro araucária, pelas lendas, poemas, canções e vidas que o abraçam. Neste sentido, pensando na distribuição dos ramos e na simbologia desta espécie arbórea na América do Sul e sul do Brasil, pensei que essa seria a metáfora perfeita, bem como seu desenho fractal, um modelo de análise literária ideal na poética fractal.

É interessante pontuar que é possível estabelecer relações entre as obras em estudo, em seus aspectos subjetivos e ficcionais com os padrões matemáticos. Na verdade, não foram os fractais que me levaram às obras, mas sim as obras que me instigaram a entender características tão específicas de composição e forma. FORMA é a palavra-chave para responder ao questionamento.

Pesquisei em várias fontes, imagens que melhor representassem a ideia de fractalidade na árvore. Em contato com o professor Doutor Juan Carlos Ponce Campuzano, do departamento de Matemática e Física da Universidade de Queensland, Austrália, sugeri a produção de um contorno em aplicativo matemático.

encontrar o corpo do amado, mas não o encontra. No entendo, um tempo depois, naquele lugar uma árvore muito grande surge, de tronco marrom como o dorso do índio e seus galhos pareciam as flechas cravadas no tronco. Foi assim que teria surgido a primeira Araucária, pinheiro-do-Paraná. Tupã, apeidou-se de Guacira e a transformou em uma gralha-azul. “Desde então, toda vez que os pinhões caem no chão, a gralha azul, pensando que são gotas de sangue de Curiaçu, trata de esconder e enterrar. Nunca mais as encontra; assim como nunca foi encontrado o corpo de Curiaçu quando era índio. Dos pinhões enterrados, foram nascendo outras Araucárias, formando assim, imensas e belíssimas florestas no Paiquerê”.

Para ler o texto completo, acesse: <http://institutoapuruna.com.br/a-lenda-da-araucaria%EF%BB%BF/>

¹⁰⁴ Para ler o texto completo, acesse: Fonte: <http://www.lendas-do-parana.noradar.com/lenda-da-gralha-azul/>

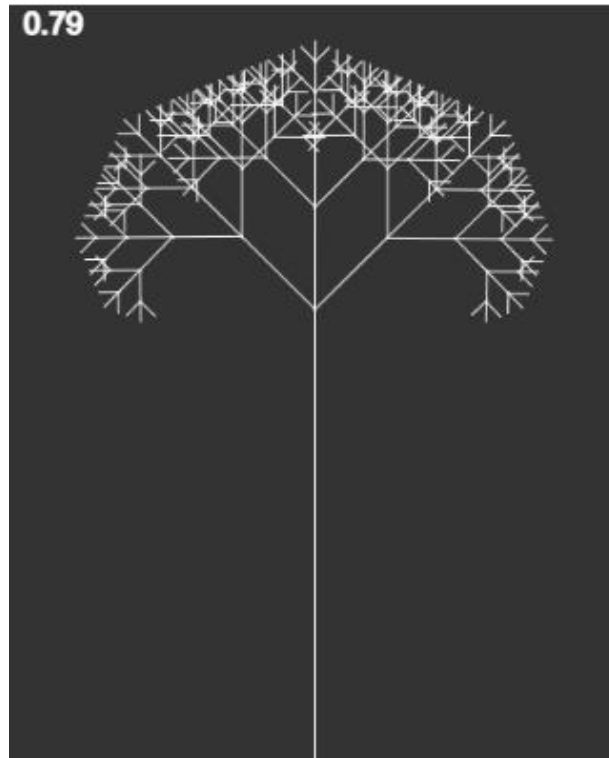


Figura 09: Desenho de árvore fractal de Juan Carlos Ponce Campuzano
Aplicativo: https://editor.p5js.org/jcponce/present/6zt_jBjde

O professor Dr. Campuzano produziu um desenho que mantém as dimensões fractais e reduplicação por similaridade em diferentes escalas. A premissa é criar três pontos iniciais, uma árvore fractal contendo três ramificações e mantendo a simetria fractal através da medida do ângulo, há então, com o uso de aplicativo matemático, a reduplicação de segmentos em relação a outro ponto.

Este primeiro esboço produzido no *p5.js Web Editor* reproduz a imagem de uma árvore em linhas, com um caule longo e central, galhos primários e secundários que se ramificam e se reduplicam em escala reduzida. A partir de edições e aplicabilidade de atributos aos diferentes eixos (figura seguinte), observa-se uma maior semelhança com a árvore. Neste modelo, pude incluir texto para explicar e justificar a escolha de tal elemento da natureza como modelo representativo da poética fractal. Apresento a árvore fractal do romance *Fama: um romance em nove histórias*, de Daniel Kehlmann:

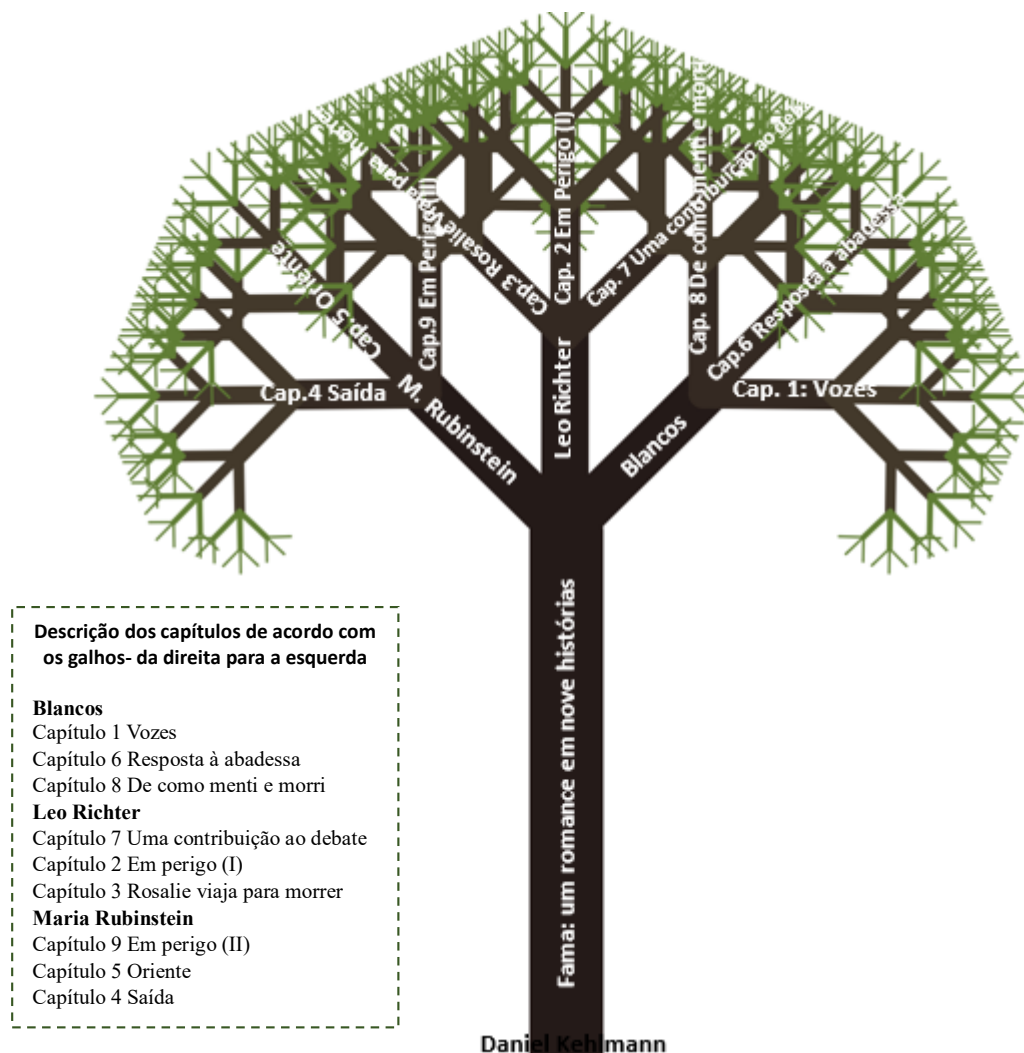


Figura 10: árvore fractal do romance *Fama*
 Fonte: https://editor.p5js.org/jcponce/present/6zt_jBjde

Como é possível observar na árvore que exponho, o desmembramento acontece a partir de três ramos (ramos primários). Cada parte é semelhante ao objeto como um todo, padrões da figura inteira são repetidos em cada parte, mas em escala menor, numa repetição de traços do todo completo. Na Geometria fractal, como campo da matemática que estuda as propriedades e comportamentos dos fractais, deve-se considerar os detalhes autossimilares. Na natureza, além de formas irregulares, é preciso levar em conta que nem sempre os padrões mantêm a precisão da medida, já que há uma co dependência de fatores externos e fenômenos naturais.

Na ilustração há um ramo à direita, um à esquerda e um ao centro, que, conseqüentemente, se desmembram em mais, cada qual em mais três e assim, sucessivamente. *Fama* apresenta três personagens /escritores, cada galho (ramo primário) é representado por um desses escritores e está desmembrado em outros três galhos (ramos

secundários-grimpas), capítulos do romance em que os escritores agem, são mencionados ou possuem alguma relação com a narrativa: Miguel Auristos Blancos (evidenciado em *Vozes, Resposta à abadesa, De como menti e morri*), Maria Rubinstein (em *Oriente, Saída, Em perigo (I)*) e Leo Richter (posto no centro, por estar presente ou influenciar em quase todos os capítulos), evidenciado em: (*Uma contribuição ao debate, Em Perigo II e Rosalie viaja para morrer*).

Neste sentido, os personagens não são vistos como “seres”, mas como “participantes” na narrativa. Para C. Bremond, “cada personagem pode ser o agente de sequências de ações que lhe são próprias [...] em suma, cada personagem, mesmo secundário, é o herói de sua própria sequência”. (C. BREMOND apud BARTHES, 2011, p.45) Os personagens possuem notoriedade nas sequências das quais são parte. Os ramos e espinhos do pinheiro se tocam, ilustrando o contato e influência entre ramos de um galho e de outro, ou seja, entre as diferentes histórias, acontecimentos e participantes.

Ao observar a estrutura do romance *Fama*, Alexander Bareis menciona a semelhança para com a obra *Nachts unter der steinernen Brücke: Ein Roman aus dem alten Prag (1953)* [*À noite sob a ponte de pedra: um romance da velha Praga*], de Leo Perutz. Nas palavras do editor desse romance, Hans Müller, entende-se tal construção somente com a conclusão da leitura:

[a] partir desse momento, o leitor inevitavelmente tentará traçar um novo enredo coerente, a partir de uma sequência cronologicamente incoerente de textos independentes e completos. Cada evento agora é lido em duas ordens diferentes: enquanto o leitor estabelece o contexto interno de cada texto, ele, ao mesmo tempo busca determinar a contribuição que o texto dá à estrutura do romance. Neste sentido, faz Perutz do leitor, um construtor de um romance contínuo, que já estava totalmente construído¹⁰⁵. (MÜLLER, 2000 apud BAREIS, 2010, p. 246-247)

O que é marcado como diferente é que no romance de Perutz há um epílogo que fornece uma explicação “epistemológica ficcional”, de como e por quem as histórias teriam sido contadas e, finalmente, compiladas, o que não fica tão explícito em *Fama*. Para a produção, Kehlmann acentua a forma como relevante, em *Wo ist Carlos*

¹⁰⁵ As citações dessa obra foram traduzidas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. O texto original está disponível em nota de rodapé. Von diesen Augenblick an wird der Leser zwangsläufig den Versuch unternehmen, aus der zeitlich unzusammenhängenden Folge in sich abgeschlossener Novellen eine zusammenhängende Romanhandlung zu entwerfen. Jedes Ereignis wird nun in Beziehung auf zwei verschiedene Ordnung gelesen: Während der Leser den inneren Zusammenhang der einzelnen Novellen herstellt, wird er gleichzeitig der Beitrag ermitteln zu suchen, den die Novelle zum Aufbau der Romanhandlung leistet. Auf diese Weise geliegt es Perutz, den Leser zum Konstrukteur eines lückenlos durchconstruierten Romans zu machen.

Montufar?, o escritor explica sobre seu romance *A medida do mundo*:

Especialmente quando se quer escrever sobre o fato de que o cosmos é caótico e se recusa a ser medido, a forma deve ser levada a sério. É preciso organizar, colocar luz e sombra. [...] não somente deixar muita coisa de fora, mas também criar conexões e a partir de episódios isolados, construir histórias coerentes.¹⁰⁶ (KEHLMANN, 2005, p.15).

O escritor não fez isso somente em *A medida do mundo*, mas também eleva a construção por episódios, a forma e as relações em histórias coerentes, ao responder uma entrevista para *Frankfurter Allgemeine*. O entrevistador questiona se a ideia inicial, em *Fama*, era brincar com a forma, a resposta foi a seguinte:

Sim, um experimento na estrutura. O ponto de partida foi formal. Existe esta bela tradução de narrativas curtas conectadas, onde em uma compilação de narrativas alguns personagens são repetidos, existindo algumas conexões. Minha ideia era então, levar isso mais longe e consolidar, ou seja: transferir a forma do episódio filmico ao romance- em outras palavras escrever um romance que consiste em episódios, cada qual completo, mas todos intimamente relacionados em um grande arco¹⁰⁷. (KEHLMANN apud LOVENBERG, 2008, p.2)

O próprio autor do romance exhibe a preferência pela forma textual: uma configuração em episódios. Ele enaltece o fato de as narrativas possuírem um desenlace, um fechamento em si, mas que ao mesmo tempo, relacionam-se de tal forma que se conectam, sendo arranjadas por um grande arco. Uma explicação perfeita para a proposta de poética fractal aqui apresentada.

Ambos os romances em estudo são compostos por nove histórias, que, assim como os ramos, provêm de um cerne. Já no romance *Elizabeth Costello*, a centralidade está em uma única personagem/escritora que perpassa todos os capítulos.

¹⁰⁶ As citações dessa obra foram traduzidas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. O texto origem está disponível em nota de rodapé. Gerade wenn man darüber schreiben will, dass der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert, muss man die Form wichtig nehmen. Man muss arrangieren, muss Licht und Schatten setzen. [...] nicht nur sehr viel weglassen, sondern Verbindungen schaffen und aus isolierten Begebenheiten zusammenhängende Geschichten bauen.

¹⁰⁷ As citações dessa obra foram traduzidas por mim, dada a inexistência de tradução para a língua portuguesa até o momento. O texto origem está disponível em nota de rodapé. Ja, ein Experiment in Struktur. Der Ausgangspunkt war ein formaler. Es gibt ja diese schöne Tradition der verbundenen Kurzgeschichten, wo in einer Erzählsammlung ein paar Figuren wiederkehren, ein paar Verbindungen da sind. Meine Idee war nun, das, wesentlich weiter zu treiben und versichten, oder anders gesagt: die Form des Episodenfilms auf den Roman zu übertragen - also einen Roman zu schreiben, der aus Episoden besteht, jede abgeschlossen, aber alle eng zusammengehörend in einem großen Bogen.

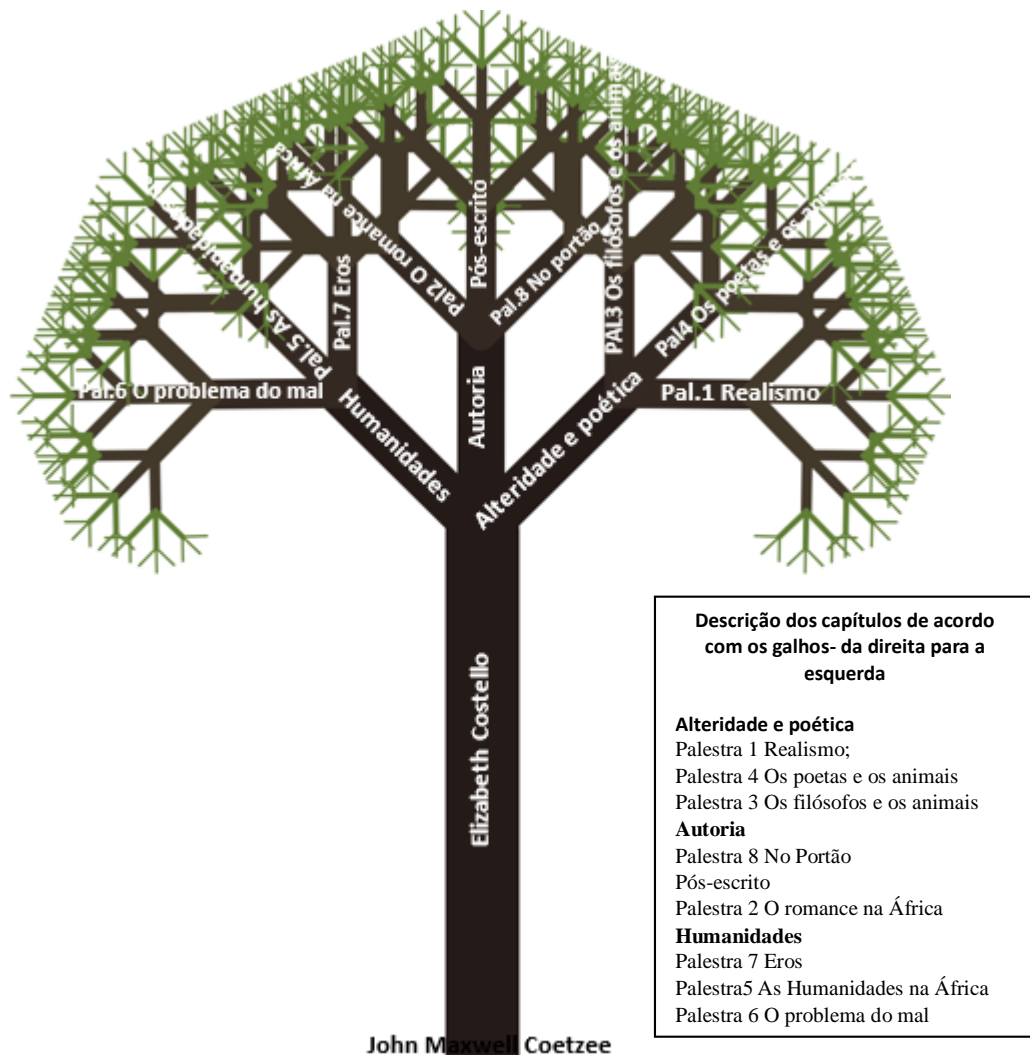


Figura 11: árvore fractal do romance *Elizabeth Costello*
 Fonte: https://editor.p5js.org/jeponce/present/6zt_jBjde

Os três ramos primários identificam temáticas comuns abordadas nas diferentes palestras e se desmembram em ramos secundários: alteridade e poética (Realismo, Os poetas e os animais e o filósofos e os animais), Humanidades (Eros, As Humanidades na África, O problema do mal) e, por fim questões de autoria (No portão, pós-escrito, o romance na África), disponho esse segmento como centralidade, já que são capítulos que tratam diretamente do processo de escrita literária, arrebatamento e crenças de um escritor.

Acentuo que a reduplicação por similariedade acontece quando se pensa no romance, (uma constituição que dispõe de personagem, tempo, espaço e narrador como elementos que se repetem em escala menor; em narrativas breves), mantendo as mesmas características e elementos, os capítulos são vistos, portanto, não como contos, nem microtextos e nem fragmentos do texto, mas como narrativas fractais, narrativas

autônomas que poderiam ou não estar diretamente ligadas aos demais capítulos.

Observam-se ponderações sobre o encaixe estrutural na assertiva de Barthes de que

[a] integração narrativa não se apresenta de uma maneira serenamente regular, como uma bela arquitetura que conduziria por chicanas simétricas, de uma infinidade de elementos simples, a algumas massas complexas; com muita frequência uma mesma unidade pode ter dois correlatos, um sobre um nível (função de uma sequência), outro sobre um outro (índice remetendo a um actante); a narrativa apresenta-se assim como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia¹⁰⁸ orienta uma leitura “horizontal”, mas a integração superpõe-lhe uma leitura “vertical”: há uma espécie de “encaixamento” estrutural, como um jogo incessante de potenciais [...] cada unidade é percebida no seu afloramento e sua profundidade e é assim que a narrativa “anda”: pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura ramifica-se, prolifera, descobre-se – e recobra-se: o novo não cessa de ser regular. Há seguramente uma liberdade da narrativa. (BARTHES, 2011, p.60-61)

Sem o compromisso de manter uma determinada sequência lógica ao seu romance e contando com elementos mediatos e imediatos fortemente imbricados, Coetzee realiza uma espécie de “encaixamento” estrutural ao compilar as palestras por ele já realizadas, de gênero acadêmico, em uma narrativa ficcional. Uma estratégia inteligente para melhor explorar as virtudes, capacidades, particularidades, características físicas, psicológicas e comportamentais dessa personagem tão singular por ele inventada.

De acordo com Kelvin dos Santos Falcão Klein,

Elizabeth Costello tem sido apontada como uma espécie de alter-ego de J. M. Coetzee, um espaço ficcional que ele teria criado para manifestar suas considerações sobre a dupla condição de acadêmico e ficcionista. A figura de Coetzee é rica em duplos pertencimentos, e as histórias de Costello estão inseridas no contexto de palestras acadêmicas, que ela profere em encontros em universidades ao redor do mundo. (KLEIN, 2009, p.5).

Ao manifestar sua dupla condição: de acadêmico e de ficcionista, Coetzee pôde expor conhecimentos teóricos, interpretativos e comparativos na voz de outrem e pensamentos, apreciações, opiniões são dispostas de modo a confundir o agente, o sujeito do discurso, podendo ser por vezes do autor e por vezes da personagem. Apesar de a maioria dos capítulos serem reprodução fiel das palestras já proferidas, o recurso de retomar a personagem/escritora Costello como protagonista reforça a conexão entre os textos e essa serve como o arco narrativo, fio condutor do romance.

Após sondar as ilustrações das árvores fractais dos romances, apresento

¹⁰⁸ Indicador de dificuldade em manter a ordem, em controlar movimentos.

animações dos desenhos projetados no aplicativo GeoGebra, pelo Prof. Mestre Taigor Monteiro. Um *software* de matemática dinâmica que articula geometria, álgebra e cálculo. Primeiramente, exibo o link de acesso e o *QR Code* que direciona ao aplicativo GeoGebra, expondo a animação da árvore Fractal do romance *Fama: um romance em nove histórias*, de Daniel Kehlmann.

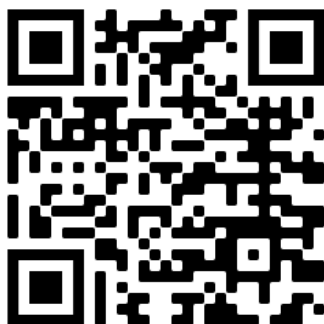


Figura 12: *QR Code* da animação da árvore fractal do romance *Fama*
Fonte: *GeoGebra*

Se a árvore não estiver automaticamente em movimento, corra a barra que está localizada ao lado esquerdo do desenho e clique no play, em: $u=4.5$ e $v=4$.

<http://www.geogebra.org/classic/mcgdjpr6>

A partir da criação de dois segmentos de reta em três pontos é preciso desenhar um ângulo entre os segmentos a e b , estabelecendo assim um padrão de tamanho que é aplicado aos galhos. O recurso “ r ”, (razão) de b para a , possibilita os movimentos entre os pontos a , b e c . Para a edição, é preciso usar a ferramenta “círculo, dados, centro e raios” centralizando em c e ponto d , formando intersecção da circunferência com a reta, através do produto de “ r ” com segmento d como raio de circunferência. Após edição em “ângulo com a amplitude fixa”, ocultação de objetos, ficam visíveis somente a , b , c e d , e segmentos de reta. Logo, a árvore está com sua estrutura montada, sendo preciso apenas adicionar ferramenta de reflexão em relação à reta, disso resulta a duplicação dos galhos.

À medida que o ponto a é movido, há também uma movimentação dos pontos b e c e com eles, todos os segmentos em semelhante escala. De uma forma geométrica perfeita, semelhante a um losango, linhas em verde e marrom sobrepõem-se, agrupam-se conectam-se, formando galhos, despontando um longo caule e uma copa. Em movimentos lentos, aos poucos uma árvore, um pinheiro assume a tela que tem como plano de fundo eixos e matrizes, e se transforma em uma árvore fractal, ou seja, em uma forma irregular. Assim, todos os elementos estão correlacionados e juntos, movimentam-se.

Posteriormente, exibo uma sequência de quatro imagens que ilustram os

movimentos desse fractal.

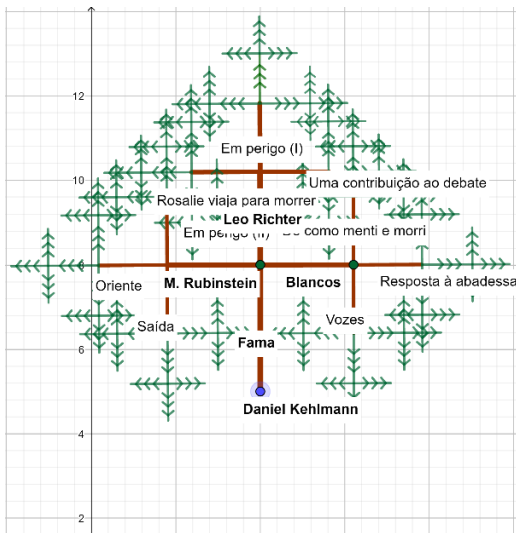


Figura 13: Sequência 1-Árvore Fractal de *Fama*
Fonte: GeoGebra

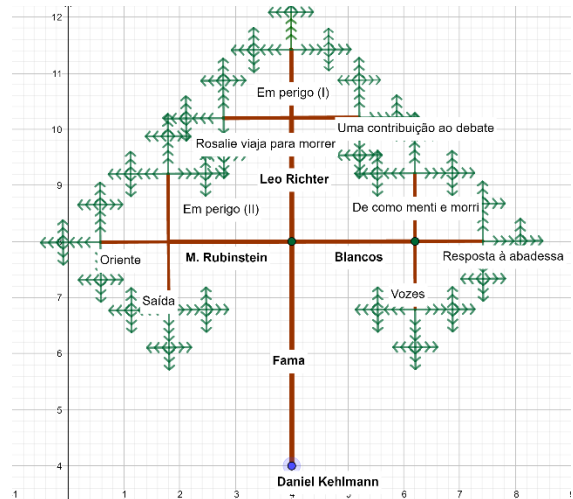


Figura 14: Sequência 2- Árvore Fractal de *Fama*
Fonte: GeoGebra

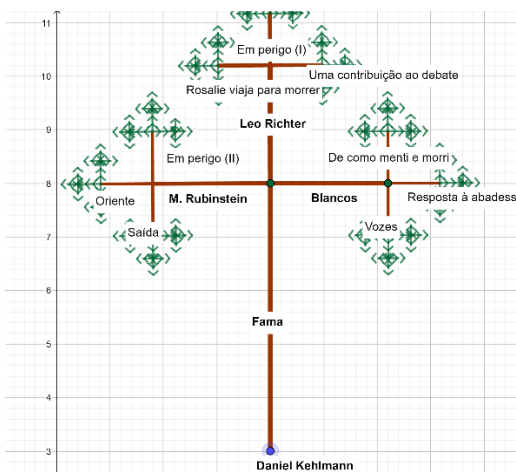


Figura 15: Sequência 3- Árvore Fractal de *Fama*
Fonte: GeoGebra

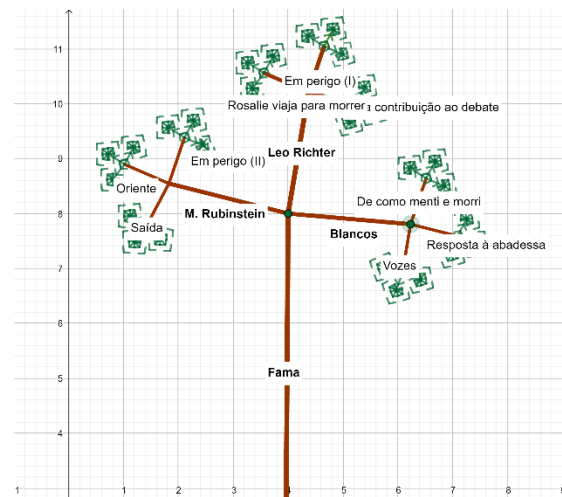


Figura 16: Sequência 4-Árvore Fractal de *Fama*
Fonte: GeoGebra

Enquanto na animação se percebem os movimentos de construção e desconstrução do objeto através do deslocamento das linhas, na sequência de quatro imagens sobressai a assimilação entre o que, inicialmente se assemelha a um losango e seu transverter-se em uma árvore.

Da mesma forma, apresento o link de acesso e o *QR Code*, que direciona à animação da árvore fractal de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, seguida de sequência de imagens que retratam os movimentos de composição desse desenho.



Figura 17: QR Code da animação da árvore fractal do romance *Elizabeth Costello*
Fonte: GeoGebra

Se a árvore não estiver automaticamente em movimento, corra a barra que está localizada ao lado esquerdo do desenho e clique no play, em: $u=4.5$ e $v=4$.

<http://www.geogebra.org/classic/a7nec4qx>

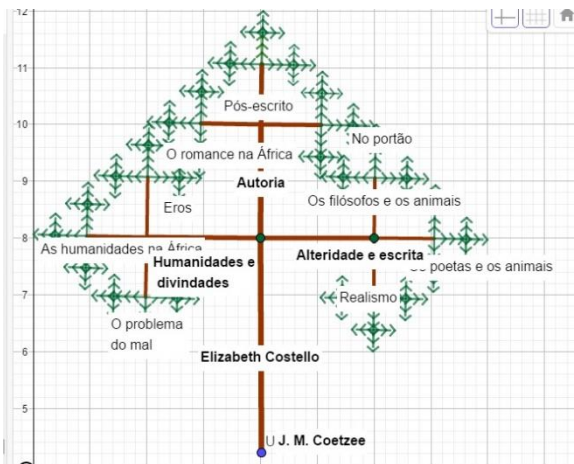


Figura 18: Seq.1-Árvore Fractal de *Elizabeth Costello*
Fonte: GeoGebra

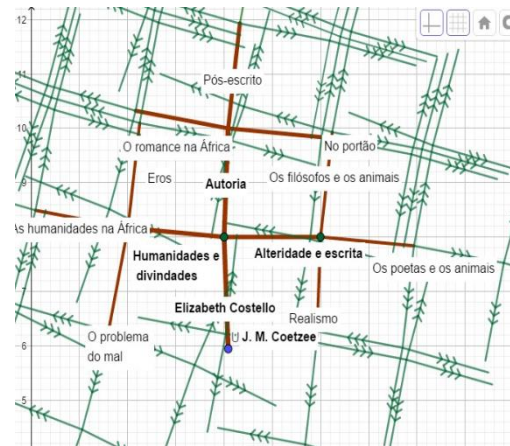


Figura 19: Seq.2-Árvore Fractal de *Elizabeth Costello*
Fonte: GeoGebra

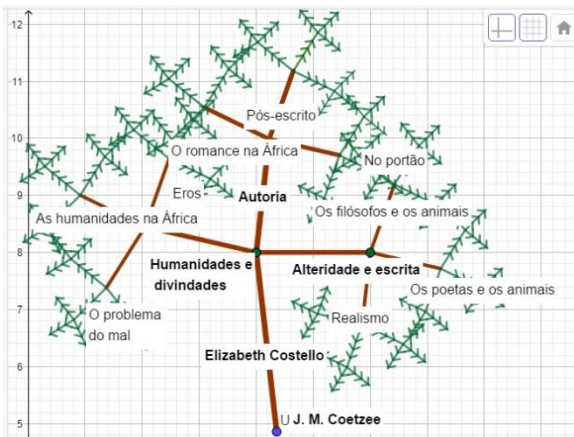


Figura 20: Seq.3-Árvore Fractal de *Elizabeth Costello*
Fonte: GeoGebra

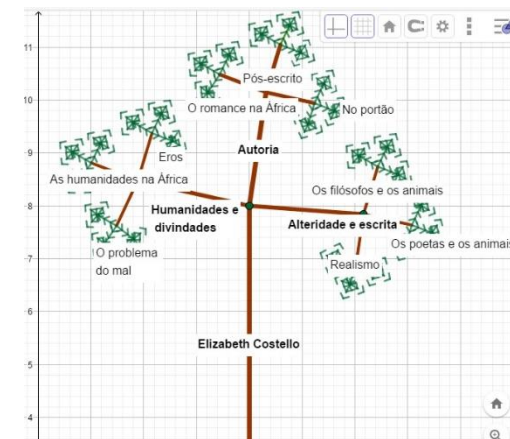


Figura 21: Seq.4-Árvore Fractal de *Elizabeth Costello*
Fonte: GeoGebra

Semelhantemente, na animação da árvore fractal de *Elizabeth Costello*, percebem-se os movimentos de construção e desconstrução do objeto através do deslocamento das linhas, visível principalmente na sequência 2, em que as linhas aparecem totalmente desordenadas e em movimentos aleatórios. A partir deste suposto “caos”, nas demais sequências observa-se a transição para a forma de uma árvore.

A investigação literária aqui proposta não se detém à uma análise do discurso da narrativa de Gérard Genette, já que cada um dos romances é composto por diferentes narrativas que variam em termos de ordem, frequência, duração, modo, frequência e voz. Ao discorrer sobre o seguimento narrativo, assinala-se a frequência narrativa como aspecto manifesto na forma de ambos os romances: “Um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se”. (GENETTE, 1995, p.113).

No decorrer da análise, observa-se que nos diferentes capítulos, há a repetição dos acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa). Coetzee retoma discursos de Costello, também repete informações, menções aos textos e aos autores, retoma alguns personagens, bem como, a nível extradiegético, repete discursos por ele já realizados no decorrer da vida acadêmica. De modo semelhante, Kehlmann retoma personagens, reflete eventos sob diferentes perspectivas e repete textos e autores, isso também está explícito em outros textos do escritor, como em *F. e Leo Richters Porträt*.

Considerando as perspectivas teóricas, constata-se que estrutura, forma e conteúdo possuem igual peso e relevância na construção dos romances em foco, realço a frase bakhtiniana de que a “forma artística é a forma de um conteúdo”. Levando em conta as categorias de textos que se encaixam na fronteira do fractal, faço referência a *Fama* e *Elizabeth Costello* como detentores de certos aspectos contidos nessas, (no que condiz ao estilo e organização em série) mas sublinho que ambos descortinam narrativas fractais no seu interior, por isso são parte da literatura fractal. A árvore fractal, em seu desenho de formato delineado por segmentos em retas e marcada por movimentos, aproxima a matemática da metáfora literária. Neste modelo utilizei-me da árvore fractal, partindo de três ramificações, mas em pesquisas realizadas sobre a flora e modelos matemáticos, percebi que, dependendo do romance, é possível construir modelos a partir de diferentes espécies arbóreas, partindo de duas ramificações, três, cinco ou seis.

De modo semelhante aos dois textos literários analisados, pode-se dizer que outros romances, de diferentes épocas, também apresentam tais características que podem assinalá-los como exemplos da poética fractal, como em *Caminhos Cruzados*, de Erico

Verissimo, o qual está dividido em narrativas intituladas com dias da semana: “Sábado”, “Domingo”, “Segunda-feira”, “Terça-feira” e “Quarta-feira”, tendo como centralidade um observador, professor Clarimundo (Homem de Sírio), que aparece no decorrer do romance e perpassa as diferentes histórias, ao final do romance se revela autor. O modelo poderia partir de cinco ramificações.

Também o romance *F*, de Daniel Kehlmann, está dividido em seis capítulos: “O grande Lindemann”, “A vida dos santos”, “Família”, “Negócios”, “Sobre a beleza”, “Estações do ano”. Trata-se de um pai de família, Arthur Friedland, que escreve sobre os destinos dos três filhos após seu distanciamento para tornar-se escritor. A análise pode partir de três ramificações.

Em *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, o livro se divide em: “Caderno de anotações”, “Ficção”, “I” e “II”. Nesse, um narrador constrói textos a partir da relação com Nina e com os 17 cadernos (cada qual envolve personagens distintos), 17 diários dados por ela, para serem editados e talvez, publicados. O qual pode partir de duas ramificações.

O romance de Italo Calvino: *Se um viajante numa noite de inverno* intercala capítulos que descrevem a tentativa de um leitor e uma leitora de completar textos (dos quais eles têm acesso apenas à parte inicial) e trechos dos supostos romances. São eles: “Capítulo 1”, “Se um viajante numa noite de inverno”, “Capítulo 2”, “Fora do povoado de Malbrok”, “Capítulo 3”, “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, “Capítulo 4”, “Sem temer o vento e avertigem”, “Capítulo 5”, “Olha para baixo onde a sombra se adensa”, “Capítulo 6”, “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, “Capítulo 7”, “Numa rede de linhas que se entrecruzam”, “Capítulo 8”, “No tapete de filhas iluminadas pela lua”, “Capítulo 9”, “Ao redor de uma cova vazia”, “Capítulo 10”, “Que história espera seu fim lá embaixo?”, “Capítulo 11” e “Capítulo 12”. Exemplo que pode partir de seis ramificações.

Portanto, observando os dois romances em estudo e as leituras ficcionais complementares evidencia-se que os textos não se tratam de Nanofilologia (microrrelato, microficção, hiperconto), não mantêm somente o estilo paratático e não são romances fragmentários. Pode-se dizer, porém, que são “romances fractalizados”, através dos quais a poética fractal engloba um estilo de escrita que envolve a Teoria do caos, *Mise em Abyme*, estilo paratático (no que se refere a composição por várias narrativas) e a literatura fractal.

O marco distintivo na poética fractal é a consideração dos textos que compõem os romances (romances fractalizados), como fractais, em suas autonomias e totalidades, podendo ou não seguir sequência lógica ou cronológica para que seus sentidos sejam concebidos, devendo incontestavelmente apresentar o processo de escrita literária ou autoria como elo condutor.

Capítulo 4

4. “NO IRREPRIMÍVEL ESPÍRITO HUMANO”: A PINHA MADURA COMO SIMBOLOGIA DO DESPRENDIMENTO DE UM ESPÍRITO INQUIETO- UM ENSAIO FICCIONAL

“Acredito no irreprimível espírito humano. Acredito que a humanidade é uma. Até ela acredita nisso às vezes, quando esse estado de espírito a domina”.
(COETZEE, 2004, p.229)



Figura 22: Pinha madura feminina

Fonte: <http://www.paradorhampel.com/conteudo/a-semente-da-araucaria-o-pinhao-q821c>

Der “Geist der Unruhe” [O espírito da inquietude]

Claro que em contextos e temporalidades distintas de Alexander von Humboldt, considero-me detentora de um espírito inquieto, sobretudo por ser afetada diariamente pelo interesse em muitas coisas ao mesmo tempo. Se eu olho para o céu, interessamo-me pelo formato das nuvens: cirrus, altostratos, altocumulus, stratus... se vejo um animal, pesquiso seu comportamento: instinto, aprendizagem, formas de comunicação... quando vejo um filme introspectivo, tento entender as emoções através da psicologia e psicanálise: sintomas neuróticos, transferência, angústia, sonhos... se vejo um alimento diferente, quero prepará-lo e experimentá-lo: receitas, misturas, propriedades alimentícias... se vejo uma planta bonita, preciso tocá-la e observar seus detalhes: perfume, textura, cores... se vejo fotos do mar, quero ir à praia, se vejo fotos de neve, quero me jogar em seu leito branco e macio, enfim... é difícil ficar em casa quando se tem tanto a conhecer, a aprender e a viver... o triste é que: uma vida só não basta diante do vasto arsenal de possibilidades.

Já li tantos livros ficcionais que misturo personagens e enredos em minha cabeça, já li tanta teoria, que já não recordo os nomes de todos os teóricos e confundo termos e conceitos. Foram tantas frases marcantes, que já não sei se são minhas ou se as li em algum livro. Ler é um deleite, interpretar exige atenção, conectar textos e estabelecer relações é fácil, já escrever tudo o que se quer, tudo o que se tem em mente e de forma bela e poética, é um trabalho árduo. Por horas, não sei se o texto me pertence ou se pertence ao texto, uma certa complexidade no que deveria ser singelo.

Meus pensamentos divagam enquanto estou sentada em meio a uma plateia de pessoas estranhas. Já faz cinco meses que desenvolvo pesquisa na Altona College, na cidade de Williamstown, Pensilvânia, oportunidade que surgiu após ter sido contemplada com uma bolsa de estudos no exterior. Deixei minha família no sul do Brasil e viajei para realizar este sonho. Tento aproveitar ao máximo as oportunidades ofertadas pela universidade, participo em aulas, grupos de pesquisa, colóquios e conferências.

Nesse dia preferi chegar mais cedo ao auditório e garantir um assento. Eu estava vestindo o abrigo branco e vermelho do Altona College¹⁰⁹, sentia-me lisonjeada em fazer

¹⁰⁹ Referência ao abrigo branco e vermelho da participante na p.27 do romance *Elizabeth Costello*

parte dessa instituição tão renomada e não me importava em usar um abrigo em um evento que seria um tanto formal.

Faltavam 20 minutos ainda e eu não estava a fim de conversar com pessoas que desconheço. Ao meu lado dois professores que discutiam sobre ensaios filosóficos, ouvi os nomes de Montaigne, Musil, Adorno e Auerbach. Gosto muito de Adorno e sua concepção sobre a escrita ensaística. Ele vê a descontinuidade como essencial ao ensaio, gênero que não possui uma forma fixa e que abrange opiniões, reflexões, referências a outros textos e até mesmo apropriação ficcional. Acho linda a expressão desse filósofo alemão, que diz que “o ensaio evoca a liberdade de espírito”.

Do outro lado, duas jovens doutorandas compartilhavam angústias sobre o texto de qualificação da tese, ouvi as palavras forma, conteúdo, fractais, modelo literário. Eu poderia contribuir nesse diálogo, pois li obras de escritores de vários países e parece-me uma tendência contemporânea a estilística de escrita intrincada, em partes, mas não fragmentos e que, ao mesmo tempo evidencia um discurso metadiscursivo; mas meu desejo era de permanecer no meu silêncio e na minha solidão.

Retiro de minha bolsa um livro de contos, do escritor Leo Richter, conhecido por suas ficções “cheias de reviravoltas e jogos especulares”¹¹⁰, li algumas páginas sobre a narrativa de uma senhora que viaja à Suíça para fazer eutanásia. Para minha surpresa, um narrador, como suposto autor, interage com a personagem. Enquanto leio esta parte, a plateia começa a sentar-se, as conversas paralelas cessam e o reitor de Humanidades William Brautegam¹¹¹ sobe no anfiteatro. Fecho o livro, mas confesso ter ficado muito curiosa sobre o defecho do conto; isso ficaria para mais tarde.

Pessoas de várias instituições vieram assistir a entrega do Prêmio Stowe para a renomada escritora australiana Elizabeth Costello. Estavam presentes o reitor, os jurados, romancistas, docentes, estudantes e pesquisadores. Costello entra do auditório acompanhada pela professora Teresa¹¹² e por um rapaz jovem, deveria ter uns 30 anos, talvez fosse filho de Costello.

Já li seu livro *A casa da rua Eccles*¹¹³ e achei genial a invenção poética e a capacidade criativa em envolver a alteridade, o que é muito desafiador. Costello descreve Marion Bloom, esposa de Leopold Bloom, (principal personagem do livro *Ulysses*, de

¹¹⁰ KEHLMANN, 2011, p.23.

¹¹¹ Conforme Coetzee, 2004, p. 13.

¹¹² Conforme Coetzee, 2004, p. 12.

¹¹³ Conforme Coetzee, 2004, p.8. Título repetido por várias vezes no decorrer da obra.

Jame Joyce) apresentada como uma figura aprisionada a um casamento domesticado, que finalmente é liberta. Fico a imaginar como seria viver numa época em que a instrução da mulher era limitada ao zelo familiar, às habilidades artesanais, às dotações domésticas. Quantas vozes não puderam ser manifestas, quantas obras deixaram de ser publicadas, quantos projetos foram interrompidos, quanta criatividade, imaginação e sonhos tiveram que permanecer estagnados no tempo e confinados dentro das paredes do lar.

Após o recebimento do prêmio, Costello coloca seus óculos e inicia a leitura de seu discurso: “Senhoras e senhores, publiquei meu primeiro livro em 1955, quando morava em Londres, na época a grande metrópole cultural para os antípodas. Lembro-me claramente do dia em que o pacote chegou pelo correio, o exemplar prévio do autor”.¹¹⁴ Ela introduz o discurso falando da preocupação do autor com os exemplares e o receio quanto ao esquecimento; talvez o livro perpetuasse e com ele, o nome de seu criador. O tema da fala é: “O que é o realismo?”. Pensei ser um assunto inusitado para a entrega de uma premiação. Ela cita o texto de Kafka: “Um relatório para uma academia”, e através de exemplificações enfatiza o quanto as noções de realismo mudaram com o tempo. Fiquei inquieta com uma questão que me perturbou em seu discurso, eu queria muito fazer uma pergunta; e ela concluiu: “Deve haver um limite para o dever de lembrar que impomos a nossos filhos e netos. Eles terão um mundo próprio, do qual cada vez menos faremos parte. Obrigada”.¹¹⁵

Um discurso de cerca de três páginas. Após os aplausos não houve uma abertura para questionamentos ou interpelações, mas não consegui controlar meu impulso e a voz saiu: “Com licença!”; o reitor continuou falando que serviriam um coquetel no saguão. Eu fiquei em pé e repeti: “Com licença!”, “Tenho uma pergunta” e novamente: “Com licença! Tenho uma pergunta para a oradora. Posso me dirigir à oradora?”¹¹⁶ O reitor parece confuso, mas encerra a sessão e desliga o microfone. Acredito que minha fúria estivesse estampada em meu semblante, olho para Costello e ela não reage, parece distraída, olhando ao longe.

Poderíamos pensar esse discurso de modo diferente. Por que comparar o realismo com o espelho? (claro que condiz com o reflexo da realidade, mas também refrata no entendimento subjetivo das manifestações da arte). As expressões: “espelho que se parte” e “espelho-palavra” orientam a um entendimento de que os códigos dispersam-se em

¹¹⁴ COETZEE, 2004, p.23.

¹¹⁵ COETZEE, 2004, p.27.

¹¹⁶ COETZEE, 2004, p.27.

múltiplas significações. Como ela pode estampar o momento em que houve ruptura com o “acreditar exatamente no que o texto dizia” ou com o “tempo em que podíamos dizer quem éramos”? Desde que se iniciaram os estudos poéticos, tendo como alicerce Aristóteles e os conceitos de mimeses, catarse e verossimilhança sabe-se que nas manifestações artísticas tudo é representação, e representar uma realidade jamais será uma reflexo nítido dessa. Retirei-me do auditório decepcionada. Uma escritora tão renomada, que “acredita no irreprimível espírito humano”, negando-se a escutar a pergunta de uma pesquisadora. Talvez estivesse na hora de ela retirar-se e “sossegar seu espírito”, como o fez Montaigne.

No ônibus devolta para casa, havia somente um assento disponível, de número 17. Nunca acreditei na Numerologia e nas definições que essa apresenta, apesar de as letras de meu primeiro nome somadas (segundo a numerologia do nome), resultarem em 17. Segundo a numerologia, dezessete simboliza uma personalidade detentora de autodisciplina, compaixão, responsabilidade, também abarca viajantes frequentes, pessoas suaves e fortes ao mesmo tempo, que têm o desejo de melhorar o mundo de alguma forma¹¹⁷. Li algo na revista Galileu, sobre o pensamento de Pitágoras em relação ao número 17, o filósofo e matemático vê-o como o mais divino dos números primos. Já eu, apesar das descrições da numerologia serem interessantes e da preferência de Pitágoras, tenho certo receio em relação a esse número ... Não obstante, concordo com o senso de responsabilidade como pesquisadora nas contribuições para se ter um mundo melhor.

O ônibus avança pelas ruas de Williamstown: Julian St, Water St, 5th Alley e W Broad St. Vejo poucos transeuntes vagando entre as construções de até três andares, em sua maioria edificadas por faixas de madeira dispostas na horizontal e de cores claras e suaves que variam entre branca, cinza, azul e verde. Um trajeto que leva o tempo suficiente para a conclusão da leitura do conto de Leo Richter. O autor simplesmente desafia os níveis narrativos e ultrapassa-os de todas as formas, as entidades de autor, narrador e personagem se emaranham, enfim, Rosalie sai-se muito bem em suas intervenções e finalmente, consegue alterar seu destino: “E Rosalie? Ela anda pela rua, com passos largos, meio inconsciente de alegria”.¹¹⁸

Ao construir uma história, um autor tem em mente um personagem e nos primeiros rascunhos da trama o delinea, pontuando suas características e seu papel no

¹¹⁷ Segundo site de Numerologia Proveitoso.com

¹¹⁸ KEHLMANN, 2011, p.59.

desenvolvimento, na complicação e no desfecho. Parece-me que Richter quis mostrar que nem sempre se pode ter controle sobre o texto, por vezes o texto age por si mesmo e o autor perde sua soberania para os elementos textuais criados por ele. A pensar, uma interação fascinante entre criador e criação.

Dentre os escritores da literatura contemporânea europeia, Leo Richter é um dos nomes mais mencionados. Daniel Kehlmann escreveu uma breve narrativa sobre ele, intitulada: *Leo Richters Porträt*¹¹⁹ [O retrato de Leo Richter]. Um texto em que Richter conversa com Rabenwall sobre a infância, seus medos, relações pessoais e seus momentos de escrita. Várias páginas transcorrem sobre sua preparação para a palestra: *Nihilismus und Technik* [Niilismo e tecnologia] e sobre uma lista contendo múltiplas perguntas que fariam ao escritor sobre a vida pessoal e sobre sua carreira. Julgo provocativa uma das frases usadas por Kehlmann: “*Wie Proust es so schön formuliert habe, seien Bücher das Produkt eines anderen Ich*”¹²⁰ [Como Proust formulou de maneira tão bela, os livros são produto de um outro Eu], uma forma indireta de assinalar quem ele realmente é nesse produto.

O ônibus chega na parada *Liberty Hose* e eu desembarco próximo da casa em que vivo, ando somente alguns passos e estou diante de sua porta. Como era de costume, após um banho relaxante, faço uma chamada de vídeo para a minha família. Meus pais sempre souberam que para mim, o ambiente preferido é a varanda de nossa casa, eles fazem questão de conversar dali. As imagens dispostas na tela amenizam um pouco a saudade do lar, pois como minha bisavó sempre dizia: “*Hab auf der Welt die schönsten Stunden, doch nur in meinem Heim gefunden*” [Em todo o mundo, as horas mais lindas encontrei em meu lar]. Vejo a paisagem gaúcha, composta por campos verdes, matas fechadas, plantações amareladas (indicando a maturação das sementes) e a árvore de minha preferência, que se mostra imponente: a Araucária.

Entre as saudações, conversas e atualizações sobre os acontecimentos familiares, ao fundo da tela, o sol do sul se põe, o verde vistoso dos ramos do pinheiro se enegrecem, tornando-se somente sombras diante do céu azul escuro e do brilho alaranjado que toca o horizonte. Pinheiro que é símbolo regional, árvore que alimenta, aquece, abriga, protege e embeleza os caminhos. Entre o outono e o inverno desprendem-se suas pinhas, esparramando sementes e frutos sobre chão. Como se entre estas estações acontecesse um

¹¹⁹ KEHLMANN, Daniel; Soboczynski, Adam. *Leo Richters Porträt: sowie ein Porträt des Autors*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2009.

¹²⁰ KEHLMANN, 2009, p.24.

fenômeno de remição, uma desintegração de elementos maduros, completos e prontos para conectar-se à terra. Associo isso à libertação de espíritos, que, de modo inquieto, mas prudente, não mais se prendem e se preenchem de nova vida.

Encerrada a chamada, vejo na *Webpage* da Altona College a última atualização das notícias e de imediato surge o texto sobre a premiação Stowe. Uma foto oficial deste momento tão relevante traz a imagem de Elizabeth Costello, com seus cabelos escovados para trás, vestindo um *tailleur* azul, paletó de seda e sapatos brancos¹²¹ e ao seu lado o reitor William Brautegam, o coordenador do júri Gordon Wheatley e os jurados: Toni, Paula Sachs, Kerrigan e Susan Moebius. Soube que Costello tem ministrado palestras em várias instituições de diferentes países, percorrendo os continentes. Talvez um dia possam compilar suas palestras em apenas um livro. Essa seria uma ideia interessante.

Este foi um dia significativo, proveitoso, motivador e determinante no que se refere aos meus estudos. Posso dizer que amadureci meus pensamentos, como a pinha que é polinizada, cresce, amadurece, desprende-se, abre-se e espalha os frutos. Era como se minhas ideias tivessem sido polinizadas pelas leituras, experiências pessoais e acadêmicas. Os frutos estavam maduros na pinha e prontos para se desprender e cobrir o chão das páginas. Não consigo acomodar minha cabeça no travesseiro, o corpo está cansado, mas a mente simplesmente não repousa. Inflamada pelo espírito de inquietude, busco o lápis que está deitado sobre a cômoda e o caderno de anotações.

Eu posso iniciar a escrita de um artigo, fazer uma resenha de um dos romances de Costello ou de Leo Richter, posso aperfeiçoar um capítulo da tese, ou editar o texto para a próxima aula, eu preciso escrever algo. Os pensamentos fluem de tal maneira, que moldam a forma do texto, que aos poucos se dissimina em várias páginas. Sempre escrevi textos teóricos, analíticos e comparativos, mas jamais pensei em escrever um texto ficcional de teor ensaístico.

¹²¹ COETZEE, 2004, p.10.

CONCLUSÃO: FRUTOS



Figura 23: do fruto: a semente, o broto
Fonte: autora

As pinhas maduras dos pinheiros se desprendem, caem e esparramam seus **frutos** sobre o chão. Penso que os estudos apresentados nessas páginas trazem algumas conclusões, mas também pressupõem uma continuidade investigativa literária e teórica, já que abrange uma perspectiva nova aos estudos literários, podendo servir como alicerce para pesquisadores do ramo.

São dezessete ensaios, cada qual desmembrado em ramificações “que se cristalizam por seus movimentos” e contemplam embasamentos teóricos, análise de textos ficcionais, estudo comparativo e a proposta de um modelo de análise literária. Consoante com o proposto na pesquisa, observa-se a composição dos ensaios como independentes e autônomos, em suas totalidades; ao mesmo tempo em que, sua conjuntura deriva na construção de uma tese acadêmica.

A tese: “ ‘Histórias dentro de histórias’: a poética fractal em *Fama e Elizabeth Costello*”, parte do entendimento do gênero “ensaio” na filosofia e na literatura, apresentando um breve panorama desde o surgimento do termo com Montaigne até a escrita ensaística de Auerbach e Adorno, mencionando também a escrita ficcional de teor ensaístico e alguns escritores contemporâneos. Sublinho a frase de Adorno: “o ensaio provoca resistência porque evoca a liberdade de espírito”. A escolha de escrever ensaios

foi justamente essa liberdade de espírito que pode se manifestar de maneira tão fluida.

Além do ensaio, observa-se que a metaficção exalta a “ficção sobre ficção” e engloba o processo de construção, num auto-envolvimento que abarca a realidade do próprio discurso. A escrita de natureza ensaística e a metaficcionalidade aparecem nos textos de J.M. Coetzee e de Daniel Kehlmann. Numa análise das **raízes** da reflexão metadiscursiva nesses escritores, repara-se que no primeiro, predomina a escrita de teor ensaístico, à exemplo de *Stranger Shores: Essays, Dabling the Point, Elizabeth Costello* e dispondo de marcas da metaficcionalidade e reflexões literárias como em: *Boyhood: Scenes from Provincial Life, Youth: Scenes from Provincial Life II, Foe, Dostoiévski: o mestre de São Petersburgo e Desonra*. No segundo, a escrita de teor ensaístico encontra-se na publicação de compilação de ensaios: *Wo ist Carlos Montúfar?* Sublinha-se especialmente o caráter metaficcional e as reflexões literárias e científicas em *Beerholms Vorstellung, Fama*, alguns contos de *Unter der Sonne, Mahlers Zeit, Der Fernste Ort, A medida do mundo e Ich und Kaminski*. O processo de escrita literária está evidente em várias das publicações de ambos os escritores, vestígios tangíveis em *Elizabeth Costello* e *Fama: um romance em nove histórias*. Através das raízes da reflexão metadiscursiva em Coetzee e Kehlmann fica claro que “os escritores nos ensinam mais do que sabem”, pois impulsionam contemplações nem por eles imaginadas.

O romance de Coetzee, *Elizabeth Costello*, marcou centralidade em estudos acadêmicos do mundo todo. São livros, capítulos de livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado, resenhas, artigos publicados em periódicos, ensaios, dentre outros. No entanto, poucas referências são encontradas no que condiz com sua forma, organização em palestras acadêmicas e sobre a metadiscursividade presente na obra. Este é um romance um tanto complexo, que possibilita dezenas de possibilidades de investigação, já que cada capítulo pode derivar em um núcleo investigativo diferente do outro. A seleção de alguns capítulos foi baseada na prioridade às partes romanescas que melhor exploram a questão artística literária, o uso da palavra escrita, técnicas e estilos, bem como a alteridade, como estado desafiador ao escritor. Para tal, priorizei os capítulos: Palestra 1: Realismo; Palestra 8: No Portão e o Pós-escrito: Carta de Elizabeth, Lady Chandos.

Stephen Mulhal acentuou a noção de Costello de que suas obras são determinadas e emancipadas em relação a realidade, são criações poéticas que não representam uma determinada “realidade”. O “Realismo” surgido nas escolas francesas inicialmente denotava a “verdade humana”, na ideia de que se reproduzia uma realidade. Mais tarde,

no realismo moderno, a visão muda, pensa-se então, que não podem existir concepções universais. Portanto, mantenho como proeminente a ponto de vista de Todorov, de que “a realidade que a literatura aspira compreender é a experiência humana”.

Um escritor deve, segundo Elizabeth Costello, ter “crenças provisórias”, já que cada texto escrito requer alusões, associações e abordagens distintas, neste sentido, as crenças convictas obstruem o potencial criativo, segundo Blanchot, um escritor é capaz de negar tudo em nome da arte. Para Derrida, a literatura é uma instituição em que se pode dizer tudo, ela é detentora de um senso de democracia e com isso, detentora do senso de liberdade.

Hugo von Hofmannsthal escreve de maneira esplêndida ao criar um remente (Phillip Chandos) à carta para Francis Bacon, um remetente angustiado devido ao bloqueio criativo que se desculpa diante da incapacidade de escrita. Coetzee faz menção a esse texto de forma bela, ao elucidar a voz feminina da esposa Elizabeth C., que desabafa diante do sofrimento do amado. Tratei aqui, do bloqueio criativo como “arrebatamento”, momento em que as palavras são arrebatadas, levadas para longe, como se houvesse uma “ponte intransponível” que obstrui a chegada delas. Arrebatamento equiparado ao noivo de de Lol V. Stein, numa ruptura repentina com o objeto amado. Da mesma forma que outros personagens de Coetzee: John, Dostoiévsky, David, Costello, o arrebatamento das palavras é algo que faz parte do ofício do escritor, pois nem sempre há esse ardor em seu mente, mão, espírito e coração.

Fama apresenta um painel romanesco variado em suas distintas tramas. Os capítulos “Rosalie viaja para morrer”, “Oriente” e “Resposta à abadessa” enaltecem a vulnerabilidade dos personagens/escritores a forças maiores. No momento em que Rosalie dialoga com seu narrador, que é o autor, ela ultrapassa a fronteira de nível narrativo e, como personagem, entidades diferentes atuam em mesmo nível narrativo, o nível diegético. Kehlmann utiliza-se de um personagem/escritor para mostrar o quanto o texto pode ser manobrado pelo seu criador e também pode ser influenciado pela própria criação.

De modo semelhante, Miguel Auristos Blancos parece orientar seus leitores em seu livros sobre espiritualidade, mas ele mesmo não consegue se ajudar, e sua vida passa por um momento delicado. Blancos pensa na morte como uma saída memorável, que manteria vivo o seu nome e suas obras. Muitos escritores refletiram sobre a morte em seus ensaios e ficções, alguns, prisioneiros, viram a morte de perto e perceberam na escrita uma forma de fazer tais momentos perpetuarem para serem acessíveis aos leitores de

distintas épocas; e outros, assombrados por motivos desconhecidos, buscaram a morte como solução para seus problemas, como Stefan Zweig, Ernest Hemingway, Adeline Virginia Woof. Fica clara aqui, a busca pela liberdade, numa libertação do sofrimento, da angústia e/ou libertação do confinamento, da clausura e do silêncio. A literatura permitiu a sobrevivência dessas histórias e desses nomes.

A busca pelo sucesso é visível em vários romances de Kehlmann, principalmente nos personagens Arthur, de *Beerholms Vorstellung*, Kramer, de “*Unter der Sonne*”; David Mahler, de *Mahlers Zeit*; Sebastian Zöllner, de *Ich und Kaminski*; Arthur Friedland, de *F*; Miguel Auristos Blancos, Leo Richter e Maria Rubinsteins, de *Fama*. Maria Rubinstein, em sua viagem ao Oriente, sente que deve tornar-se mais visível e expor sua imagem, vendo na viagem a oportunidade ideal, mas o inesperado acontece e a fama surge devido ao seu desaparecimento em um país estranho, desconhecendo o fato, ela permanece sozinha e no anonimato, não podendo mais controlar seu destino.

Criações de toque poético, seja em verso ou prosa, demandam atenção, cautela e sensibilidade, pois são produzidas com uma linguagem que emana do mundo. As questões de poética analisadas nos **cernes** composicionais de *Elizabeth Costello* e *Fama*, mostram que ao escritor cabe a tarefa de habitar corpos e mentes de diferentes seres, apossar-se deles, penetrar seu íntimo, no processo de escrita, “precisando fazer suas próprias invenções”, num “pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros” e assim tender a universalidade (conforme Todorov).“Essa alteridade que desafia” propicia a receptividade de culturas e subjetividades, provendo com isso, uma forma diferente de pensar e agir no mundo.

Sendo assim, tais conteúdos abordados trazem questões comuns do processo de autoria literária, sendo esse o principal ponto de encontro entre as narrativas. Cada qual, como uma ilha, é independente em conteúdo e forma, mas que conjuntamente configuram um arquipélago- ilustrando as paisagens insulares dos romances em estudo. Para tal, a abordagem teórica sobre formas e fractais deram suporte ao estudo.

O fractal é abordado na literatura, por Ette, numa consideração inicial de três perspectivas: modelo reduzido, narrativa em abismo e o fractal na matemática. Em suas diferentes paisagens tecidas pelos fios da literatura, *Fama* e *Elizabeth Costello* mostram movimentos entre as paisagens, exibidas principalmente pela estrutura polilógica que assumem.

Leo Richter e Elizabeth Costello, ao sair e deslocar-se, experimentam transformações subjetivas, uma “transpersonalização”, decorrente das mudanças na

forma de agir e de ser ao deparar-se com o que lhes é estranho. Seus movimentos vetoriais (ilustrados nos mapas), através das diferentes regiões geográficas do mundo mostram movimentos de ida, mas nunca de retorno ao ponto inicial. Movimentos de passagens e paragens, mas não de permanência e/ou de retorno, o que é característico da poética do movimento. Nesses movimentos de Transárea, também Leo Richter e Costello abordam lógicas múltiplas, pois palestras, entrevistas, discursos conduzem a reflexões filosóficas, sociológicas e científicas, ou seja, transbordam as fronteiras literárias.

Elevando o pensamento de Bakhtin, de que forma e conteúdo completam-se na significação através do “englobamento dos grandes conjuntos verbais”, retomo o pós-estruturalismo, tendo a construção textual ante a desconstrução derridiana e a lógica em primazia à estrutura fixa e estática. A “estrutura”, portanto, não condiz com uma percepção espacial, mas sim com sentido lógico. A análise estrutural foi feita a partir do “descronologizar” o contínuo narrativo e a ‘relogicizar’ (conforme Barthes).

Elizabeth Costello e Fama: um romance em nove histórias com suas “histórias, dentro de histórias, dentro de histórias” levaram a uma análise estrutural da narrativa sob a perspectiva da teoria literária, mas também comportando fundamentos matemáticos. Denomino as narrativas, ou seja, as ramificações que compõem ambos os romances como “narrativas fractais”, são nove textos autônomos, completos em si e detentores de totalidades, (por compreenderem os elementos narrativos e situação inicial, complicação e desfecho) que renunciam a necessidade de uma sequência lógica ou cronológica para que seus sentidos sejam concebidos. Assinalo os romances como “romances fractalizados”, por deterem narrativas fractais conectadas por um elo, arco narrativo, fio condutor: personagem/escritor(a) e/ou processo de criação literária, o que legitima a “poética fractal”.

Da matemática e do fractal de Mandelbrot observei os elementos da natureza por ele estudados, e destaquei a árvore¹²² e seus fractais. A poética fractal, como categoria investigativa, pode revelar-se por meio de outros modelos, mas o modelo que apresento é da árvore fractal. A árvore é formada pelo processo geométrico simples: por **ramificações** e pela autossimilaridade. O desenho da árvore fractal no <https://editor.p5js> e a animação no *Geogebra* oferecem uma melhor compreensão e estudo das estruturas

¹²² comparando-a metaforicamente ao pinheiro-brasileiro/do Paraná: *Araucaria Angustifolia*. Enalteço os elementos da natureza na literatura e a flora da América do Sul, principalmente região sul do Brasil. Uma forma de reivindicar pela preservação da espécie e afirmar sua sobrevivência também na literatura.

romanescas, dando relevância às relações entre movimento, conteúdo e forma.

Nos desenhos expus a reduplicação por similaridade, nos romances isso acontece quando se pensa em sua composição por partes (narrativas fractais) detentoras de características semelhantes ao objeto (romance), numa repetição dos padrões em diferentes escalas. Nestes casos o romance como estrutura macro é composto de estruturas menores, mas que repetem os traços do todo completo.

Outras obras puderam ser assinaladas como detentoras de características semelhantes aos romances analisados: *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo; *F*, de Daniel Kehlmann; *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra e *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Todos contendo narrativas fractais e tendo a abordagem do processo de escrita através de personagens/escritores como fio condutor.

O ensaio ficcional “*Der Geist der Unruhe*” [O espírito da inquietude] traz a **pinha** madura como simbologia do desprendimento de um espírito inquieto, exaltando “o irreprimível espírito humano”. Essa foi uma tentativa de englobar os estudos teóricos, comparativos e analíticos na ficção literária. Um breve ensaio que foi redigido na fluidez dos pensamentos em uma forma cristalizada pelos movimentos.

Finalmente, a pinha madura desprende-se, cai sobre o chão e esparrama seus **frutos**; que podem, ao mesmo tempo, ser as sementes da espécie arbórea. Neste sentido, apresentei conclusões sobre o modelo literário aqui exposto, mas também vejo na semente, a possibilidade de continuidade. Conforme expõe Blanchot: “Tudo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no devir que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo” (BLANCHOT, 2005, p.359). O ciclo da planta pode reiniciar, assim como o ciclo da investigação literária no modelo proposto, pois “traçar as primeiras linhas de um texto equipara-se ao segurar sementes nas próprias mãos [...]”.

Das “Narrativas intrincadas, cheias de reviravoltas e jogos especulares”, analisei as formas e fractais numa leitura minuciosa e na análise do tecer literário de seus autores; um movimento lento, no qual cada ponto cruzado e entrelaçamento de fios em suas cores e texturas formaram delicados e exuberantes tecidos. E é “Nesse jeito de se mover” único, que cada palavra foi cuidadosamente escolhida, sentença sintaticamente redigida e unidades linguísticas, de sentido preenchidas, compondo o tapete, a meia, o capítulo, o ensaio, o romance, a tese. Histórias que brotam, crescem, se transformam, ramificam, “histórias que fluem umas nas outras” no leve tocar dos ramos, esbanjando na pluralidade e autossimilaridade; a harmonia do fractal.

Referências

ADORNO, Theodor W. O Ensaio como Forma. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I*. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2003.

ANKER, S. “Elizabeth Costello, Embodiment, and the Limits of Rights”. *New Literary History*, Volume 42, Number 1, Winter 2011. pp. 169-192. Published by Johns Hopkins University Press DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2011.0009>

ARAUCARIAS en Santiago- Museo Nacional de Historia Natural. Disponível em: https://www.mnhn.gob.cl/613/w3-article-35320.html?_noredirect=1. Acesso em 19 Fev. 2021.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. 2001. E-book. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>>. Acesso em 29 Abr 2019.

ASLAM, Muge; DAG, Ulfet. Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies MCSEER*. Rome, Italy, vol. 2, n. 8, p. 326- 332. Oct. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312268590_Postmodern_Reflections_in_the_Work_Ruhm_by_Daniel_Kehlmann. Acesso em: Jun. 2020.

ATTRIDGE, Derek. *A Writer’s Life: J. M. Coetzee’s Elizabeth Costello*. VQR: A National Journal of Literature and Discussion, 2004. Disponível em: <https://www.vqronline.org/writer%E2%80%99s-life-j-m-coetzee%E2%80%99s-elizabeth-costello>. Acesso em: Jun. 2020.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. *In: AUERBACH, Erich. Mimesis*. 4 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.471-498.

BAHKTIN, Mikhail. O autor e a personagem. *In: BAHKTIN, Mikhail. Estética da criação verbal*. São Paulo: Martin Fontes, 2003. p.03-p.20.

_____. O problema da forma. *In: BAHKTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p.57-p.70.

_____. A estilística contemporânea do romance. *In: BAHKTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. 7ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p.72-p.84.

BAREIS, J.Alexander, „Beschädigte Prosa“ und „Autobiographischer Narzissmus“-Metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns Ruhm. *In: BAREIS, J.Alexander. Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, p. 243-268.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Célia Barbosa Pinto. 7 ed. Nova Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. P.10-p.62.

BECKETT, Samuel. *Watt*. Paris: The Olympia Press, 1953. p. 1-51. E-book. Disponível em: https://www.unibamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/split_lehrstuehle/englische_literatur/Materialien/Mueller/Beckett/Watt1.PDF. Acesso em 03 Abr. 2020.

BLANCHOT, Maurice. Literature and the Right to Death. In: BLANCHOT, M. *The Work of Fire*. Tradução: Lydia Davis, 1995. p. 300-344. E-book. Disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/burt/deathsentences/blanchotliteraturerighttodeath.pdf>. Acesso em 28 Abr. 2019.

_____. Death of the Last Writer. In: BLANCHOT, M. *The Book to Come*. Tradução: Charlotte Mandell. Stanford Califórnia: Stanford University Press, 2003.

_____. *O livro por vir*. Tradução: Leila Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOSSFELD, Lisa. *Das Spiel mit dem Wirklichkeitsebenen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*. GRIN Verlag, 2011.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura do vazio e sujeito da cultura: teorias da contemporaneidade. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BOTOSO, Altamir. A mise-en-abyme no romance Névoa, de Miguel de Unamuno. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13040>. Acesso em: 03 Jul. 2020.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2011. p.171-193.

CANTARELLI, Ana Paula. Considerações sobre “ética” e “razão” em “A vida dos animais”, de J. M. Coetzee. *Idéias*. Nº 26. Ed. Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaideias/ideias%2026.html>. Acesso: 20 mar. 2019.

CHILEBOSQUE. 2016. Ficha de descripción de *Araucaria araucana*. Acceso en línea: <http://www.chilebosque.cl>. Acesso em Jan. 2021.

CIVITARESE, Giuseppe. Metalepse ou a retórica da interpretação transferencial. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Volume 44, n. 3, 159-176, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v44n3/a15.pdf>. Acesso: 20 Nov. 2020.

COLAÇO, Maria José Figueiredo. *Reserva Particular do Patrimônio Natural Grande Floresta das Araucárias*. Bom Retiro, 2017. Disponível em:

https://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/planodemanejo/plano_de_manejo_grande_floresta_das_auracarias.pdf. Acesso em: 23 fev. 2021.

COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Foe*. New York: Penguin Books, 1986.

_____. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Edited by David Attwell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

_____. *What is Realism? The Bennington Chapbooks in literature*. Bennington: Bennington College, 1996.

_____. *Dostoiévski, o mestre de São Petersburgo*. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Best-Seller, 1997.

_____. *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. London: Vintage, 1998.

_____. *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. London: Vintage Books, 2002.

_____. *Youth*. London: Vintage, 2003

_____. *Elizabeth Costello*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Desonra*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Slow Man*. London: Vintage, 2006.

_____. *Verão: Cenas Da vida na província*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *The Lives of Animals: The tanner lectures on human values*. Princeton University, 1997. Disponível em: <https://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/c/Coetzee99.pdf>. Acesso em 10 Set. 2018.

_____. *The Lives of Animals*. Edited and with an introduction by Amy Gutmann. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1999.

J. M. COETZEE, SOUTH AFRICAN AUTHOR. Enciclopædia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/J-M-Coetzee>. Acesso: 29 Mar. 2020.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DINES, Alberto. *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DINIZ, Fabio Gerônimo Mota. Alteridade e empatia: novos paradigmas para as humanidades no século XXI?. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, n. 19, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/7568/5536>. Acesso em 04 Jun.2020.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Outra. 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EMERITUS PROFESSOR J. M. COETZEE. Department of English Literature. University of Cape Town. Disponível em: < <http://www.english.uct.ac.za/j-m-coetzee>>. Acesso em 30 Mar. 2020.

ESCARDÍN, Carlos. Fruto Fractal. In: ESCARDÍN, Carlos. *Fractalía*. Espanha: Fundación Jorge Guillén, 2008.

ETTE, Ottmar (Hg). Zur Einführung: Nanophilologie und Mikrotextualität. In: ETTE, Ottmar. *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzesformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. p.1-5

_____. Compass Rose of Concepts: Globalization, Vectorizations, Literatures of the World: Transareal Studies. In: ETTE, Ottmar. *Transarea: a Literacy History of Globalization*, Tradução: Mark W. Person. De Gruyter, Berlim, 2016.

_____. *SaberSobreViver: A (o)missão da filologia*. Tradução: Rosani Umbach e Paulo Astor Soethe. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

_____. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *ALEA- Estudos Neolatinos*: Rio de Janeiro. Vol.18/2, p.192-209, 2016.

_____. *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.

_____. *Escrever entre mundos: Literaturas sem morada fixa*. Tradução: Rosani Umbach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

FARIA, Zênia. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*. V. 24, n. 1, p. 237-251, jan-jun, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v24i1.18739>. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em Abr. 2018.

GARCIA, Maria José Ladeira. A mise en abyme em Inventário do Inútil de Elias José. *Verbo de Minas*. v. 7, n. 13, jan./jun. 2008. p.127 - p.138. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/450>. Acesso em 20 Mai. 2019.

GEOGEBRA: aplicativo matemático. Disponível em: <https://www.geogebra.org/>

GRANT, Damian. *Realism*. London: Verso, 1970.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto 2008.

GREIMAS, A.J. Por uma teoria do discurso poético. In: GREIMAS, A.J. (Org). *Ensaio de Semiótica Poética*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix Ed Universidade de São Paulo, 1975.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução: Enio Paulo Guachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

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

_____. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: London: Methun, 1984.

KAFKA, F. *Der Prozeß*. Die freie digitale Bibliothek. 2005. E-book. Disponível em: <http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Der_Prozess_.pdf>. Acesso em: 20 Abr. 2019.

_____. *O processo*. 1925. E-book. Disponível em: <https://www.livros-digitais.com/franz-kafka/o-processo/1>. Acesso em: 20 Abr. 2019.

_____. Um relatório para uma Academia. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução: Modesto Carone. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.59- 72.

KEHLMANN, Daniel. *Fama: um romance em nove histórias*. Tradução: Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Beerholmes Vorstellung*. Hamburg: Rotwohlt Taschenbuch Verlag, 1997.

_____. *Unter der Sonne: Erzählungen*. Hamburg: Rotwohlt Taschenbuch Verlag, 1998.

_____. *Mahlers Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. *Der fernste Ort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

_____. *Ich und Kaminski*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

_____. *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Hamburg: Towohlt Taschenbuch Verlag, 2005.

_____. *A medida do mundo*. Tradução: Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *F*. Tradução: Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. O centro e as margens na obra crítica e ficcional de J. M.Coetzee. *Revista Travessias*. vol. 3, n.1, 2009. Disponível em: <http://e->

revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3268/2581. Acesso em: 25 fev. 2021.

LENDA da Araucária. Disponível em: <http://institutopuruna.com.br/a-lenda-da-araucaria%EF%BB%BF/>. Acesso em: 08 Fev. 2021.

LOVENBERG, Felicitas von. Im Gespräch: Daniel Kehlmann. In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? *Frankfurter Allgemeine*, 29 Dez. 2008. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335-p2.html>. Acesso em: 10 Ago. 2020.

LIU, David Palumbo. *The Deliverance of Others: Reading Literature in a Global Age*. Duke University Press: London, 2012.

MANDELBROT, Benôit B. *The Fractal Geometry of Nature*. W.H. Freeman and Company: New York, 1982.

MARTINS, Paulo. Parataxe e Imagines. Revista de Estudos Filosóficos e históricos da antiguidade. *Revista de E. F. e H. da Antiguidade*, Campinas, nº 24, jul. 2007/jun. 2008.

MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios*. Organização de M. A. SCREECH. Tradução e notas de ROSA FREIRE D'AGUIAR, 2010. E-book. Disponível em: Penguin e Companhia <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/Os-Ensaio-Michel-de-Montaigne.pdf>. Acesso em: 24 Mar. 2020.

_____. Que filosofar é aprender a morrer. In: MONTAIGNE, Michael. *Os ensaios: uma seleção*. Organização M. A. Screech; Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORETTI, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, 2003. E-book. Disponível em: https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/academic/courses/09w259/Moretti_graphs.pdf. Acesso em: 04 Jan. 2021.

MOSCA, Valeria. “A purgatory of clichés”: Elizabeth Costello and the Impossible Paradise for Writers. Essays – *Others Modernities*. *Altre Modernità- Università degli di Milano*. Nº 7-5, 2012. p. 126-38. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2141>. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2141>. Acesso em: Mar. 2019.

MULHALL, S. *The wounded animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução: Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NEUMANN, Gerson Roberto, SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. Entrevista com Ottmar Ette. *ALEA: Estudos Neolatinos*. v. 21, n. 3, 2019.

NEUMANN, Gerson Roberto. A sobrevivência na literatura em movimento. O caso da

literatura em contextos de migração. In: NEUMANN, Gerson; PINTO, Marcello, LEMUS, Victor (Org). *Estudos de Transárea em torno do conceito de “Literaturas do mundo”*. Porto Alegre, RS: Class, 2020. p.147-162.

NIGRO, Rachel Barros. *Charles Taylor - as fontes morais do Self moderno*. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Pontifera Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115683_03_cap_01.pdf. Acesso em: 20 Jul. 2018.

PALMER, T. M. EDWARD NORTON LORENZ. 2009. Disponível em: <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rsbm.2009.0004>. Acesso em 11 Fev. 2021.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. *Letras De Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>. Acesso em: 22 Fev. 2020.

PINTO, Sílvia Regina. A performance do lobo. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

PONTES, Amanda Cozzi Lopes. Lévi-Strauss: arte, mito, estrutura e história- *Vivência* n. 46|2015|p. 195-208. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/8787/6267>. Acesso em: Mai. 2018.

PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Translated by Alphonso Lingis Northwestern University Press Evanston, 1968. E-book. Disponível em: https://monoskop.org/images/8/80/Merleau_Ponty_Maurice_The_Visible_and_the_Invisible_1968.pdf. Acesso em 20 Abr. 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7ª Ed. Coimbra: Almedina, 2007.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RITA, Annabela. Mise en abyme. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos Literários*, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em 28 de dez. de 2020.

ROSALES, Gilberto Antonio Nava. Literatura fractal-. *Decires*, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros. ISSN 1405-9134, v. 12, n. 15, segundo semestre, 2010, p. 39-52. <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art15-4.pdf>. Acesso em: 04 Set. 2020.

SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHÖNINGER, Carla Luciane Klos. “Nesse jeito de se mover”: uma abordagem transareal em Elizabeth Costello, de J. M. Coetzee. In: NEUMANN, Gerson; PINTO, Marcello, LEMUS, Victor (Org). *Estudos de Transárea em torno do conceito de “Literaturas do mundo”*. Porto Alegre, RS: Class, 2020. p.34-62.

SOBOCZYNSKI, Adam; KEHLMANN, Daniel. *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2009.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Tradução: Adail Sobra; Dinah Azevedo. São Paulo: Editora Loyola, 2011.

TODOROV, Tzvetan. A análise estrutural da narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.79-p.92.

_____. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TRANACHER, Juliane. *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2018.

VEIGAS, Ana Cláudia Coutinho, O “Retorno do autor”- relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VERISSIMO, Érico. *Caminhos Cruzados*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge: London, 2001.

UMA CARTA. Hugo von Hofmannsthal. Tradução: Zebba Dal Farra. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/234389/mod_resource/content/1/uma_carta%20%281%29.pdf. Acesso em: 08 Set. 2018.

ZAVALA, Lauro. *Minificción Contemporánea La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna*. Curso, 2011. Disponível em: <http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf>. Acesso em: 09 Maio 2020.

_____. “Las Fronteras de la Minificción”. In: JIMÉNEZ, Francisca Noguero (Org). *Escritas Desconformes: Nuevos Modelos de Lectura*. Ediciones Universidade de Salamanca, 2004. p. 87-94. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=3517>. Acesso em: 09. Maio 2020.

ZIMMERMAN, Holger. Germanistenprose als Bestsellerliteratur: Ruhm. In: *Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen um Deutschunterricht*. Schneider Verlag, 2016.

