

TESE-FICÇÃO: POR QUE NÃO FAZÊ-LA?

Antonio Marcos Gonçalves Pimentel

RESUMO

A produção de obras literárias como projetos de doutoramento na área de Letras é, ainda hoje, considerada um tabu. Muito se discute sobre sua relevância teórica ou sobre os parâmetros que poderiam ser usados para a sua arguição, por se tratar de uma avaliação, a princípio, subjetiva. Ou seja, como julgar cientificamente uma obra de ficção? Neste trabalho, pretendemos mostrar que é possível produzi-la, argui-la e defendê-la.

PALAVRAS-CHAVE: teoria literária, literatura criativa, tese-ficção.

Em setembro deste ano de 2012, o projeto de tese-ficção *O Romance do Horto*, do doutorando Prof. Me. Antonio Marcos Gonçalves Pimentel, orientado pelo Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge, do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, foi aprovado na sua sessão de qualificação, deixando caminho aberto para sua defesa e criando uma jurisprudência – ou iniciando uma tradição – para que outros trabalhos de conclusão de curso deste tipo possam ser considerados quando de suas apresentações como anteprojetos. Mas por que foi possível chegar tão longe com um projeto que, naquela instituição, é inovador? Como se deu a reflexão sobre a dialética entre a teoria e a ficção para que se chegasse à forma da tese-ficção sob a qual foi apresentado *O Romance do Horto*, a saber, uma primeira parte de exposição teórica – a metaficção historiográfica – e uma segunda parte, o romance ficcional propriamente dito?

A primeira parte teórica deste trabalho nasce com a proposta de explicitar e refletir sobre o recorte teórico a partir do qual *O Romance do Horto* foi pensado, elaborado e, finalmente, demonstrado como ficção para, só então,

vir a existir de fato, no sentido dialógico-literário da palavra, bakhtiniano mesmo, diríamos. A intenção primeira do autor era, a princípio, redigir somente a ficção, partindo da idéia de que o arcabouço teórico já estaria presente no próprio texto ficcional, diluído e construído por suas narrativas e diálogos, glosas e notas, enfim, espalhado pela estrutura e pelo sentido do texto de ficção. Neste ponto, Todorov foi essencial:

“Poderíamos apostar que Rousseau, Stendhal e Proust permanecerão familiares aos leitores muito tempo depois de terem sido esquecidos os nomes dos teóricos atuais ou suas construções conceituais, e há mesmo evidências de falta de humildade no fato de ensinarmos nossas próprias teorias acerca de uma obra em vez de abordar a própria obra em si mesma. Nós – especialistas, críticos literários, professores – não somos, na maior parte do tempo, mais do que anões sentados em ombros de gigantes”¹.

Assim, o trabalho não estaria em nada se distanciando da reflexão teórica – uma exigência acadêmica para se levar adiante o projeto –, mas praticando-a *in loco*: a metodologia e a teoria na prática, *in texto*. Não como elementos de uma exaustiva reflexão e discussão *ex texto*, até porque a tarefa de teorizar sobre a idéia de um texto e não sobre o texto que ainda viria a existir pode mostrar-se bastante complexa; mas articulados numa prática e numa teoria internas, evidenciando-se e explicando-se durante sua própria utilização e construindo-se por, em e através de si mesmos; muito além de uma metalinguagem, esse procedimento. Podemos assim concluir que essa dinâmica acabaria por se mostrar um processo de metaficção, cerne teórico-metodológico da própria tese. Essa dinâmica interna que liquefaz a reflexão teórica dentro de uma narrativa sem descaracterizá-la, para Todorov, chega a ser benéfica no sentido de estimular o leitor a reconhecê-la, compreendê-la e, ele próprio, construí-la de acordo com o que se lhe vai sendo revelado durante o texto de ficção:

¹ TODOROV, Tzevetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 30.

“Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la; em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. A verdade dos poetas ou a de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo prestígio que a verdade da ciência, uma vez que, para ser confirmada, precisa da aprovação de numerosos seres humanos, presentes e futuros; de fato, o consenso público é o único meio de legitimar a passagem entre, digamos, ‘gosto dessa obra’ e ‘essa obra diz a verdade’. (...) O leitor do texto científico se arrisca menos a confundir sedução e exatidão”².

Mas e o desejo de escrever uma ficção como tese de doutoramento, mais ficção do que tese – ou seria uma ficção teórica, mais teoria do que ficção? –, que se nos cobrou de forma tão veemente a sua escritura? Como justificá-lo e trabalhá-lo dentro do espírito científico da Academia? O que poderia parecer dar tanto fôlego a uma metaficção a ponto de fazer da sua própria teoria científica um dos elementos de seu enredo? A origem de *O Romance do Horto* foi a dissertação de mestrado do próprio autor, que tratou do mesmo tema: o Orto do Esposo (PIMENTEL, 2009)³, mas de uma forma tradicionalmente ortodoxa e científica. Nela, optou-se por fazer um estudo aprofundado sobre as condições de produção deste livro alcobacense e anônimo do século XIV, cotejando-as com uma abordagem teológica para que, assim, se escrevesse o que o autor chamou à época de um guia de leitura do *Orto do Esposo* como obra teológica do gênero didático-exemplar medieval. No entanto, já naquela

² Cf. TODOROV, Tzevetan. *Op. cit.*, pp. 78-79)

³ PIMENTEL, Antonio Marcos Gonçalves. *O Monge, a irmã e o orto do esposo*. Niterói: Eduff, 2009.

ocasião, *pari passu* à construção da reflexão histórica e teórica acerca do manuscrito alcobacense, fixaram-se na imaginação e como questionamentos teóricos do autor – e não é esta, afinal, uma das funções da literatura? – componentes literários de uma inevitável leitura de fruição, no sentido próprio barthesiano. Em outras palavras, na leitura do *Orto do Esposo*, graças à habilidade textual do monge autor, são inevitavelmente suscetíveis de indagação, questões de caráter subjetivo – o horizonte de expectativas da comunidade interpretativa de que trata a Estéfrica da Recepção – cujas respostas não se tencionava nem se podia, naquele momento, responder, mas que não podiam deixar de serem feitas, dada a própria estrutura narratológica do texto. Era como se o autor anônimo do texto soubesse manipular os sentidos possíveis de sua narrativa, encantando e instigando seus leitores a mergulhar nela, propriamente como leitores empíricos (e seduzidos) e, ao mesmo tempo, estivesse ciente de sua função teológico-doutrinária, científica e literária. Assim, conforme construía-se, metodológica e teoricamente, as questões ligadas à produção didático-cristã alcobacense do século XIV, ficava cada vez mais claro – e não parecia ser possível distanciar-se desse aspecto por mais que o rigor científico e a tradição acadêmica o exigissem – que o texto do *Orto do Esposo* era, antes de ser o que a tradição convencionou que ele fosse, uma literatura singular, com traços de subjetividade autoral muito claros, quase, pode-se mesmo dizer, modernos, abrindo uma fissura na posterior teoria literária acerca da medievalidade que atribui à literatura religiosa do período um esvaziamento autoral, e que dizia muito mais do que aparentemente estava dizendo. Ora, toda literatura, é claro, diz muito mais do que suas linhas querem dizer, no mínimo pela própria presença/interferência do seu leitor, mas, no caso do *Orto*, a transparência do sujeito/autor fazia-se e faz-se tão claramente que, sem prejuízo de um estudo teórico de sustentação de conceitos barthesianos, bakhtinianos ou benjaminianos, apenas para citar uma bibliografia minimamente fundamental, a sua percepção, a percepção dessa *auctoritas*, desse segundo narrador presentificado historicamente, que ao mesmo tempo era o narrador a-histórico das narrativas míticas ou distantes, portanto, diacrônicas, dos *exempla*, chegava a ser, mesmo num primeiro momento estrutural do texto, facilmente reconhecida como a primeira, ou a empírica, ou a ingênua; a óbvia. Ou seja: o narrador/sujeito ultrapassa o narrador/autor, concomitantemente à sua identificação com este

último de forma muito clara. Já na primeira página do manuscrito⁴, o que parece ser uma fórmula medieval bastante comum em textos similares aos do *Orto*, uma dedicatória a uma “irmã da casa humanal e divinal” cujo pedido para que se escrevesse o livro foi modificado – pois não fora dessa forma que ela imaginara sua encomenda –, acaba se transformando numa pergunta não respondida, ou melhor, numa série de perguntas não respondidas: quem era essa irmã e por que seu pedido fora alterado? O livro chegou a ser entregue à irmã?

“Aqui se começa o liuro que se chama Orto do Esposo, o qual conpos aa hõrra e louuor de nosso Senhor Jhesu Christo, flor muy preciosa e fruyto muy doce de todalas [almas] deuotas, e da bẽta Uirgem [das uir]geens, Maria, rosa singular [e es] tremada da celestial deleytação [e de] toda a corte da cidade de Jherusalem, [que] he ãna gloria do parayso. Eu, muy peccador e nõ digno de todo bẽ, [es]creuy este liuro pera proueito e spi[ri]tual dilectaçom de todollos sinplezes, fies de Jhesu Christo, e spicialmẽte pera prazer e consolaçõ da alma de ty, minha irmãã e compan[h]eyra da c[asa] diuinal e hũanal, que me rogaste muytas uezes que te fizesse em [li]nguagem hũũ liuro dos factos [ant]ygos e das façanhas dos no[bres barõees] e das cousas marauilh[osas] do mũdo e das propiedades das [animal]ias, pera leeres e tomares [espaço] e solaz ãnos dias en que te [cõuem] cessar dos trabalhos corpo[raees]. Mays, segundo diz o bẽto [Sancto A]gustinho, tal escriptura como [esta que] me tu demãdas nõ ha por [arras o] Spiritu Sancto nem pode fazer o teu [spiritu cõ]trito, c[a], como quer que os [liuros d]as sciencias segraaes [alomeam o] ãtendimẽto, pero non acendem a uõõtade pera o amor de Deus. (...)E porẽ nõ te quise escreuer liuro sinpliz daquellas cousas que tu demãdaste, mais trabalhei-me fazer este liuro das cousas cõteudas ãnas Escripturas Sanctas e dos dizeres e autoridades dos doutores catholicos e de outros sabedores e das façanhas e dos exenplos dos sanctos homẽes.

⁴ MALER, Bertil. *Orto do esposo*. Vol. I. Texto crítico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956a.

E có esto mesturey as outras cousas que me tu demandaste, asy como pude, segundo a bayxeza do meu êtendimento e do meu saber⁵". (MALER, Bertil. *Orto do esposo*. Vol. I. Texto crítico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956a. pp. 1-2).

Segundo a crítica⁶, os manuscritos originais foram perdidos. De que forma? Por quê? O próprio livro parece ter sido encerrado abruptamente; por que motivo? É bastante plausível que o anonimato autoral e o próprio prólogo com dedicatória – depois investigou-se e pôde-se concluir que não era um procedimento tão comum assim – a uma “irmã” podiam passar incólumes por uma análise cultural da época, que assim via ser produzida assim sua literatura. Mas e quanto a todo o pensamento teórico-literário pós-estruturalista (e cogita-se sobre seu reconhecimento até mesmo pelo estruturalismo)? E pela coerência textual? E pela intertextualidade? Se houve uma menção à irmã, por que ela também permaneceu anônima e sobre ela nada mais se fala? Tentou-se lançar alguma luz sobre essas questões naquela oportunidade, mas, como não era esse o objetivo naquele momento, permanecerem em suspenso, mas não se as esqueceu. Com o tempo e com algumas releituras-chave para a construção do *Romance do Horto*, acabamos percebendo que essas perguntas eram as grandes perguntas teóricas da literatura como as propôs Sartre⁷, por exemplo: o que é escrever?, por que escrever?, para quem se escreve?, e também a pergunta: quem escreve?, diretamente ligada às questões da identidade autoral discutidas por Foucault⁸ e por Schopenhauer⁹. Essa foi a primeira identificação teórica de viés anacrônico que se construiu no *Orto do Esposo*. Ali estavam, séculos antes da teoria da literatura, e da própria literatura conhecer-se, constituir-se e denominar-se sistematicamente como tal, os pressupostos básicos para essa constituição teórica, colocados ali – cada vez mais parece-nos mais claro – de forma proposital. Assim, portanto, começávamos a perceber que a ficção que

⁵ MALER, Bertil. *Orto do esposo*. Vol. I. Texto crítico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956a. pp. 1-2.

⁶ MALER, Bertil. Vol. III. *Correções dos vols. I e II, estudo das fontes e do estado da língua, glossário, lista dos livros citados e índice geral*. Estocolmo : Almqvist & Wiksell, 1964.

⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Que es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1957.

⁸ FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2009.

⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

tanto se desejava, ainda que se homogeneizasse com a teoria em sua narrativa, não a poderia fazer caber-se em suas páginas. A teoria acerca da ficção fazia-se presente e necessariamente individualizada, ainda que em permanente diálogo com a ficção. Começava a fazer muito sentido um desdobramento de identidades interligadas, a teoria da/com a ficção, e isso só seria possível se ambas fossem construídas sobre a metaficção. Mas por que a metaficção? Porque as perguntas que tanto atraíram os leitores, e entre eles o autor d'O Romance, então, ainda um anteprojeto, não poderiam ser respondidas historicamente dadas as lacunas factuais; porém, por outro lado, viu-se na metaficção historiográfica a ferramenta ficcional e teórica para preencher essas lacunas. Somente através da reescritura ficcional e através de uma reflexão teórica dessa mesma reescritura, é que seria possível não só dialogar com a reescritura original, mas também reproduzi-la ou, pelo menos, tentar imitá-la. Encontrou-se em Hutcheon, então, os primeiros passos a seguir para a elaboração d'O Romance:

“No entanto, o que a metaficção historiográfica e grande parte da teoria de hoje também ressaltam são as conseqüências implícitas de tal definição de subjetividade [autoral]. Esses romances [pós-modernos e de metaficção] perguntam (...) quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimação? De que posição falamos – como produtores ou como intérpretes?¹⁰”

As questões metaficcionais que Hutcheon propõe, e que estão ligadas a uma dinâmica pós-modernista, envolvem, no caso da tese-ficção, uma distinção de posicionamentos histórico-culturais que iriam se sobrepor à reescritura que se desejava construir, isto é, seria possível reconstruir uma mentalidade histórico-cultural medieval em nosso próprio tempo utilizando-se da releitura de si mesma fora de sua contemporaneidade? Pareceu, naquele momento, ficar bastante claro que isso viria a se traduzir numa diálogo entre hermenêuticas e

¹⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 115.

sentidos literários produzidos por essas hermenêuticas, a questão seria como administrar esse diálogo e como ele viria a se constituir. Eagleton acenava para a possibilidade desse confronto de reescrituras:

“Heidegger descreve seu empreendimento filosófico como uma ‘hermenêutica do Ser’: e a palavra ‘hermenêutica’ significa a ciência ou a arte da interpretação. O modelo filosófico de Heidegger é geralmente considerado uma ‘fenomenologia hermenêutica’, para distingui-la da ‘fenomenologia transcendental’ de Husserl e de seus seguidores. Ele recebe esse nome porque se baseia em questões de interpretação histórica e não na consciência transcendental [embora a consciência transcendental faça parte, como se verá, do processo metaficcional de nossa reescrita] (...). O estudo central de Gadamer, *Verdade e método* (1960), coloca-nos na arena de problemas que nunca deixaram de atormentar moderna teoria literária. Qual o sentido de um texto literário? Que relevância tem para esse sentido a intenção do autor? Poderemos compreender obras que nos são cultural e historicamente estranhas? É possível o entendimento ‘objetivo’ ou todo entendimento é relativo à nossa própria situação histórica? Veremos que há muito mais coisas em jogo nessas questões que apenas a ‘interpretação intencional’¹¹”

Quando, portanto, começou-se a dar forma ao novo mapeamento das hermenêuticas superpostas, viu-se que não bastaria apenas responder às perguntas deixadas pelo autor do *Orto do Esposo*, mas era preciso, agora, na prática, responder às mesmas perguntas que se faziam sobre , também, o próprio autor da tese, dada esta sua intrínseca condição autoral. Começava a se construir uma dupla relação entre a reescritura ficcional e a teoria dessa mesma reescritura ficcional: eram duas as hermenêuticas, uma frente a outra, diante do espelho, mas agora já não se sabia mais qual era a imagem refletida. Agora, também passava-se a ser uma questão a ser respondida em primeira pessoa:

¹¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Editora, 2006. p. 101.

que autor¹² somos nós?, para quem escreveremos?, por que escreveremos?, o que (re)escreveremos? Era o momento de se buscar as ferramentas para que fossem encontradas as respostas a essas perguntas. Metodologicamente, a solução a que se chegou, pensando ser a mais eficaz, seria a organização do pensamento teórico pertinente a uma literatura mimética, *de imitatio*, construída dentro uma mentalidade cultural pós-modernista que contempla, entre outros elementos de criação e identidade literária, o pastiche e a ironia. Era necessário, contudo, a reflexão crítica e teórica dessas ferramentas para que se pudesse escolhê-las e manuseá-las corretamente. Estas escolhas, invariavelmente, se traduziriam, por sua vez, em outras questões teóricas: se a intenção era ficcionalizar o processo de criação do *Orto do Esposo* para, dentro dessa ficção e através dela, dialogar com as teorias literárias pertinentes, deveria-se necessariamente deslocar-se culturalmente para o *scriptorium* de Alcobaça no século XIV e fazer da tese-ficção uma tese-ficção histórica: uma metaficção historiográfica. Isso, por sua vez, se traduzia num problema prático: se falaria sobre a criação do *Orto* do ponto de vista de um observador ou se lançaria mão de uma mimese literária medieval? Que foco narrativo deveria ser usado: seria o seu autor um mero observador?, personagem?, narrador onisciente? Começando a pensar nas respostas, chegou-se logo à conclusão que se mostrou mais clara: o autor está no século XXI e é pós-moderno (ou vive na pós-modernidade, ou pensa consonante as dialéticas pós-modernistas). Mas como o pós-modernismo pode trabalhar a mimese de um texto medieval que se pretende metalingüístico enquanto ficção de si mesmo, isto é, metaficcional? E foi assim que se chegou à metaficção historiográfica como a solução dos problemas a que deveriam ser resolvidos e trabalhados.

Esta é uma breve explicação das motivações e necessidades teóricas que deram forma e essência a *O Romance do Horto*. É necessário, contudo, refletir

¹² Já de antemão, poderíamos ser categóricos quanto à função autoral nO *Romance do Horto*: “Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e esse é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom de outra consciência ativa; da consciência criadora do autor”. (BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 10-11).

ainda sobre as motivações subjetivas que levaram à realização desta tese-ficção para justificarmos sua realização e aceitação possível como tese de doutoramento. Resultante do que poderíamos chamar de um eu-lírico-acadêmico, por causa de uma série de crenças sobre o papel da academia na sociedade (a criação artística como resposta ao investimento social que somos, cada um de nós, pós-graduandos), sobre a formação do próprio professor universitário (o de retornar à graduação com uma experiência literária que vem a somar-se à bagagem teórica que se desdobra, no final, sobre outras experiências literárias) e sobre o estímulo à escrita criativa que o próprio corpo discente nos apresenta e sobre ele nos questiona recorrentemente, o autor ansiava por um outro protocolo, um outro paradigma, uma nova relação entre o conhecimento e a teoria necessária para esse conhecimento. Desejava-se, portanto, por em prática algo sobre o qual se debruça diariamente em nossa própria área: a literatura. Não é uma bandeira original do autor, nem inédita; tem-se visto experiências importantes cujo objetivo em comum têm alcançado de forma positiva¹³. Dito de outra forma, por que não, se estamos, afinal, na área de letras, produzir,

¹³ Tanto o é que livros como *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, publicado pela editora Rocco, e *A Chave da Casa*, de Tatiana Salem Levy, publicado pela editora Record, foram teses de doutoramento antes de se tornarem livros publicáveis e vendáveis, ambas saídas do programa de pós-graduação da UERJ, de cuja produção participaram professores da casa, como Ítalo Moriconi e Gustavo Bernardo. Poderíamos ainda mencionar o livro *Banalogias*, de Francisco Bosco, editado pela Objetiva e também uma tese de doutorado. Não poderíamos esquecer também o nome de Silviano Santiago, que, conforme Miguel Conde, “é apontado como um precursor no Brasil de uma produção acadêmica mais ensaística quanto de uma escrita ficcional que trabalha questões de teoria e crítica literária”. (CONDE, Miguel. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 13 de setembro, 2008. Caderno Prosa e Verso, pp. 1-2). E por fim, imprescindível a citação do livro *Variante Gutemburgo*, de Esdras do Nascimento, publicado pela editora Nórdica em 1977. Transcrevemos aqui o texto que consta na orelha da primeira edição por representar com exatidão o propósito do *Romance do Horto*: “Com este romance, acrescido de uma nota teórica para os interessados em aprofundar seus estudos literários, o escritor Esdras do Nascimento obteve o título de Doutor em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É a primeira vez no Brasil, e talvez no mundo, que isso ocorre, pois em geral as teses visando ao doutoramento se limitam ao campo teórico, tangenciando, quando muito, a área da criação. Graças à largueza de visão da banca examinadora, formada pelos professores Afrânio Coutinho, Eduardo Portella, Emmanuel Carneiro Leão, Bela Josef e Mário Camarinha da Silva, o romance-tese foi aprovado, dadas as suas implicações teóricas explícitas, abrindo novas perspectivas aos trabalhos literários que se vierem a fazer, ao nível de pós-graduação, no país” (NASCIMENTO, Esdras do. *Variante Gutemburgo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977, primeira orelha).

de nosso ponto de enunciação histórico-ideológico, uma linguagem narrativa que seja, ela própria, a presentificação, uma exemplificação tangível de uma fundamentação teórico-metodológica? Em outras áreas do conhecimento esta já é uma prática comum, como na música e nas artes plásticas. Não pretendeu-se, portanto, com *O Romance do Horto*, uma transgressão ou uma inovação¹⁴, mas um repensar, um convergir, um somar.

Assim, *O Romance do Horto* torna-se uma história a ser contada enquanto se reflete sobre ela, e escolheu-se contar esta história porque foi a história que se apresentou, como Barthes define, “escritível”¹⁵. Mas também pode ter sido porque “a ordenação [narrativa] de princípio-meio-fim não se aplica aos exemplos [da narrativa] medievais”¹⁶. Sem prejuízo das outras causas prováveis, é possível que se tenha apercebido de que o tipo de narrativa historiográfica pós-moderna cuja produção entendemos procedente, seja “exatamente o tipo de historiografia que tem coisas únicas a nos dizer a respeito do que aconteceu não só com a espacialidade pós-moderna, mas também, em primeiro lugar, como sentido pós-moderno da história”¹⁷. Ou pode ter sido simplesmente por que “o gênero romanesco não dispõe de uma posição

¹⁴ “A metaficção, contudo, oferece tanto inovação e familiaridade através da reescrita individual, minando-se convenções familiares”. (WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Nova Iorque: Longman, 1984. p. 12.

¹⁵ Chamamos aqui *O Romance do Horto* de texto escritível, seguindo o conceito construído por Barthes, em *S/Z* (1992), por acreditar que este seja, intencionalmente, um texto cuja abertura interpretativa é contínua, faz parte de sua própria estrutura “escrivível”, que se escreve, se reescreve e se reinterpreta não só a ele mesmo, mas àquele de onde se escreveu ou reescreveu. Assim, quando Compagnon fala de uma ligação afetiva dentro do processo de (re)escrita escritível, *O Romance do Horto*, enquanto tese e ficção, reescrevendo o *Orto do Esposo*, faz todo o sentido: “Há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, ‘relação’ em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não quer dizer que eu teria gostado de escrever esse livro, que o invejo, que o recopiará de bom grado ou o retomaria por minha conta, como modelo, que o imitaria, que o atualizaria ou citaria *por extenso* se pudesse; isso também não demonstraria o meu amor por esse livro. Não, o texto que é para mim ‘escritível’ é aquele cuja postura de enunciação me convém (o que cita como eu). É por isso que esse texto nunca é o mesmo livro, é por isso que o Quijote, de Menard, é também um outro Quijote” (COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 43).

¹⁶ COSTA LIMA, Luis, *apud* RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 77.

¹⁷ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006. p. 369.

imane. (...) Pode-se publicar um manuscrito *que não se sabe por quem e para que foi escrito e que não se sabe onde e por quem foi encontrado*¹⁸. Terá sido a escolha desta escritura baseada no prazer lúdico da escritura hipertextual, pois “o prazer do hipertexto é também um jogo¹⁹”, ou terá sido por esse sentimento estranho de cumprimento do dever, já que “ainda é necessário nos ocuparmos da hipertextualidade que tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em novo circuito de sentido²⁰”? Na verdade, cremos que o autor foi levado a escolher, fora impelido, quase obrigado a escolher *O Romance do Horto*²¹ pelas mãos do autor do *Orto do Esposo*, que citou deliberadamente uma irmã que lhe encomendara a obra e depois não mais falou dela, fê-la sumir, desaparecer e assim criou o enigma e, como ensaia Gustavo Bernardo, para resolver esse mistério cabia ao autor, parece-nos, apenas reescrevê-lo: “um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que por definição, se dobra e se redobra de fora para dentro”²². Assim, escritores (e leitores) e teóri-

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 1993. p. 277. Grifo nosso.

¹⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 145.

²⁰ GENETTE, Gérard. *Op. Cit.*, p. 146.

²¹ É o caso da solicitação, de que fala Compagnon: “O que me solicita não é o livro, nem eu mesmo, mas um encontro casual, uma passante, assim como acontece com o ser que vejo todos os dias e do qual (imagem fugidia e inatingível), de repente, venho a enamorar-me e pelo qual, graças talvez a uma perspectiva, a uma simples circunstância particular e imprevisível, me apaixonarei loucamente” (COMPAGNON, 2007: 25).

²² KRAUSE. Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p.13. Dessa forma, ainda de acordo com Krause, “tais ficções são indubitavelmente necessárias, mas ainda assim não deixam de ser ficções: construções mentais que preenchem os buracos da realidade, assim como preenchemos os buracos de um sonho quando o contamos para alguém e como completamos as lacunas de um romance quando o lemos” (KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Op. Cit.*, p. 23). *O Romance do Horto*, por extensão, é ele próprio uma lacuna a ser preenchida durante sua leitura, pois não se preenche por completo durante sua escrita. E essa completude não chega a ser essencial dentro da própria função da narrativa de metaficção ou, ao menos, essencial à sua *intentio operis*: “O prazer depende da preservação dos enigmas, enriquecendo-se, e não se diminuindo, com a reflexão cerrada por eles”. (*idem, ibidem*: 27). E como se a metaficção não bastasse, optamos pela metaficção historiográfica, porque resolver o “mistério” a que nos propomos, é compreender a sua história, como lembra Fiorin ao explicar Bakhtin: “Em síntese, em Bakhtin, a História

cos da literatura que somos, sentimo-nos na obrigação de entregar o *Orto do Esposo* àquela que o pedira, porque não sabemos se lhe fora ou não entregue, e um livro encomendado precisa ser entregue, porque os sentidos precisam ser criados, ou não haverá sentido na escritura. Abandonando à hipótese de o autor da tese-ficção ter sido movido por um *páthos* apenas, temos, em Quintiliano, um motivo literário-teórico para imaginarmos toda a metaficção do *Romance* girando em torno de um outro *páthos* – a História do Ocidente é a História do desejo –, o do autor do *Orto*:

Segundo a retórica antiga, o discurso se abria canonicamente, dirigindo-se de maneira concisa ao leitor ou ao ouvinte, a *captatio benevolentiae*, afirmando, assim, seu propósito, ou seja, colocar o outro em condições favoráveis (Quintiliano acrescentava: atento e dócil). A *captatio benevolentiae* agia entre dois agentes (dois lugares estruturais em relação ao discurso): ela distribuía os papéis antes que os sujeitos desaparecessem. As epístolas dedicatórias da Idade Média e do início da imprensa tinham função análoga: definiam uma situação (*afetiva*, institucional) de escrita e leitura²³.

Com base, portanto, nessas reflexões, insistimos em dizer que este texto não foi uma simples escolha, seja ela subjetiva ou teórica, foi muito mais uma obrigação narrativa, uma cooperação interpretativa e constitutiva de uma narrativa lacunar a ser preenchida e significada, uma necessidade de escritura barthesiana: “Para que uma história seja, a meu ver, necessária, é preciso que ela tenha uma densidade *alegórica*: presença de um palimpsesto, *de outro sentido*, mesmo que não se saiba qual²⁴”. Esta cooperação autoral, no entanto, não podia ser apenas teórica, tinha que ser também prática, porque o *Orto do Esposo* não termina, é terminado, e nisso vai uma grande diferença, porque as narra-

não é algo exterior ao discurso, mas é interior a ele, pois o sentido é histórico. Por isso, para perceber o sentido, é preciso situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos. Enfim, é preciso captar o dialogismo que o permeia”. (FIORIN, José Luiz. “Interdiscursividade e Intertextualidade”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-192).

²³ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 128-129.

²⁴ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p. 137

tivas podem acabar, são elas que dizem ao autor: fim, e não o autor a impor-lhes um ponto final. O autor não é mais que um refém da própria narrativa que cria, e atos de violência como a interrupção de uma narrativa são claros, evidentes, deixam marcas, corpos, estranhamentos e indignações. Pareceu-nos claro pelo aspecto narratológico e, se quisermos, até por uma hermenêutica da Análise do Discurso, que houve algo nessa relação entre autor, obra e destinatário que desandou, desconstruiu, desestimulou, desapaixonou... A categoria pós-moderna do “de repente” surpreende o leitor-empírico do *Orto* com esta quebra abrupta da narrativa que tanto instiga:

“E porẽ, pois que asy he que nõ podemos fugir aa morte, nõ fica outra cousa pera fazer senõ uiuer a Jhesu Christo, que [he] uida per que escaparemos da morte spiritual dos peccados e dos tormẽtos espantosos que som dados aos peccadores, segundo se mostra per este falamẽto. Exemplo. Conta Uicente ẽna Estoria triptyca que hũũ caruoeyro mostrou a hũũ conde hũa tal uisom. Aquelle conde mudou seus trayos e foy sse cõ aquelle caruoeyro a hũũ mato, hu fazia seu caruõ. E, estando elles ẽ aquelle loguar, ueo hũũ caualeyro sobre hũũ caualo negro. E tragia hũ a uozina e tangeo a. E entom sayo do boosco hũa molher nua e começou de fugir e o caualeyro depos ella. E acalçou a e atraue-sou a cõ hũa espada e lançou a ẽ huum muy grande fogo. E depois tyrou a do fogo e pose a ante sy ẽno caualo e leuou a. E o conde esconjuroo o que lhe disse[sse] que cousa era aquella. E o caualeyro respondeo e disse: Esta molher era cassa[da] cõ hũũ nobre caualeyro, e ella o ffez matar por meu amor, E anbos morremos ẽ peccado, senõ que ẽna morte nos reprendemos ya tarde. E agora ella padece ẽ todallas noytes este tormento, ca eu a mato cada nocte e he queymada. E, quando a eu feyro cõ a espada, ella padece tanta door e tam grande a qual nũca padeceo nehũũ ẽ sua morte, e mayor ajnda padece ẽno fogo. E pregu[n] tou lhe o conde que cauallo era aquelle sobre que andaua. E o caualleyro lhe respondeo que era o diaboo, que nos atormẽta muyto. E o conde lhe disse: Pode uos algũa cousa acorrer. Respondeo o caualeyro: Pode. Se uos fezessedes ẽ todollos mos-

teyros e egreyas da uosa terra fazer oraçom por nos, e sacerdotes dizer missas por nos, seremos liures deste tormêto. E assy foy facto. Outrosy, o conde de Mesticonia, sēdo hũū dia ē seu paço cō muytos caualeyros, chegou subitamente hũū home[m] nõ conhecido ěcima dhũū cauallo e ětrou pello paaço e disse a[o] conde que se leuátase. E o conde leuátou se logo. E aquelle homē o fez caualgar ěcima de hũū cauallo e tomou o pellas re-deas e leou o pello haar muy tostemente, uēdo o todos. E elle braadou que lhe acorressem. E todos o uirō asy hir, ataa que o perderō da uista. E ffoy sse pera os diaboos, porque uiuia a prazer delles e nõ a prazer de Jhesu Christo. DEO GRACIAS²⁵”.

A fórmula *Deo Gracias*, como já explicamos, não existe em todos os manuscritos medievais. Os primeiros manuscritos perdidos do *Orto*, não se sabe se continham a expressão latina de alívio pelo término de meses de laboriosa e exaustiva cópia, nem sequer é possível dizer se continham este último *exemplum*. Se o prólogo do *Orto do Esposo* é um mistério a ser desvendado, o final do livro não é menos misterioso nem menos significativo ao mesmo tempo. Estamos, é verdade, no terreno do provável, mas não chegamos a tatear no escuro, uma vez que Maler nos garante a existência de pelo menos dois manuscritos anteriores aos que se conhece, aliás, não só aos manuscritos, mas aos fragmentos que compõem as capas de outros códices, fragmentos de manuscritos destruídos, portanto. Ora, tudo são possibilidades narrativas a partir de um estudo de ecdótica, de codicologia. No fim, parece-nos, portanto, que esta tese-ficção é um porto seguro para onde convergem com tranquilidade a subjetividade do leitor-empírico e a hipótese do leitor-modelo, formando as características necessárias para as hipóteses do autor-limiar²⁶: o *Orto do Esposo* termina metaficcionalmente, sugerindo a morte do próprio autor?, o desaparecimento do próprio manuscrito?, a entrega para sua destinatária? Fez-se do *Orto do Esposo* um *Livro-Guia* barthesiano, e pretende-se fazer do *Romance do Horto* o *Livro-Guia* de outros, e um o *Livro-Chave*²⁷ do outro, pois ambos já

²⁵ MALER, Bertil. *Orto do esposo*. Vol. I. Texto crítico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956a.

²⁶ Cf. ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²⁷ “Livro-Guia: livro único, secreto ou não, que guia a vida de um sujeito; seu tipo é evidente-

são *Livros-Puros*, porque “são densos, totais em certo sentido, já que reúnem, de modo elíptico, a própria experiência da consciência inteira²⁸”.

E assim foi que da idéia de se escrever uma ficção como tese, acabou-se chegando à escritura de uma tese-ficção, no sentido mesmo de uma dicotomia prática: a tese e a ficção, em diálogo permanente, porém, independentes e, por isso mesmo, justificáveis.

A FICTIONAL THESIS: WHY DO NOT TO MAKE IT?

ABSTRACT

The production of literary works such as PhD projects in the area of Arts (Literature) is still considered a taboo. There is debate about its theoretical relevance and about the parameters that could be used to their complaint, because it is an assessment, at first, subjective; in other words, scientifically how to judge scientifically a work of fiction? In this work, we intend to show that it is possible to produce it, argue it and defend it.

KEY WORDS: literary theory, creative literature, fictional thesis.

Recebido em: 28/03/12

Aprovado em: 25/11/12

mente, o livro religioso, o livro santo, isto é, muito frequentemente o Ur-livro, o livro-origem, mas não forçosamente. (...) Livro-Chave: aquele que parece permitir a compreensão de um país, de uma época, de um autor” (BARTHES, Roland. *A preparação do romance*, Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes: 2005b, p. 113).

²⁸ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2005^a, p. 122.