

# Labirinto vazio: as personagens de ‘Aquidauana’, conto de Mauro Pinheiro

Labyrinthe vide: les personnages de ‘Aquidauana’, conte de Mauro Pinheiro

Eldes Ferreira de LIMA<sup>45</sup>

**RESUMO:** Para muitos críticos, a metaficção representa o fim do romance e do seu universo mimético. Ao expor suas estruturas e artifícios, a narração perderia sua verdade ficcional e se tornaria estéril. Narrador, personagens e espaço seriam dissecados à luz da própria na narrativa e não mais em seus bastidores. Apesar de se autorreferenciar, a metaficção também oculta que é uma estratégia ficcional. Ou seja, expor ou não seu arcabouço interno é um ato consciente do narrador e almeja determinados efeitos. Uma narração que se revela, esconde outra que dosa obsessivamente o que será revelado. Este artigo se propõe à análise da metaficção proposta por Mauro Pinheiro no conto ‘Aquidauana’, onde as personagens descobrem seu autor transitando na trama e tentam matá-lo para escapar de seus desígnios. Contudo, ignoram a existência do narrador e de suas artimanhas fatais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Aquidauana e outras histórias sem rumo; Aquidauana; metaficção; personagens.

**RESUMÉ:** Pour certains critiques, la métafiction représente la fin du roman et son univers mimétique. En exposant ses structures et artifices, la narration perdrait sa vérité fictionnelle et deviendrait stérile. Narrateur, personnages et espace seraient disséqués à la lumière de la narrative et non plus dans ses coulisses. Au delà de l'auto-référence, la métafiction cache aussi être une stratégie fictionnelle. Exposer ou non son cadre intérieur est un acte conscient du narrateur et cherche des effets déterminés. Une narration qui se révèle en cache une autre qui mesure obsessionnellement ce que sera révélé. Cet article propose l'analyse de la métafiction présenté par Mauro Pinheiro dans le conte 'Aquidauana', où les personnages découvrent leur auteur transitant la trame et essayent de le tuer pour échapper à ses desseins, ignorant l'existence du narrateur et ses ruses fatales.

**MOT-CLÉS:** Aquidauana e outras histórias sem rumo; Aquidauna; métafiction; personnages.

## 1. INTRODUÇÃO

*Na cerração do quarto  
um corpo descobre  
outro*

---

<sup>45</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato grosso do Sul; E-mail: [eldo75@hotmail.com](mailto:eldo75@hotmail.com).

Augusto Massi, *Hotel Novo Mundo*

Também conhecida como literatura de exaustão, narrativa metaficcional, autorreflexiva, narcisista, antirromance e pós-modernismo, a metaficção é a ficção que fala de si mesma. Para muitos críticos, uma narrativa que se revela tem um caráter suicida. Invalida a própria verdade ficcional ao se assumir como um artefato literário. Comumente, associa-se a metaficção ao rompimento com o movimento realista e uma das consequências das vanguardas modernistas. Contudo, Linda Hutcheon (1984) não concorda. Para a autora, as primeiras décadas do século XX apenas tornaram a metaficção mais eloquente e inequívoca. Porém, é possível percebê-la até mesmo em *Dom Quixote*, que se apresenta como um romance de cavalaria apenas para parodiá-lo e criticá-lo.

Assim, a metaficção se trata simplesmente de uma narrativa “self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fictional and as language, and also on its own processes of production and reception<sup>46</sup>” (HUTCHEON, 1984, p. 12). Para Patricia Waugh, a metaficção promove “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<sup>47</sup>” (WAUGH, 1984, p. 02).

Segundo Waugh (1984), o termo metaficção foi utilizado inicialmente pelo romancista americano William H. Gass, em 1970. Entretanto, termos similares como

---

<sup>46</sup> “autorreferencial ou autorepresentacional: ela fornece, dentro de si, um comentário sobre seu próprio *status* como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção” (tradução livre).

<sup>47</sup> “[...] uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional” (tradução livre).

“meta-política” e “meta-retórica” eram utilizados desde os anos 1960 para se referir a narrativa que trata de si mesma.

Portanto, a metaficção não é um subgênero do romance ou mesmo sua negação. Trata-se de uma ficção que se reconhece como ficção e se autoquestiona, rompendo com a ilusão de realidade estabelecida pelo romance realista do século XIX. Por esse motivo, alguns críticos a denominam de antirromance, já que contrariam os padrões clássicos de sua estrutura. De fato, as narrativas metaficcionais não consideram o “mundo ficcional” como espelho do “mundo real”. Tampouco, incentivam seus leitores a fazerem isso. Pelo contrário: insistentemente os advertem que estão lendo um artifício ficcional.

The classic realistic novel's well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, either that human action is somehow whole and meaningful, or the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction<sup>48</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 19).

Sobre a recepção das obras metaficcionais, Wenche Ommundsen observa que a “metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture<sup>49</sup>” (1993, p. 12). Por

<sup>48</sup> “O romance clássico realista de trama constituída dá ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, que a ação humana é de alguma forma inteira e significativa, ou o oposto, no caso da arte que por si só pode dar qualquer ordem ou sentido para a vida. O romance moderno, ambíguo, pode sugerir, por outro lado, menos a insegurança óbvia ao novo ou a falta de coincidência entre a necessidade do homem de ordem e de sua experiência real no caos do mundo contingente, de certa curiosidade sobre a capacidade da arte para produzir ordem ‘real’, mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional” (tradução livre).

<sup>49</sup> “A metaficção se apresenta aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura” (tradução livre).

consequente, as obras passam a exigir maior atenção do leitor. Muda-se o foco da “história contada” para como esta é “contada”. Para Hutcheon (1984), a *mimesis do processo* é um *continuum* do romance, não uma ruptura ou sua negação. Provocativamente, Umberto Eco lembra que “quando a literatura se recusou a nos dar enredos, fomos buscá-los nos filmes e reportagens jornalísticas” (2003, p. 227).

Apesar dos excessos que tornam algumas obras intransponíveis, Hutcheon (1984), Waugh (1984) e Ommundsen (1993) asseguram que toda obra ficcional também é metaficcional. Assim, o que diferencia a denominada metaficção pós-moderna da metaficção anterior é o grau de participação do leitor: “On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the ‘art’, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience<sup>50</sup>” (HUTCHEON, 1984, p. 05).

Para ser compreendida e apreciada, a autoconsciência da metaficção exige também a autoconsciência do leitor. No modo diegético, a consciência de que sua leitura também cria um mundo ficcional e que a narrativa – como realidade fictícia – se desdobra em personagens, ambientes e ações. No modo linguístico, reconhecer o caráter ficcional da narrativa por meio de códigos linguísticos – o mais elementar, a palavra “romance”, “contos” ou “novela” na capa dos livros. Sem este reconhecimento prévio, sua apreciação fica inviabilizada.

No caso específico do conto *Aquidauana*, a metaficção se revela em dois níveis distintos. Implicitamente, na sua primeira parte. O conto encerra a antologia que intitula e induz o leitor a lê-lo como os textos anteriores. Todavia, há um estranhamento imediato. O artificialismo forçado da narrativa destoa da estética realista das demais. Há um exagero gratuito e incômodo na ambientação, no enredo e na composição das personagens. Nas últimas páginas do conto, a metaficção se

---

<sup>50</sup> “Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’, do que ele está lendo; por outro, são feitas exigências explícitas sobre ele, como um co-criador, exigindo respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade às de sua experiência de vida” (tradução livre).

torna explícita e verborrágica. O desconforto inicial é substituído por outro. Há quase uma decepção, como se o narrador fosse um mágico que revela ao público como tira o coelho da cartola. Entretanto, esta reação não é acidental. É esperada e confirma a eficácia técnica do conto, como observaremos a seguir.

## 2. NO PAIN, NO GAIN

*Tire a faca do peito  
E o medo dos olhos*

Bernardo Vilhena, *Tira-Teima*

Publicado pela editora Rocco em 1997, *Aquidauana e outras histórias sem rumo* está esgotado há mais de uma década e não tem perspectiva de ser reimpresso. Escrito com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional, a antologia de contos de Mauro Pinheiro teve uma recepção crítica bem menor do que seu romance de estreia, *Cemitério de navios* (1993). No entanto e segundo a orelha do livro, o autor manteve suas características mais marcantes como a “prosa seca e incisiva, e a capacidade de compor personagens que parecem instantâneos de pessoas reais”.

Curiosamente, o conto-título não é mencionado na breve apresentação da antologia. Talvez por se distinguir radicalmente dos demais. Enquanto os outros contos optam por um realismo convencional e fortemente calcado nas desigualdades sociais brasileiras, *Aquidauana* se apresenta como uma narrativa policial metaficcional. Uma interrupção brusca em uma sequência temática e estilística pautada na brasilidade e originalidade das tramas – como no conto *Viagem a São Paulo*, onde a frustração de uma mulher rejeitada pelo pai do seu filho pequeno é suprida pela compra de um pacote de bolachas na rodoviária paulistana.

Ao tratar das estruturas narrativas, Todorov atenta para a inflexibilidade do romance policial. Qualquer alteração mais substancial em sua composição pode descaracterizá-lo. “O romance policial tem suas normas; fazer melhor do que elas

pedem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer embelezar o romance policial faz literatura, não romance policial” (TODOROV, 2004, p. 95). Portanto, um conto policial metaficcional é uma transgressão a sua própria definição. Sobretudo, por seu caráter realista na composição de um crime e da sua posterior investigação.

Inicialmente, *Aquidauana* apresenta uma situação plausível e cara ao gênero policial: a chegada de um estranho a um bar decadente de beira de estrada. Contudo, a ambientação do bar desencadeia um artificialismo desconcertante. Pela particularidade etimológica do título<sup>51</sup>, a Aquidauana do conto refere-se à cidade homônima sul-mato-grossense. Entretanto, o bar é um espaço físico isolado do mundo externo por uma porta que precisa ser empurrada como nos estabelecimentos europeus e norte-americanos. Na maioria dos bares brasileiros, as portas são de enrolar – principalmente, nos mais populares – para facilitar seu acesso e aproveitar a luz e a ventilação natural. Outro fator destoante é o frio improvável para uma região notoriamente quente como a aquidauanense.

A temperatura caía violentamente lá fora com a chegada da noite. Por duas horas, ele resistira com um poste, açoitado pelo vento gelado e com um dos braços estendido sobre a pista. Era bom estar em um local fechado novamente [...] Não havia muita luz no interior. Com nitidez, via-se apenas as mãos atarefadas do barman no balcão. Aos poucos, percebia-se alguns vultos evoluindo mais ao fundo do bar. Parecia que, a qualquer hora do dia, ali dentro era sempre meia noite. (PINHEIRO, 1997, p. 85)

Evidentemente, há inverno e dias gelados em Aquidauana. Porém, além de não ser sua característica climática mais comum, percebe-se que foi utilizada no conto de modo injustificado e sem as consequências esperadas. Por exemplo, não interfere na vestimenta das personagens. Tampouco em suas ações ou mesmo é comentada em seus diálogos posteriores. É apenas mais um elemento deslocado de

---

<sup>51</sup>Na língua dos índios guaicurus, “Aquidauana significa rio fino, estreito, delgado. ‘Aqui’ – rio, ‘uana’ – fino, delgado, estreito” (RIVASSEAU, 1936, p. 55). Como esta tribo era originária do atual Mato Grosso do Sul é improvável que sua língua tenha influenciado o nome de cidades além do seu antigo território.

uma ambientação *noir*<sup>52</sup> – como a porta de empurrar e a escuridão ostensiva do bar – que se mostrará sem função e intensidade no decorrer da narrativa.

Protegido do frio no interior do bar, a primeira característica que o forasteiro percebe no barman é uma cicatriz vertical no lado direito do seu rosto como “uma segunda boca, sempre calada” (PINHEIRO, 1997, p. 86). Inexplicavelmente, ele usa chapeuzinho de capitão de carnaval e tem “o rosto esculpido sem talento pelo tempo, devorado sem dó pelo álcool” (PINHEIRO, 1997, p. 86). O clichê do barman alcoólatra e fracassado se torna ainda mais evidente quando o narrador diz que ele “parecia fazer parte da mobília do bar” (PINHEIRO, 1997, p. 86), reforçando sua função cenográfica. Uma composição literária exatamente contrária à defendida por Rosenfeld:

[...] a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’ – já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal das partes sucessivas, como no vertical das camadas; enfim, de todos os meios que tendem a constituir a *obra-de-arte* literária. (2002, p.37 – grifos do autor)

Embora não faça nenhuma diferença na diegese, o barman se chama Joy e o forasteiro, Pedro. Ambos realizam o que se esperam de um barman – conectar os interesses dos clientes, enquanto os servem – e de um forasteiro – estar de passagem. Como é esperado, Joy tem a impressão de já ter visto Pedro em algum lugar. A personagem Lenda sente o mesmo ao entrar no bar com um grupo de conhecidos.

---

<sup>52</sup> Diferente do romance de enigma, o *noir* coloca o detetive no epicentro da investigação do crime. “Não, sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva” (TODOROV, 2004, p. 98-9). Sendo assim, o crime só será desvendado se o detetive investigar seu submundo. Becos escuros, bares violentos e hotéis decadentes eram ambientações tão frequentes que formaram uma estética particular e quase obrigatória à narrativa *noir*.

Assim como Joy, Lenda tem um nome improvável e uma função específica no conto: será sua *femme fatale*<sup>53</sup>. Sua descrição física exala a sensualidade perigosa que se espera dela: “Seus longos cabelos negros, seu vestido preto, o batom escuro e os olhos sombreados confundiam-se com a penumbra do bar” (PINHEIRO, 1997, p. 87). Evidentemente, Pedro se sente atraído por ela e Joy lhe adverte dos riscos como uma ameaça: “Fique sabendo que este bar é o meu lar. Você não pensou que se tratava de um reles pé-sujo à beira da estrada, pensou?” (PINHEIRO, 1997, p. 87).

Rapidamente, Pedro entende o recado e pede que lhe arrume uma carona para Aquidauana. O barman concorda e deixa o balcão para conversar com o grupo de recém-chegados, que previsivelmente se sentou em uma mesa afastada. Lenda o apresenta a Índio, que o narrador heterodiegético não esconde a perplexidade por ele ser chamado assim. Afinal, “o cara era louro, anêmico e sardento, vestido com um paletó de brechó que ao caso um dia separara das calças” (PINHEIRO, 1997, p. 87).

A partir deste momento, uma sucessão de reviravoltas congestionam a narrativa sem uma lógica aparente. As demais mesas do bar lotam apenas para efeito de figuração, já que Joy está ocupado demais para atendê-las. Ele precisa que Lenda lhe ajude com seu chefe:

– Você vai ter que me fazer um favor esta noite. Sabe o senhor Morales? Ele vai chegar daqui a pouco e quer comer alguém. Mais precisamente, a bunda de alguém. É só o que ele sabe fazer... aquele babaca senil.

– A bunda de quem, mais precisamente?

– Pode ser a sua. Você está me devendo mais do que isso em dinheiro e favores. Eu sei o quanto vale e quanto dói. Pode ter certeza que serei generoso quando deduzir isso mais tarde.

– Acha que eu te devo tantos favores assim, Joy?

– Muito mais do que sua inteligência pode admitir. Todos nós estamos presos na mesma teia, às vezes comemos, às vezes comemos a gente. (PINHEIRO, 1997, p. 89)

<sup>53</sup>Para Dottin-Orsini (2004), o estigma da mulher fatal não se restringe à aniquilação física do homem. Precisa também arruinar suas finanças, reputação e sanidade. No imaginário popular e artístico, já foram sereias, bruxas e fadas. Recentemente, são loiras platinadas. Todas igualmente empenhadas em desviar o herói de sua jornada mítica.

Sem alternativa, Lenda aceita se submeter ao padrão do seu devedor. E é quando tem uma breve epifania da sua condição na narrativa, “ela não podia esperar, sua vida era um breve conto, não uma saga milenar. Não daria tempo para tirar o seu da reta” (PINHEIRO, 1997, p. 91). No entanto, esta tomada de consciência é feita pelo narrador e não lhe dá nenhuma autonomia narrativa. Seus atos e pensamentos continuam atrelados a uma vontade superior.

Após ser currada por Morales no escritório atrás do bar, Lenda descobre que ele não usou preservativo como combinado. Sua revolta desencadeia mais uma reviravolta na trama. Ela volta ao bar e despeja parte do esperma de suas pernas na mão dele: “Morales também levou um tempo para entender o que era aquilo. Ficou parado, a mão estendida cheia da própria porra. Lenda virou-se e foi embora limpando-se num lenço de papel” (PINHEIRO, 1997, p. 91).

Humilhado publicamente, Morales ordena a um de seus capangas que espanque Lenda. Neste instante, outra personagem toma consciência de si mesma. De simples elemento figurativo, Tales se vê chamado a protagonizar uma parte importante do enredo. “Era uma puta responsabilidade para um até então mero figurante. Aquilo o deixou indeciso. Tentou obedecer às ordens, mas não conseguia se mover dali. Estava com medo, mas também estava enfasiado de tudo aquilo” (PINHEIRO, 1997, p. 93).

Apesar da hesitação inicial, Tales vai atrás de Lenda. Ao encurralá-la perto de um telefone nos fundos do bar, ele a beija. Uma atitude inesperada e sem qualquer indício anterior na narrativa. Lenda não apenas corresponde ao seu beijo como o convida para fugir da estória. Não, metaforicamente. Mas no sentido literal de abandonar o conto que passam a protagonizar. A metaficção se torna explícita e incontestável.

Tales não tem a percepção completa de sua condição de personagem como Lenda tem. Ele acredita que precisa matar Morales para que possam ser livres. Não

compreende que seu antigo chefe também é uma personagem com uma função predefinida na narrativa. Lenda é direta, ao contradizê-lo:

– Não estava pensando no velho. Quem está por trás de tudo isso é o autor desta merda. Olha só para mim, cara. Depois de tanto penar, olha só o papel que me coube. Você também vai envelhecer num papel secundário. Nunca imaginei chegar assim tão baixo. Toda minha dedicação para nada. Já fui Rita, Rachel, uma ruiva sem nome, tudo isso para acabar assim. Foi preciso aquele velho comer minha bunda para eu acordar. O autor tenta nos fazer parecer vivos, mas não está nem aí pra nossa saúde, nossa carreira. Para mim, chega! (PINHEIRO, 1997, p. 94)

O jogo metaficcional se adensa. A personagem não apenas compreende sua condição como se rebela contra a insensibilidade do seu autor. Ao se preocupar com a própria saúde, reivindica um cuidado impossível de ser atendido. Como bem nos lembra Antonio Candido, “a personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser?” (2002, p. 55). Ironicamente, Thales ultrapassa a autoconsciência de Lenda e questiona a pretensão da metaficção em mostrar suas estruturas narrativas, duvidando que o leitor faça mesmo questão de conhecê-las:

[...] Quando você vai ao cinema não fica pensando onde esconderam o microfone, se é o corpo de bombeiro que faz chover ou se o sangue é molho de tomate. Não vejo por que na literatura seria diferente. No máximo, talvez sejamos apenas um punhado de personagens limitados e frustrados porque nunca fizemos sequer uma pontinha num *best-seller*. (PINHEIRO, 1997, p. 95 – grifos do autor)

Porém, Lenda está decidida a matar o autor do conto e tem certeza que ele é o forasteiro bebendo no balcão do bar. E quando Tales torna a insistir em matar Morales, ela perde a paciência: “Pensa grande, cara! Vamos acabar com todos de uma vez. Basta um golpe e estamos livres. Deve ser muito melhor lá fora. Qualquer coisa é melhor do que este texto mórbido e doentio” (PINHEIRO, 1997, p. 95).

Ainda hesitante, Tales concorda em matá-lo. Afinal, não existe conto policial sem uma morte. Todavia, a vítima e seu assassino são revelados antes mesmo do crime acontecer. Ao resolver um problema elementar, o conto ganha outro: perde o suspense. Alheia aos problemas do enredo que protagoniza, Lenda volta ao bar para distrair Joy, enquanto Tales rouba dois quilos de cocaína no escritório do barman. Ao retornar ao bar “cheio de Lendas e Tales ávidos por alguns segundos de exposição” (PINHEIRO, 1997, p. 97), ele entrega à Lenda a droga roubada e descarrega a arma em Pedro. Depois, ambos fogem no carro de Morales. O dia amanhece e o casal segue em direção a Aquidauana, mas são atingidos por uma carreta fazendo uma ultrapassagem em uma curva. “A última vontade de Lenda foi dizer, não se preocupe, ainda estamos livres. Mas não deu tempo. Para eles tudo estava acabado. A história, no entanto, seguiu pela estrada deserta. Em busca de outras vítimas” (PINHEIRO, 1997, p. 97).

Como nos asseguram Hutcheon (1984), Waugh (1984) e Ommundsen (1993), toda narrativa é metaficcional. No entanto, as pós-modernas apenas deixam essa característica mais evidente e exigem um leitor capaz de percebê-la. Superficialmente, *Aquidauana* parece tornar esta percepção mais fácil. Afinal, os protagonistas revelam que são personagens e que estão presos em um conto que os desagrada. Seguramente, por ser uma narrativa policial e obrigá-los aos esteriótipos próprios do gênero.

Contudo, a análise mais aprofundada do conto traz considerações interessantes sobre a ambientação e a composição das personagens bem como a respeito do gênero policial. Também é particularmente irônico que nem mesmo as personagens saibam diferenciar o autor do narrador. Para Reis e Lopes, “se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (v.), como protagonista da comunicação narrativa” (1989, p. 61).

Desta forma, o narrador é uma construção ficcional similar às personagens. Porém, encontra-se em um plano que nenhuma delas tem acesso. Mesmo quando se trata de um narrador homodiegético, pois ele se impõe pela força imperativa do discurso. Ao “matar o autor”, as personagens de *Aquidauana* são atropeladas literalmente pelo narrador – autodenominado apenas de “história” – em seu desejo de seguir adiante. Para os estudos literários, a simples menção à morte do autor nos remete ao texto homônimo de Barthes.

Segundo o teórico francês (2004), o *autor* é uma personagem moderna, que passou a ser determinante na sociedade por nortear a leitura, pois “a ‘explicação’ da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 50 – grifos do autor). Portanto, não é o autor quem fala, mas a linguagem. Por conseguinte, quando o sujeito assume a linguagem, ele se constitui com algo que já está dado, nunca dizendo nada verdadeiramente original e único.

[...] o escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que seu livro seria o predicado; não existe outro tempo além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’ (BARTHES, 2004, p. 51)

Assim, o autor inexistente fora ou anteriormente à linguagem. Ele é um produto do ato de escrever e não o contrário. Sua morte consiste em reconhecer o nascimento da escrita como destituição de toda voz, origem e identidade. Então, também não poderia morrer individualmente como as personagens de *Aquidauana* tanto desejam.

Apontado por Lenda como o autor do conto, Pedro é uma personagem como as demais que o cercam. Sequer se vale da associação óbvia de ter o mesmo nome do escritor. Neste caso, a metaficção é mais sutil e elaborada. Ao se queixar do estilo do autor, Lenda indaga a Tales: “Percebeu que não aconteceu sequer uma verdadeira história de amor até aqui? Só estradas inúteis, desencontros, criaturas sem norte”

(PINHEIRO, 1997, p. 96). Por sua vez, ele responde: “Depende do que você entende como história de amor. Tem aquela passagem com um homem e um cachorro...” (PINHEIRO, 1997, p. 96), uma referência direta ao conto *Cães da estrada*, demonstrando que as personagens do conto tem conhecimento sobre os demais. Ou seja, extrapolam a própria diegese.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A noite acabou  
Talvez tenhamos que fugir sem você*

Renato Russo, *Eu sei*.

Embora *Aquidauana* amplie os clichês do conto policial para criticá-los e reforce o esteriótipo das personagens para demonstrar como sua composição se pauta pela funcionalidade dentro de uma narrativa específica, a metaficção do conto é evidente e palatável ao leitor não-especializado. Algumas ironias demandam maior atenção para apreciar seu humor. Como, por exemplo, para superar o desconforto inicial e se divertir com o aparente amadorismo dos diálogos quando cabe às personagens construí-los e não mais ao autor – “Mas de que valem os beijos assim escritos. O que conta são os diálogos, nisso eu sou péssimo”.

A metaficção presente no conto é um manual de tudo que a literatura contemporânea deve evitar. Primeiramente, a sucessão de clichês compromete a diegese a ponto de torná-la quase incompreensível. Personagens inicialmente importantes – como o barman, Índio e Pedro – são negligenciados no transcorrer do enredo e outros aparecem e ganham inexplicável destaque. A gratuidade que rege a ambientação e os desdobramentos acidentados do conto geram uma artificialidade incômoda. Ao reforçar o impacto *nocauteador* do conto, Julio Cortazar é categórico: “um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras páginas” (1999,

p. 351). Sob esta perspectiva, *Aquidauana* é o conto mais fraco da antologia de Pinheiro.

Entretanto, ao analisar sua metaficcionalidade, percebe-se a eficiência técnica do conto. A principal: criticar a rigidez da narrativa policial. Para Todorov, “o romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (2004, p.94). E as enumera conforme sua importância:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
  - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
  - b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas). (TODOROV, 2004, p.100-1 – grifos do autor)

Exemplarmente, *Aquidauana* não segue nenhuma das regras do gênero policial. Não há detetive ou alguém que possa exercer esta função. E por pouco, também não teria um assassinato – considerando que Pedro tenha mesmo morrido – nem um culpado. Se o crime foi efetivamente concretizado, surge outro problema: Tales é um dos capangas de Morales e pela obviedade de sua profissão não poderia ser o assassino. É igualmente inadmissível o romance entre ele e Lenda, que surge sem nenhuma motivação discernível. Como também o súbito destaque de Tales na diegese.

O conto ainda altera a clássica posição destinada ao escritor e ao leitor de narrativas policiais. O primeiro esconde as evidências e as motivações do crime. O

segundo deve encontrá-las e desvendá-las. Logo, é imprescindível que a lógica interna da narrativa forneça pistas – falsas e verdadeiras – plausíveis. Em *Aquidauana*, a crítica ao gênero policial se constrói pelas constantes falhas no enredo. Tem-se a impressão que o narrador não conta uma história, mas que acrescenta os elementos necessários para ter um conto policial, conforme vai se lembrando deles. Há uma permanente sensação de improviso e descuido que não permite ao leitor estabelecer qualquer linearidade na trama para desvendá-la.

Desta forma, *Aquidauana* é um conto ruim na mesma proporção que é bom. Ruim para o leitor de contos policiais ou mesmo para àqueles que não esperavam uma reviravolta estilística no final de uma antologia de contos convencionais como a de Pinheiro. Por outro lado, é uma crítica interessante – por vezes, divertida – a respeito do gênero policial e seus clichês fundamentais. Por intitular a própria antologia, deduz que seja seu conto mais importante. Ou aquele que o escritor e seus editores consideraram de maior relevância e apelo. Seguramente, é o texto mais ambicioso em sua aparente despreensão. Entretanto, seu mérito reside apenas nas questões literárias que provoca.

O artificialismo proposital do conto exige uma narrativa caótica, que impõe uma *force de tour* a lugar nenhum. Exceto aonde o escritor destina. Como exercício metaficcional é um texto bem-sucedido. Como literatura, não. A superficialidade de suas personagens dinamita a organização interna do conto. Para Antonio Candido, enredo e personagens são indissociáveis (2002, p. 53) e em *Aquidauana* ambos reforçam o caricato um do outro e raramente conseguem ultrapassá-lo.

Ao ressaltar a importância do romancista em organizar os elementos fragmentários das personagens para torná-las mais do que simplesmente críveis, Candido atenta para uma organização que abrange indistintamente todos os elementos da narrativa:

De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder

sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento de realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (2002, p. 79-80 – grifos do autor)

Portanto, *Aquidauana* impõe um estranho paradoxo: é bom porque é ruim. Sua precariedade é sofisticada em razão de ser intencional. Seus clichês ultrapassam esta condição por se reconhecerem como tal. Suas personagens são propositalmente superficiais para evidenciar como é complexo compô-las verossimilmente. E voltando à analogia do mágico que revela como tira o coelho da cartola, percebemos que é a intenção – lúdica ou estética – que distingue a excelência técnica do erro primário. Inegavelmente, os contos anteriores de Pinheiro confirmam suas qualidades narrativas. Analisado isoladamente e sem o foco em sua metaficcionalidade, *Aquidauana* seria apenas um conto mal-construído em todos os aspectos. Como a metaficção exige seu reconhecimento prévio para ser apreciada, a intencionalidade crítica do escritor se torna perceptível e valorizada em cada um dos seus deslizamentos propositalmente. E até mesmo nos inconscientes e acidentais, porque é impossível diferenciá-los com segurança.

Ironicamente, ao exigir do leitor que reconheça que o que está lendo não passa de uma realidade ficcional, a metaficção pede que ele acredite que está vendo os bastidores de uma criação literária, quando vê apenas um palco montado para não parecer um. Ao examinar as próprias estruturas narrativas, a metaficção também as oculta. O narrador que questiona sua própria função na diegese reafirma sua estratégia de convencimento. Ao dizermos que ele “não é confiável”, por exemplo, damos o aval inequívoco que acreditamos em sua inconfiabilidade. O mesmo ocorre quando uma personagem nos avisa que não real. Ao reconhecermos esta condição, confirmamos seu poder de persuasão. Ou seja, a metaficção inverte a lógica mimética convencional para estabelecer uma outra, que confirma as funções originais do narrador, personagens e ambientação.

Estabelecendo outra analogia, temos a impressão que *Aquidauana* é um labirinto engenhoso, cheio de armadilhas e becos sem saída. Mas completamente vazio. Sua proeza técnica se ergue solidamente inescapável e desabitada. Sombras ocasionais cruzam suas estruturas a muitos metros de altura. Vestígios de presenças difusas que nunca se materializam, como os atores que cochicham nos bastidores do palco sem jamais entrar em cena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORTAZAR, Julio. *Obra crítica/2*. Org: Jaime Alzraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. Trad. Mario Laranjeira. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal* – textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1984.
- OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. National Library of Australia, 1993.
- PINHEIRO, Mauro. *Aquidauana e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.
- RIVASSEAU, Emílio. *A vida dos índios guaicurus* – quinze dias nas suas aldeias (sul de Mato-Grosso). Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-vida-dos-indios-guaicurus>> acesso em 22 agosto 2015.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et. tal. In: *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (seminário)
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WAUGH, Patricia. *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

Recebido em 16/02/2017.

Aceito em 20/03/2017.