

O Processo de Reflexão Metaficcional em “Seymour: uma apresentação”

p. 82 - 90

Adolfo José de Souza Frota¹

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o processo de reflexão metaficcional da narrativa “Seymour: uma apresentação”, de Jerome David Salinger. O texto em questão analisa os procedimentos estilísticos de um autor que, constantemente, discute o seu fazer literário. Apesar de a narrativa ser uma tentativa de apresentação de uma personagem, ela é, na verdade, a apresentação e a reflexão da criação artística, ao incluir, em sua história, a quebra da ilusão da realidade e o recurso do *mise en abyme*.

Palavras-chave: Metaficção. *Mise en Abyme*. Autoanálise. Autorreflexão.

The Process of Metafictional Reflection in “Seymour: An Introduction”

Abstract

The purpose of this article is to analyze the metafictional reflexive process of the narrative “Seymour: an Introduction”, by Jerome David Salinger. This text analyzes the stylistic procedures of an author that, constantly, discusses his own literary work. Although the narrative is an attempt of a character presentation, it is, indeed, the presentation and reflection of an artistic creation, when it includes, in its own story, the break of illusion of reality and the *mise en abyme* resource.

Keywords: Metafiction. *Mise en Abyme*. Self Analysis. Self Reflection.

Introdução

“Seymour: uma apresentação” é a última narrativa escrita pelo autor Jerome David Salinger e publicada em livro, em 1963. Escrita por seu alter ego Buddy Glass, a história gira em torno da tese criada por Buddy para justificar o caráter excêntrico e o suicídio do seu irmão, Seymour Glass, há mais de uma década. Entretanto, se o objetivo aparente é analisar Seymour, a narrativa de Salinger desnuda o processo de criação artística de seu alter ego, quando ele discute alguns procedimentos utilizados para a composição

dessa narrativa e, conseqüentemente, de outras narrativas de Salinger. A história é, dessa forma, metaficcional por discutir, dentro do texto de ficção, sua própria composição.

É proposta deste artigo analisar o processo de criação de “Seymour: uma apresentação” e observar como Buddy expõe o seu fazer literário através do uso de recursos metaficcionais, como a autoanálise e a autorreflexão. Além disso, pretende-se discutir um recurso que é recorrente na metaficção: a *mise en abyme*, algo que se faz presente nesse texto a partir da “reduplicação” da história: Salinger escreveu a narrativa “Seymour...”

1. Professor da UEG (Universidade Estadual de Goiás). Doutorando em Letras – UFG. Bolsista FAPEG. Email: adolfo_theDrifter@yahoo.com.br.

sobre um autor fictício no processo de escrita de uma narrativa também chamada “Seymour”. Para a compreensão da metaficção e suas principais características, discuto a seguir alguns dos seus aspectos teóricos.

O que é metaficção?

O termo “metaficção” foi utilizado pela primeira vez em um ensaio escrito pelo teórico William H. Gass, em 1970 (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2009, p. 69). Entretanto, apesar de a palavra ter sido criada há quarenta anos e os estudos a respeito da metaficção serem modernos, a narrativa que discute o seu processo de criação não é um fenômeno recente. É provável que *Dom Quixote* seja o primeiro romance em que o narrador discute aspectos relacionados à construção textual da narrativa e da quebra da ilusão de realidade. Além de *Dom Quixote*, existem *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne e *Jacques, o fatalista*, de Diderot, ambos anteriores ao fenômeno metaficcional.

Antes do século XX, a narrativa metaficcional apareceu de forma esporádica e praticamente isolada. A sua emergência é contemporânea, pois foi a partir desse século que muitos romancistas se tornaram mais conscientes e preocupados com questões teóricas envolvidas na construção ficcional. Como consequência direta, é possível observar que os seus romances começaram a encarnar dimensões de autorreflexividade e incerteza formal (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2002, p. 69).

A teórica Linda Hutcheon (1984, p. XII), associa a metaficção ao pós-modernismo. Segundo ela, a autoconsciência formal da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais que Jean-François Lyotard chamou de mundo pós-moderno, dos comerciais de TV aos filmes, dos comic books aos vídeos de arte. Dessa forma, é possível dizer que há um fascínio recente pela habilidade do sistema humano de se referir a si

mesmo em um processo de espelhamento sem fim.

Mas, o que é metaficção e quais as suas principais características?

Michelle Ryan-Sautour, (2002, p. 69), afirma que a metaficção “teoriza seu próprio funcionamento, criando um espelho no qual o leitor pode perceber o reflexo do discurso envolvido na nossa relação com o mundo empírico”.

Para Patricia Waugh (1995, p. 40), metaficção é um termo empregado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama a atenção para o seu status como um artefato para colocar questões a respeito do relacionamento entre a ficção e a realidade. Além de fornecer uma crítica dos seus métodos de construção, a escrita metaficcional também examina as estruturas fundamentais da ficção narrativa, além de explorar a ficcionalidade possível do mundo fora do texto literário ficcional.

Já para Hutcheon (1984, p. 1), a metaficção (que ela chama de narrativa narcisista) pode ser considerada a ficção que discute a ficção, ou seja, a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria identidade narrativa ou linguística. Como característica básica, ela é autorreferencial e autorrepresentacional, pois a metaficção fornece observações sobre o seu processo de produção e recepção. Hutcheon (1984, p. 5-6) afirma que essas observações caracterizam a mimese do processo, visto que o texto metaficcional desnuda a construção da narrativa. Por outro lado, existe a narrativa tradicional, ou seja, aquela pautada na criação de uma “ilusão” da realidade. Os romances realistas do século dezanove, e por extensão, os romances que forjam uma “realidade” são chamados de mimese do produto. A metaficção quebra a ilusão da realidade ao voltar-se para si, manifestar e tornar visível o seu processo de construção enquanto obra ficcional. Longe de ser uma aberração, continua Hutcheon (1984, p. 8), o

narcisismo é uma condição original do romance como um gênero.

Ao se referir à língua presente no romance, Hutcheon (1984, p. 7) a considera representacional. Porém, é a representação de um outro mundo ficcional, um heterocosmo completo e coerente que foi criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, contudo, esse fato é explicitado e quando o leitor lê, ele vive em um mundo que é “forçado” a reconhecer como ficcional. Paradoxalmente, o texto também demanda que ele participe e se engaje intelectual, imaginativa e afetivamente em sua cocriação. Esse “caminho” de duas vias é conhecido como o paradoxo do leitor, pois ele é tanto narcissisticamente autorreflexivo quanto focado para o exterior.

Da mesma forma que há um paradoxo do leitor, o autor de metaficção também enfrenta um dilema básico: se o autor se propõe representar o mundo, ele percebe imediatamente que o mundo, como tal, não pode ser representado, pois na ficção literária só é possível representar os discursos daquele mundo: “Porém, se se tenta analisar um conjunto de relacionamentos linguísticos usando aqueles mesmos relacionamentos como instrumentos de análise, a língua logo se torna uma ‘prisão’ onde a possibilidade de fuga é remota. A metaficção se propõe explorar esse dilema” (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2002, p. 70).

O romance metaficcional transgride a noção de imitação, ou como escreve Faria (2009, p. 258-259), o romance transgride seu estatuto canônico de imitação da realidade e das ações das personagens. Essa transgressão é considerada, por parte da crítica literária, uma crise de representação. Entretanto, mais do que uma crise de representação, o romance, além da tradicional imitação da realidade e das ações das personagens, passa a invadir o campo da teoria e da crítica literária ou por elas ser invadido. Com essa nova configuração, o romance se torna um gênero

híbrido, pois a ficção e a crítica se misturam. Ele passa a questionar o seu status como ficção e a discutir, teoricamente, a forma como é concebido.

Para Faria (2009, p. 259), o autoquestionamento é revolucionário porque, além de revelar a insatisfação do escritor ou do crítico com o cânone, há o rompimento com esse cânone e a tentativa de criação de algo novo. Dessa forma, as características básicas da metaficção acabam criando “[...] uma nova concepção e uma nova configuração do espaço romanesco”. O romance, ao invés de caminhar para o seu fim, está se renovando.

É comum na narrativa metaficcional a presença de uma personagem-escritora. Faria (2009, p. 261) aponta que essa presença é uma das principais estratégias que provoca o autoquestionamento do romance, ou seja, da mimese do processo. Geralmente, a personagem-escritora está escrevendo ou projetando escrever um romance. Em muitos casos, a narrativa sendo escrita apresenta o mesmo título do livro, como acontece em “Seymour: uma apresentação”. A utilização dessa estratégia “[...] é uma das que mais caracterizam a mimese do processo [...]” e configura, também, a *mise en abyme* (FARIA, 2009, p. 261).

A presença da personagem romancista serve para chamar a atenção do leitor para o processo de contar a história. Além disso, esse recurso “destrói” aquilo que Ian Watt chamou de a característica definidora do romance, o seu realismo formal. Para Hutcheon (1984, p. 9), Watt equivocou-se porque desde *Dom Quixote*, *Tristram Shandy* e *Jacques, o fatalista*, o leitor tem sido convidado para participar do processo artístico ao ser testemunha do desenvolvimento autoanalítico do romance.

Waugh (1995) defende que a metaficção não o ignora ou abandona as convenções do realismo. Ela apenas desnuda-as e reexamina-as

para descobrir, através de sua autorreflexão, uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos: “Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda entender como a realidade em que vivemos diariamente é semelhantemente construída, similarmente ‘escrita’” (WAUGH, 1995, p. 53).

A autoconsciência e a autorreflexividade da metaficção, de forma alguma, sinalizam que o romance está passando por crise, que o romancista perdeu a sensibilidade ou a preocupação humanitária. A narrativa que desnuda o seu processo de criação, da mesma forma, não é um sinal de crise, de que a ficção está sendo asfixiada pela crítica intelectual ou pela perda da fé do romancista em relação à sua obra. Se a autoconsciência é um indício de que o gênero romanesco está se desintegrando, então esse declínio se iniciou no nascimento do romance, com o *Dom Quixote*, o primeiro romance moderno ocidental (HUTCHEON, 1984, p. 18).

Se por acaso o romance está passando por uma crise, os romancistas e os críticos perceberam que esse ‘possível’ momento de crise pode também ser visto como um momento de reconhecimento de que os pressupostos do romance baseado na extensão das narrativas do século dezanove, ou seja, da visão realista de mundo, não é mais viável. Ao invés de crise, o romance está positivamente florescendo. A metaficção estabelece uma oposição, não dos fatos objetivos no mundo real, mas da língua do romance realista que tem se sustentado e se apoiado nessa visão de realidade (WAUGH, 1995, p. 46-47).

Foi a partir do século XX que a literatura metafictional emergiu e ganhou força. Hutcheon (1984, p. 18) sugere que o interesse apresentado por autores como Borges, Barth, Sanguineti e Fowles, que “[...] transformaram as propriedades formais da ficção no assunto principal [...]”,

ocorreu provavelmente porque eles descobriram que “[...] essas entidades literárias são tão reais, ou irrealis, quanto quaisquer matérias-primas empíricas e externas [...]”.

John Barth chamou esse tipo de ficção de ‘literatura de exaustão’. Ortega y Gasset, de ‘desumanização da arte’. Para Hutcheon, esses termos não são tão negativos quanto parecem. Ambos estão ligados à paródia e à tentativa de se esgotar as possibilidades literárias (sem conseguir). Borges, cautelosamente, descreveu a sua própria arte como barroca: “Na visão dos três escritores, portanto, é o *processo* humano imaginativo que é explicitamente posto em ação, em ambos autor e leitor” (HUTCHEON, 1984, p. 20, grifo da autora).

O leitor é implícita e explicitamente forçado a enfrentar a sua responsabilidade em relação ao texto, ou seja, em relação ao mundo romanesco que ele cria através dos referentes fictícios da linguagem literária. Conforme Hutcheon,

[...] [q]uando o romancista realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, o leitor – partindo das mesmas palavras – fabrica em reverso o universo literário que é tanto sua criação quando do romancista. Essa equação aproximada dos atos de leitura e escrita é uma das preocupações que separa a metaficção moderna da autoconsciência romanesca anterior (HUTCHEON, 1984, p. 27).

Com isso, a metaficção parece estar ciente de que só existe (assim como a ficção) por causa do ato de leitura internalizado que, por sua vez, contrapõe o ato exteriorizado de escrita (HUTCHEON, 1984, p. 28).

Um dos dispositivos mais frequentes no processo metafictional é a *mise en abyme*, ou seja, o processo de espelhamento ou resumo intratextual. De acordo com Dällenbach (1979, p. 53), *mise en abyme* é um redobramento especular, na escala das personagens, do sujeito de uma narrativa. Em seu ensaio “Intertexto e autotexto”, o autor amplia o

termo ao defini-lo como

[...] um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1º a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2º o seu caráter *diegético* ou *metadieético*. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “mise en abyme” como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna (DÄLLENBACH, 1979, p. 53-54, grifos do autor).

Segundo Faria (2009), na esteira de Dällenbach, a imagem do espelhamento é fulcral para o conceito de *mise en abyme* porque há uma reduplicação ou espelhamento por semelhança. Em alguns casos, a *mise en abyme* pode apresentar ou não uma crítica do texto em si. Quando não apresenta, trata-se de uma reduplicação simples do produto ou parte desse produto. Quando há caráter crítico, o autor “chama de *mise en abyme* da enunciação e *mise en abyme* do código, e que ele inclui entre o que considera ‘os duplos da ficção’”.

Uma das principais características da *mise en abyme* é o fato de que ela contesta o desenrolar cronológico como segmento narrativo. Para que isso ocorra, a narrativa refletida precisa contrair a sua duração para que se encaixe em um espaço restrito e apresente “a matéria de um livro inteiro”. Ainda conforme Dällenbach (1979, p. 59-60, grifo do autor), a contração de uma história refletida, que se encaixa em uma outra, não acontece sem pôr em causa “[...] a sua própria *ordem cronológica*: incapaz de dizer a mesma coisa ao *mesmo tempo* que a ficção, o ‘analogon’ desta, dizendo-o noutro lado, di-lo fora de tempo, e sabota assim a progressão da narrativa”.

A narrativa que proponho analisar, “Seymour: uma apresentação”, se tornou um texto ímpar na carreira do autor Jerome David Salinger por considerar o processo de construção literária do autor fictício Buddy Glass, que analisa a criação da personagem Seymour, na verdade, o seu irmão. Além disso, Buddy alega a autoria de todos os textos publicados em livro de Salinger. Em “Seymour...”, Salinger cria a história de um autor durante o seu processo de criação textual, quando se é discutido aspectos estilísticos de Buddy e que podem ser, na verdade, do próprio autor real.

“Seymour: uma apresentação”: narrativa sobre personagem ou narrativa sobre narrativa?

“Seymour...” é a narrativa que encerra as publicações em livro de Salinger. Nessa narrativa, o narrador e autor é Buddy Glass que pretende escrever uma história para apresentar o irmão Seymour morto há pouco mais de dez anos. É possível considerá-lo um ensaio que pretende ser narrativo, pois o autor defende um ponto de vista: o suicídio do irmão é apenas a consequência de sua genialidade. Entretanto, ao falar de Seymour, Buddy acabará falando sobre o seu processo de criação artística. Na verdade, o processo de criação artística de Salinger visto que Buddy é o seu alter ego. Nessa narrativa, Salinger se retira para dar lugar a Buddy, professor e escritor profissional. Assim, é possível imaginar que a história é, na verdade, a apresentação de Salinger enquanto escritor que utiliza personagens (Buddy e Seymour) para analisar sua escrita ficcional.

Esse texto também é uma *mise en abyme* porque ocorre um espelhamento, ou seja, o autor Salinger escreveu a história intitulada “Seymour...” sobre uma personagem autora e narradora que está escrevendo uma narrativa também intitulada

“Seymour...”. Além disso, Buddy questiona a autoria de romance e outras narrativas que são publicações anteriores de Salinger.

Uma característica marcante de sua literatura é o sentimentalismo. Buddy comenta sobre o quão sentimental é a sua prosa e o fato de ele (Buddy) ser um guru literário, o que Salinger foi, de fato, em vida: “minha prosa, reputadamente sentimental, me transformou num dos mais apreciados gurus literários desde Ferris L. Monahan, e muitos jovens estudantes de literatura já sabem onde moro, ou me escondo” (SALINGER, 2001, p. 118). Esse sentimentalismo, como característica da prosa de Salinger/Buddy, é justificado porque parte significativa de sua obra é dedicada à família Glass.

“Seymour...” quebra a ilusão de que a narrativa tentará representar uma realidade. A história, de forma alguma, apresenta um fio condutor tradicional, um tema que será desenvolvido ou um enredo com uma sequência cronológica. Essa narrativa é um diálogo entre um autor (Buddy) e o(s) seu(s) leitor(es) imaginário(s). Nesse diálogo, o autor discutirá como ele construirá o texto, assim como apontará algumas características de sua obra que, de fato, conforme já comentado, são as características da obra de Salinger, o autor real.

Ao se dirigir ao leitor ou ao fazer comentários sobre o momento em que Buddy se dedica ao ofício, “Seymour...” sinaliza para a verdade de que o texto é ficcional, pois o autor menciona, por várias vezes, o seu comportamento durante o processo de criação: “Eis aí meu credo. Recosto-me na cadeira. Suspiro – um suspiro de felicidade, imagino. Acendo um cigarro e vou em frente, se Deus quiser” (SALINGER, 2001, p. 91-92). Em outro momento, ele comenta, enlevado:

Esta imagem que aflorou dos fundos da memória fez com que eu começasse a suar da cabeça aos pés. [...] Ah, meu Deus, que nobre profissão a de escritor. Até que ponto conheço o meu leitor? [...] Vou me esticar no chão por uma meia hora. Peço que você me desculpe (SALINGER, 2001, p. 173).

“Seymour...” é iniciado por duas epígrafes. Cito a primeira:

A presença dos atores sempre me convence, para meu horror, de que é falso quase tudo o que escrevi sobre eles até o momento. É falso porque escrevo sobre eles com um amor constante [...], porém com uma competência variável, e essa competência variável impede que os verdadeiros atores sejam representados de forma clara e correta, embotando-se, pelo contrário, neste amor que jamais se satisfará com a competência e, por isso mesmo, crê estar protegendo os atores ao impedi-la de se manifestar (SALINGER, 2001, p. 83).

Segundo Buddy, a primeira epígrafe é de Kafka. O parágrafo discute a possibilidade de se considerar que a presença de atores é falsa por causa do amor constante com que eles são criados e caracterizados. Isso também ocorre pela competência variável que influencia e impede que seja feita a descrição clara e correta dos atores de ficção (as personagens), como acontece nas narrativas metaficcionalis, em que o processo de descrição do mundo ou das personagens de forma objetiva é incerto. Buddy sinaliza, durante a narrativa, que o Seymour que ele representa não é o Seymour “de verdade”.

A segunda epígrafe continua discutindo a presença da personagem:

Em linguagem figurada, é como se um autor tivesse cometido um erro de escrita e esse erro se tornasse consciente de sua existência. Talvez não se tratasse de um erro, [...], de parte essencial de toda a composição. Nesse caso, é como se o erro, por puro ódio do autor, se rebelasse contra ele, proibindo-o de fazer a correção, e proclamasse: “Não, não serei apagado, aqui ficarei como testemunha contra ti, de que és um péssimo escritor”. (SALINGER, 2001, p. 83)

A citação é, conforme Buddy, de

Kierkegaard. Nesse parágrafo, a personagem de ficção é considerada um erro de escrita que se torna consciente de sua existência. Mas, é possível também considerar que, ao invés de ser um erro de escrita, a personagem seja uma parte essencial de toda a composição, passível de se rebelar contra o seu criador ao denunciar a sua péssima escrita.

As duas citações que introduzem a narrativa funcionam exatamente para apresentar a personagem Seymour, o irmão de Buddy, que será objeto da narrativa. Porém, mais do que apresentação, as epígrafes servem para analisar a relação entre autor e personagem, criador e criatura e convida o leitor a refletir sobre a impossibilidade de representação clara e correta das personagens, pois se deve considerar que as personagens são seres ficcionais e apenas “existem” por causa da criação de um autor.

A primeira citação também levanta o seguinte questionamento: se Salinger é o autor e Buddy, a sua criatura, Salinger está se queixando da falsidade de Buddy, visto que ele é apenas uma personagem criada. Já a segunda citação aponta para o erro de escrita que toma consciência e se rebela contra o autor. Nessa narrativa, Buddy “se rebela” e questiona a autoria de toda a ficção escrita por Salinger, as narrativas sobre os outros irmãos Glass, inclusive o romance *O apanhador no campo de centeio*.

Na verdade, as duas citações discutem a presença de Seymour como personagem de Buddy e a presença de Buddy como personagem de Salinger. Sendo Salinger o autor real, tanto Buddy quanto Seymour não passam de seres ficcionais. Com isso, desde o início, o leitor estará ciente de que Buddy, que pretende ser real, é apenas uma personagem que se rebela contra o autor e deseja ter “vida” própria.

Como é característica da metaficção, a narrativa apresenta um constante diálogo entre autor e leitor:

Às vezes, para ser franco, não dou muita pelota para isso, mas, aos quarenta anos de idade, considero meu velho amigo das horas boas, o leitor comum, como meu último confidente profundamente contemporâneo [...]. O problema é: como pode um escritor apreciar tais encantos se não tem a menor idéia de como é o seu leitor comum? Sem dúvida, o inverso é bastante usual, mas quando é que se pergunta ao autor de uma história qual a imagem que ele faz de seu leitor? (SALINGER, 2001, p. 84).

A dificuldade apontada por Buddy está na projeção de um leitor ideal, preocupação comum aos autores que costumam imaginar quem são os leitores de sua ficção. Buddy demonstra essa preocupação ao mencionar que o seu texto é apenas uma obra de arte confessional, como se ele tivesse expondo seus segredos e pensamentos mais particulares. É por esse motivo que ele pretende “agradar” o leitor, por ser ele o seu velho confidente: “[...] antes de nos juntarmos a todos eles, eu muito particularmente lhe peço, velho amigo [...], que aceite de mim este desprezioso buquê de recém-desabrochados parênteses: ((((()))” (SALINGER, 2001, p. 85).

Além disso, o buquê serve também como um pedido de desculpas pela história ainda não ter sido iniciada, pelo menos uma história convencional com enredo que se desenvolve cronologicamente, com o ator que aparece na página sentado, sereno, no muro. O pior de tudo é que “[...] ele se torna incapaz de atender à ânsia mais premente do leitor, qual seja a de ver o autor entrar logo de cara na história” (SALINGER, 2001, p. 86-87). O leitor estará preparado para um tipo de história em que o narrador/autor Buddy informa que aquela história é uma “ficção” baseada em “personagens reais”. Entretanto, ela não se apoiará na forma “tradicional” de composição literária. O leitor acaba sendo obrigado a reconhecer “Seymour...” como obra ficcional.

Apesar de o título ser uma apresentação de

Seymour, a narrativa é uma apresentação do próprio ato de escrever de Buddy. O autor reconhece que a sua narrativa carece de objetividade. A falta de objetividade é justificada porque a real intenção de Buddy é exumar o irmão, é fazer um panegírico em honra à memória de Seymour. Ele escreve: “Está bem, preciso controlar-me. Mesmo admitindo a premissa de que não vim aqui para enterrar, e sim para exumar e, mais provavelmente, para elogiar” (SALINGER, 2001, p. 94).

Buddy decide fazer a descrição de Seymour, porém, ele começa contando sobre a ida do irmão ao barbeiro. Nesse momento, ele se faz uma autocrítica sobre os procedimentos formais de descrição literária, aquilo que é possível ou não em uma descrição, aquilo que se deve ou não escrever, o tom certo a ser usado e, também, o perigo de não conseguir fazer uma boa descrição:

Aparas de seu cabelo voando no salão do barbeiro. [...] Aparas de seu cabelo voando no salão do barbeiro. Deus meu, será essa a minha primeira frase? Será que estou ameaçado por uma avalanche de banalidades? Talvez. Prefiro crer que não, mas tudo é possível. Se eu me esforçar para ser Seletivo na descrição, sofro uma recaída antes mesmo de começar. Não consigo catalogar e sistematizar em se tratando dele. Resta-me a esperança de que algumas coisas serão produzidas aqui com razoável dose de sensibilidade; porém, por uma vez na vida, não poderei peneirar cada frase sob risco de me atolar de novo (SALINGER, 2001, p. 140, grifos do autor).

A análise de como proceder com a descrição física é um tipo de cartilha literária de Buddy, que cita o melhor procedimento para se iniciar uma descrição sem o perigo de cair nos exageros banais. Além disso, ele utiliza como recurso outra narrativa que servirá para o principal objetivo desse momento. Durante essa micro-história, Buddy começa a descrever os barbeiros. Porém, logo em seguida, ele percebe que algumas escolhas literárias devem ser evitadas: “Os barbeiros se chamavam Mario e Víctor. Passados tantos anos, provavelmente já morreram de uma overdose de alho, como costumam perecer todos os barbeiros

de Nova York. (Está bem, *pare com isso*. Trate de cortar as divagações pela raiz.)” (SALINGER, 2001, p. 140, grifo do autor).

Se uma das principais características da literatura metaficcional é a quebra da ilusão de realidade, em “Seymour...”, essa quebra acontece a partir da narrativa da própria personagem autora que alerta ser a sua história uma ficção. Buddy comenta que, apesar de figurar na narrativa como personagem, ele também será o condutor da história, o seu autor:

Seymour morreu aos trinta e um. Até mesmo trazê-lo a essa idade tão pouco venerável vai me tomar muitos e muitos meses na batida atual, quem sabe muitos anos. Por agora, você o verá quase exclusivamente como criança e jovem [...]. Sempre que eu o acompanhar na página, também serei criança ou jovem. Mas estarei todo o tempo consciente – tanto quanto o leitor, penso eu, [...] – de que é um homem já entrando na meia-idade, com a indefectível barriguinha, que está comandando o espetáculo (SALINGER, 2001, p. 145).

A descrição de uma personagem principal deve ser cuidadosa. Buddy ressalta que é preciso saber escolher a melhor imagem dele para representá-lo:

Se tenho apenas de descrever o *Seymour*, qualquer *Seymour*, ocorre-me uma imagem vívida, sem dúvida, mas nela ele aparece simultaneamente aos oito, dezoito e vinte e oito anos, com uma vasta cabeleira e já ficando careca, vestindo um calção de listras vermelhas num campo de férias no verão e uma camisa cáqui bem passada [...]. Reconheço o perigo de apresentar esse tipo de retrato e quero evitá-lo (SALINGER, 2001, p. 147, grifos do autor).

A escolha do estilo literário também é importante. Buddy considera optar por um tipo de cubismo literário para a descrição do rosto dele, talvez para aludir a escolha de uma perspectiva na descrição de sua personagem. Mais importante ainda é a ênfase que ele dá a ideia de que o que está escrevendo é apenas uma ilusão e que a descrição de Seymour é apenas uma descrição da imagem e não do Seymour “verdadeiro”, possível referência ao tema do quadro de René Magritte

cujos dizeres “Ceci n’est pas une pipe” (isto não é um cachimbo) indicam se tratar apenas de uma imagem. Da mesma forma que esse quadro “provoca” o apreciador e o convida a vê-lo apenas como uma imagem, uma representação, Buddy “provoca” o seu leitor ao informar que o Seymour de sua narrativa é apenas uma imagem, uma representação dele:

Creio que ele não se preocuparia tanto se, após consultar devidamente meus instintos, eu decidisse usar uma espécie de Cubismo literário para descrever seu rosto. Aliás, ele não se preocuparia nem um pouco se eu, daqui por diante, só usasse letras [...]. Eu até que toparia introduzir um certo Cubismo nesta altura, mas todos os meus instintos me recomendam adotar uma postura de classe média baixa e lutar contra tal tendência elitista. Talvez o melhor seja mesmo adiar a decisão para amanhã. Boa noite. *Boa noite, sr. Cachimbo. Boa noite, Maldita Descrição* (SALINGER, 2001, p. 147, grifo meu).

Para Buddy, toda descrição é mentirosa, assim como a sua literatura, pois ela é apenas a representação distorcida de fatos ou seres. Ele comenta que desde 1948 chegou a queimar doze contos sobre o irmão. Isso aconteceu porque ele percebeu que o Seymour dos contos não era verdadeiro, mas uma criação de Buddy: “Basta tentar apresentá-lo em traços menos vívidos, e o troço todo desabrocha numa mentira. Mentira artística, talvez, e até mesmo uma mentira agradável, mas sempre uma mentira” (SALINGER, 2001, p. 156).

A análise que ele faz sobre os procedimentos de composição literária se estende a outros detalhes descritivos como o da roupa. Buddy discute a tendência de alguns autores que esnobam o leitor ao lhe conceder o benefício da dúvida em relação às roupas. Na verdade, a ideia aqui é demonstrar que são diferentes os graus de conhecimento do autor e do leitor em relação às personagens e tudo aquilo que corresponde a elas.

De fato, a apresentação de Seymour não acontece da forma como o leitor poderia esperar

a partir do título. Muito mais do que a descrição física e psicológica dessa personagem, Buddy opta por desnudar o seu próprio processo de criação, revelando formas de descrição, estilos literários. Acima de tudo, sua principal mensagem é que o autor deve escrever com o coração.

Referência bibliográfica

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

FARIA, Zênia de. A Rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme. In: FARIA, Zênia de. & FERREIRA, Ermelinda (Org.). Osman Lins – 85 anos. *A harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2009. p. 257-274.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York/London: Methuen, 1984.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. *La métafiction postmoderne*. In: MÉTATEXTUALITÉ E MÉTAFICTION. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 69-78.

SALINGER, Jerome David. Seymour: uma apresentação. In: _____. *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira e Seymour: uma apresentação*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 81-181.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it? In: CURRIE, Mark (Ed.). *Metafiction*. Nova Iorque: Longman, 1995. p. 39-55.

Artigo enviado em: 22/03/2013

Aceite em: 27/07/2013