

## **E se a literatura encena literatura em si? Provoações e algum fundamento de metaliteratura no gênero dramático**

And if literature itself enacts literature? Provocations and some theoretical basis of the metaliterature in the dramatic genre

*Nilson Pereira de Carvalho\**

*\*Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)*

---

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se discutir sobre os fundamentos dos estudos de metaliteratura, objeto do projeto “Metaliteratura e suas metáforas”, bem como descrever alguns esquemas metaliterários em obras do gênero dramático. Considerando esse fenômeno como constitutivo da arte literária, este estudo procura arregimentar elementos justificativos na teoria e na crítica, de forma não-filiada, mas constatando na fortuna disponível aspectos que prescrevem a permeabilidade da autorreferência ao longo da formação dos estudos literários. Para tanto, a incursão em textos canônicos, tanto quanto outros polêmicos, perfazem uma seleção não linear como pressuposição teórica. Este estudo também procura apresentar dados preliminares de catalogação dos esquemas metaliterários já definidos, a qual se mostra como resultado e direcionará as análises futuras que versarão sobre os gêneros narrativo e lírico.

**Palavras-chave:** Metaliteratura. Autorreferência. Gênero dramático.

---

**Abstract:** In this article, we intend to discuss the Fundamentals of metaliterature studies, object of the Project “Metaliterature and its metaphors”. We intend to describe some metaliterary schemes in dramatic genre works. Considering this study seeks to regiment justifying elements in theory and critique in a non-affiliated way, but finding out in the available group of aspects that prescribe permeability of self-referencing throughout formation of literary studies. Therefore, the incursion in canonical texts, as well as other controversial ones, make up a non-linear selection as theoretical presupposition. This study also seeks to present preliminary data of cataloging metaliterary schemes already defined, which are shown as a result and will direct future analyzes that will discourse about lyrical and narrative genres.

**Keywords:** Metaliterature. Self-referencing. Dramatic genre.

---

## Introdução: por que um estudo literário da literatura?

Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia.  
(Octavio Paz)

Um trabalho que pretenda estudar Literatura não deveria ter ela mesma como fundamento *sine qua non*? Se a Literatura já produz obras que se confundem muitas vezes com crítica, ou as contém de forma até sistematizada, não seria de se esperar que o contrário acontecesse, isto é, o texto crítico também não deveria conter de maneira sistematizada a Literatura? E, ainda, se outras epistemologias já se encontram suficientemente alentadas de terminologia, formas de tratamento e fundamentação próprias, a Literatura ainda não estaria, ao longo de sua história, alentada de uma teoria própria, mesmo que mesclada daquilo que já tenha incorporado?

É possível responder a tudo isso, lançando-se mão desse fenômeno que é a incorporação. Assim, pode-se defender que a Literatura é uma instituição humana ao incorporar a humanidade; e incorpora com ela todos os seus atributos, permitindo o uso de quaisquer fundamentos que sirvam para tratar do humano. Tudo isso servirá para estudar Literatura e será genuíno. Isso é mesmo evidente, pois se a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicanálise, a Filosofia, para citar apenas as mais em voga, têm como objeto mais distinto, ainda que cada qual por facetas específicas, o homem, é claro que os resultados de estudos de Literatura assim fundamentados não serão divergentes do objeto que todas têm em comum: o homem mesmo.

Assim, a reflexão de que a mescla que se almeja fazer já está feita no germe do objeto de estudo, a Literatura. Na verdade, todas as facetas anteriormente mencionadas já estão incorporadas na obra literária, motivo pelo qual outras epistemes debruçam sobre as mesmas, buscando alicerce para seus empreendimentos científicos, inclusive consolidando-os. Dessa forma, se é verdade que um estudo sociológico de uma obra literária, por exemplo, é válido por conta de sua autenticidade e identificação de objeto e método, parece “mais que verdadeiro” um estudo literário da Literatura, ou seja, aquele cujos subsídios, tanto quanto os fundamentos de leitura sejam o próprio produto literário, pois, segundo Candido (1987, p. 5): “no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar”.

Mesmo assim, é necessário evidenciar aqui que não há qualquer refutação ou questionamento sobre determinadas verticalidades paralelas nos estudos baseados nas

outras epistemes, apesar de se reconhecer quaisquer imprecisões localizadas aqui e ali. Essa afirmação encontra eco na compreensão também problematizada por Foucault ao debruçar-se sobre o ser da Literatura:

Formular a questão “O que é literatura?” seria o mesmo que o ato de escrever. A questão não é, de modo algum, de crítico, de historiador ou de sociólogo a respeito de um determinado fato da linguagem. É, de certo modo, um oco aberto na literatura; um oco onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo o seu ser. (FOUCAULT, 2005, p. 139).

Assim sendo, a proposta deste trabalho é que todas as abordagens e epistemes que se debruçam sobre a literatura são inequivocamente pertinentes por conta da incorporação do homem no mundo que a Literatura empreende.

Todavia, é importante defender que se todas essas abordagens são apropriadas, conforme seus objetivos, e se assim o são, uma abordagem literária também o é. Modéstia à parte, quanto mais as outras abordagens são pertinentes, muito mais uma crítica e uma teoria literárias o serão; e mais que isso, ultrapertinentes. O superlativo aqui é aplicado por força de equilibrar os possíveis contra-argumentos.

Quanto às terminologias, pode-se verificar que o uso compartilhado entre as epistemes já é tradicional nos estudos das várias ciências. Entretanto, cada nicho defende suas alcunhas e cobra o crédito do uso pelas demais, embora seja verdade que os termos literários formam uma espécie de bolsão de metáforas à livre disposição de pensadores, com a justificativa de acervo cultural, portanto público e livre de pagamentos de *royalties*. Nesse sentido, parece bastante genuíno o uso de uma terminologia metafórico-literária pelos pesquisadores da área de Letras, ou, se assim não o for, não será (seria) para mais ninguém.

Talvez a visão parabólica de uma árvore, comparada ao objeto de estudo, dê certa dimensão metodologicamente científica e pertinentemente literária desse processo que envolve a incorporação e a apropriação, para atingir a originalidade. Ora, é plausível que se tentarmos identificar a planta, pelos seus frutos ou pelas suas folhas, venhamos a conseguir defini-la, classificá-la; compreenderemos suas funções e usos, sua melhor adaptação a determinados solos e muito mais. Isso é o que fazem à Literatura as áreas mencionadas, manipulando os produtos literários, suas causas e consequências, influências, contextos, as “folhas” de obras e “frutos” proibidos e/ou autorizados etc. Tudo isso nos levará ao caule vigente dentro da Literatura, que é o espírito literário do homem. Entretanto, se considerarmos a ação do tempo, do clima, dos seres, que de maneiras distintas usufruem da

árvore, teremos um panorama por vezes arriscado de análise. Isso, porque os frutos podem se desprender dos galhos, ou serem colhidos por pesquisadores famintos em cujas bocas haja um paladar aprioristicamente determinado; ou levados por pássaros levianos para seus ninhos cheios de filhotes igualmente famintos de repetir o que lhes ensinam os pais, ou simplesmente tomados por podres, portanto inadequados à alimentação, perdendo-se e caindo na terra como filhos bastardos. Reconhecer a árvore nesses frutos seria sempre uma missão árdua, uma vez que até mesmo as árvores rejeitariam um componente tão desgarrado. O que se poderia dizer, então, das indústrias de pesquisa que colhem os frutos e os processam, retirando-lhes a forma e a natureza, adicionando-lhes elementos estranhos e, por fim, nos oferecem de volta sob o irônico nome de “essência”? Quanto às folhas, basta dizer que o vento as leva e as mistura com outras, fazendo o pesquisador tomá-las por agulhas no meio do palheiro. Sem contar que no outono têm o caminho natural de caírem e passarem a fazer parte de outro universo.

Claro que tudo isso, salvo a industrialização, é um processo bastante natural, por isso deve-se considerar legítimas todas essas formas de compreender um objeto; todavia o risco de se confundir o objeto é latente, ainda que haja uma abundância de sucesso em tais pesquisas. Entretanto, necessita-se da percepção da árvore para conhecê-la, não de extirpá-la do modo de ver. Há uma ligação entre o ser e ela que nos torna parte do mesmo sistema e ao mesmo tempo nos diferencia, senão não existimos nem eu nem ela, ou como mostra Merleau-Ponty (1999, p. 494):

Ora, que sentido haveria em afirmar a existência de não se sabe o quê? Se pode haver alguma verdade nessa afirmação, é porque entrevejo a natureza ou a essência que ela concerne, é porque, por exemplo, minha visão da árvore enquanto êxtase mudo diante de uma coisa individual já envolve um certo pensamento de ver e um certo pensamento da árvore; enfim, é porque eu não encontro a árvore, não estou simplesmente confrontado com ela, e porque reconheço neste existente em face de mim uma certa natureza da qual formo ativamente a noção. Se encontro coisas em torno de mim, não pode ser porque elas estão efetivamente ali, pois desta existência de fato, por hipótese, eu nada sei. Se sou capaz de reconhecer a coisa, é porque o contato efetivo com ela desperta em mim uma ciência primordial de todas as coisas, e porque minhas percepções finitas e determinadas são as manifestações parciais de um poder de conhecimento que é coexistivo ao mundo e que o desdobra de um lado a outro.

Conclui-se que pesquisar a “raiz” da Literatura é um método imponente e, no qual,

difícilmente se confundiria o objeto de estudo que se percebe. A árvore é a Literatura e suas raízes estão fundadas no homem que a faz estar em pé. É assim que se deve senti-la ligada a quem a percebe, por meio do fenômeno que nos liga ao chão, à terra. A árvore da Literatura pensa em seu perceptor com seu caule (intrínseco) e percebe por meio de folhas, galhos, tronco (extrínsecos). Extrinsecamente esse perceptor-leitor a confronta com olhos e a agarra com braços, mas há algo que a liga a ele e a essa existência, dessa forma, há uma concepção recíproca. Deve-se reconhecer várias outras formas de estudar esta árvore, pois os pássaros derrubam as sementes dos frutos que levaram de volta na terra e os famintos também cultivam aqueles frutos. As folhas espalhadas no vento são esterco da mesma terra-homem que alicerça a planta. Ou seja, tudo volta para a terra e a interdisciplinaridade das pesquisas imbricadas e centralizadas no homem comprovam sua longa existência. Mas ao estudar a árvore, e ela está ligada à terra, parece que sua raiz fará o leitor compreendê-la e, se ele também é um homem – então, não se separa do objeto –, não precisará arrancá-la da terra (dele mesmo) para compreendê-la. E mais: irá compreender todas as outras tentativas de compreendê-la. A primazia da arte/ciência literária no uso de termos, métodos e leituras dá-se por causa da sua natureza humana, e, parafraseando Nietzsche, demasiadamente humana.

## 1 Leituras que se abrem por dentro e o autor aberto

Aqui, o tratamento dos temas literários e seus devidos elementos devem ser desdobrados a partir da fortuna literária conhecida ou do conjunto de obras que são objetos de estudo. Portanto, não se pretende reduzir a abordagem a uma visão retroativa da teoria e crítica literárias, ao imanentismo circunscrito ou estruturalismo estático, de que foram criticados os formalistas russos por Bakhtin (1993, p. 14): “O pensamento estetizante semi-científico, que às vezes por um equívoco dizia-se filosófico, sempre se apegava à arte, julgando-se parente dela por laços sanguíneos, ainda que totalmente legítimos”.

Ao contrário, aqui o movimento de incorporação de teorias e críticas é condicional, ainda que obedeça a uma dinâmica subjetiva, isto é, específica e seletiva de cada leitor, crítico ou não. Ou seja, se quaisquer princípios do formalismo se evidenciarem em minha análise, categorizo-os, como defendi anteriormente, entre os “totalmente legítimos”, nas palavras de Bakhtin. Além do mais, propõe-se aqui contribuir para a lembrança do que é mesmo imanente, apegando aos elementos que, nisso, forem legítimos, pois não há como refutar a legitimidade.

Propõe-se lembrar de que não há conflito que exclua a existência paralela entre o interno e o externo. O contraditório nesta proposta consta no fato de que ao se refutá-la,

adotando prática adversa, necessita-se de muito mais esforço do que justificá-la. Ou seja, é mais factível atestar aquilo que é pela sua existência interna do que pelos seus contornos. Há o pressuposto da arte como um percurso moralmente evolutivo, isso é, ela melhora com o tempo, mas não seria possível perceber o conjunto da arte pronto ali, até um determinado momento, como um organismo autônomo e íntegro? Isso não refuta o fato de que essa arte interage com um universo em sua volta, visto que é um organismo. Mas o conjunto de obras forma uma unidade que, por sua vez, também interage com o mundo. O “diálogo” de Bakhtin com os formalistas do estudo imanentista procura direcionar a análise estética para um ponto de vista exterior à obra, isso é, considerando que o objeto, por sua vez, dialoga com o mundo.

O fato é que isso tem levado os analistas a uma supervalorização do conceito, passando as investigações a se posicionarem forçosamente em um lugar ideologicamente premeditado, tornando por outro lado, não o objeto imanente, mas a análise imanente. Assim, por exemplo, pensar o objeto isolado do mundo faz da análise da obra de arte um ato infrutífero; mas, de igual modo, essa análise acaba por se tornar também infrutífera, quando ela mesma se fecha para o objeto.

É claro que esse objeto estético, a Literatura, não está isolada do mundo; ela foi originada nas relações do homem com um mundo pensado e formalizado arquitetonicamente na materialidade literária. Isso passa a ser uma condição *sine qua non* da arte literária; a Literatura é intrinsecamente extrínseca.

Se é assim, a análise que busca no objeto (intrinsecamente extrínseco) não pode ser, nem que o queira, predominantemente imanentista. Ou ainda, quanto mais intrínseca for a análise mais extrínseca será, pois o núcleo daquele objeto é a porta de saída dele.

Outrossim, a obra literária alcança autonomia para indicar a sua própria crítica, como sugere Candido (1987, p. 163):

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos.

Por outro lado, o risco de desvio me parece maior quando a perspectiva de análise for de natureza terceira ao objeto. O que determina o desvio é o ponto de partida, conforme analisa Umberto Eco (1995, p. 43) ao tratar de “interpretação” e “uso”. Se o ponto de partida para analisar tal obra, por exemplo, for o psicanalítico, vai-se chegar, se chegar, ao núcleo psicanalítico da obra, mesmo que passando pelos elementos materiais até atingir o

núcleo que estará comprometido pela temática. Ao passo que uma análise que parte da obra mesmo pode chegar às diversas facetas ali constituídas, inclusive a psicanalítica, talvez até demorar-se nela o quanto se pretender, e compreender no núcleo de cada faceta, o núcleo literário, a porta de saída para o mundo. Portanto, os mecanismos de leitura devem ser dispostos na mesma medida em que se encaixam figurativamente no teor de cada obra, embora saibamos que o percurso seja, na verdade, o do leitor crítico contido neste trabalho.

É o autor mesmo, inserto na categoria ficcional, aquele que engendra um jogo de mão dupla na ficção. Em “Literatura e personagem”, Anatol Rosenfeld (1999) trata do conceito de “quase juízo”, usado por Roman Ingarden. Agregado a isso, traz um comentário de Thomas Mann sobre a ficcionalidade – o “tornar ficção”. Há nisso uma autorização teórica para discutir sobre a ficcionalização do autor.

Assim, ao transportar-se o real objectual para o ficcional, pode-se aplicar parâmetros reais, ou seja, noutros exemplos, pode-se reconhecer a coerência cronológica do tempo em um romance, ou reconhecer um espaço de uma cidade real e determinada em um conto (etc.); mas, por que essa lógica não tem sido autorizada no sentido inverso? Há algumas respostas para essa inquietante questão, embora se conheça poucas empresas de evidenciar o fato. A primeira vem de um teórico: “As vidas dos indivíduos da espécie humana formam um enredo contínuo” (ROSENFELD, 1999, p. 22).

Nesse contexto, Rosenfeld adverte que o leitor nem sempre teve consciência nítida do caráter ficcional da Literatura. Seguindo essa lógica, também é fato que alguns leitores só conseguem ver os autores como elementos de uma realidade objetiva da obra que fazem. Portanto, se é possível “dar aparência real à situação imaginária” (ROSENFELD, 1999, p. 20), é possível dar situação imaginária à aparência real, por meio do elemento que mais denota a ficção: o autor.

Portanto, pode-se retomar a figura do autor como essa personagem imaginária nas mãos dos “deuses da Literatura”, isto é, dos desígnios autônomos da arte por ela mesma, num enredo para além do texto circunscrito no volume editado, isto é, o autor de um conjunto de livros também é tornado ficção, tanto quanto implicações que relacionem vários autores de obras.

Um argumento contrário a essa visão do literário criticado pelo literário (ou mítico) seria o fato de o percurso que conforma o enredo do autor não ser uma intencionalidade do autor empírico. Entretanto, isto se torna mais ainda revelador da leitura que aqui se propõe, pois comprova o descontrole ficcional do autor sobre a própria obra em face da autonomia da Literatura em si.

Outro entreposto, que se insere no germe desta investigação, consta da natureza do discurso de autoria na criação literária, ou seja, dos “eus literários”. O tratamento que

modernizou o discurso do eu-lírico ou da voz-narrativa distintos do eu-empírico (poeta e escritor) acaba por propiciar a possibilidade de um outro “eu”, o qual se coloca numa disposição semi-ficcional.

Assim, se “o poeta finge [mesmo] a dor que deveras sente” (PESSOA, 1980, p. 104), a circunstância do processo de fingimento do autor não pode receber absolutamente um tratamento de não-ficcionalidade, quer dizer, o processo de debragem discursiva, delegação dos discursos de títeres e manipuladores, faz concentrar um intrigante e abastado olhar sobre o processo manipulativo dos discursos literários.

Seguindo-se o exemplo provocado anteriormente, o caso da heteronímia de Fernando Pessoa é, para nós, o mais destacável. Ora, o olhar que se debruça sobre a obra poética do vate português, além de investigar tão simplesmente a criação literária de cada um dos heterônimos, também questiona esse ser que controla todos eles, e não é possível, terminantemente, dizer que se trata do eu-empírico Fernando Pessoa, com outras delegações sociais, históricas e físicas – o cidadão português. Ao contrário, é ele um poeta que engendra outros poetas mais, portanto ele mesmo se insere em um ambiente de ficcionalidade, não compatível com outras existências no mundo físico.

Também não se trata aqui de multifacetar o escritor em uma distribuição puramente funcional, uma vez que, no mundo da realidade, tem-se diferentes funções compatíveis entre si, todas elas regidas por uma lógica determinante. Portanto, o lugar para o autor nesta crítica não é outro senão o de uma personagem cuja existência depende do enredo que é descrito no percurso de suas obras e em sua relação com outros autores de obras, formando, assim, uma obra maior. Por isso, a segunda resposta para a pergunta anterior poderia vir, na incorporação do método, de um texto literário cujo escritor também versa sobre esse tema, adiantando-se à crítica: “O autor de cada livro não é mais que uma personagem fictícia que o autor real inventa transformar em autor de suas ficções” (CALVINO, 1999, p. 184).

E quanto ao papel do leitor? Agora, sim, é preciso demonstrar que ele é essa personagem que cria, juntamente com o autor e a obra, aquilo a que chamamos Literatura. Portanto, não há leitor, senão crítico. Torna-se contraditória a designação “leitor ingênuo”, pois um termo nega o outro. Se é ingênuo, não é leitor. A ingenuidade circunscreve aquele receptor em um estado de decodificador da língua ou de uma história funcional. A partir desse ponto para cima, o leitor pode se nivelar em camadas de compreensão, quando inicia seu trabalho de complementação da obra. Mais ou menos atento, o leitor crítico-modelo de uma obra aberta (ECO, 1995) conhece a existência de um contrato de ficcionalidade bem arquitetado, o qual o deixa cômico de seu papel de desvendador em parte, a saber um jogo de aparências.

Há coisas que são esse algo, a aparência, e, tudo o que não o é, é vontade. Sem

precisar de muito aprofundamento filosófico, pela disposição social de conceitos, como numa herança universal, sabe-se que aparência e verdade não se excluem na intenção de gerar um opositor da aparência com dimensão mais simétrica. Entretanto, ainda não se satisfaz à curiosidade do pensamento humano em relação às coisas dispostas em seu redor, cujos nomes Deus concedeu ao homem a missão de “criar”.

O homem é o criador; Deus apenas “deu cria”. Então, chega-se ao ponto indicador para o tema que aqui se desenvolve: a criação; – mais precisamente: a ficção. Contrariando as oposições, esse conceito fez com que todos os outros se revalorizassem, tendo o homem conseguido conviver com a aparência, a verdade, a realidade e a ficção, na artimanha de combiná-los conforme seu próprio “requinte”, “orgulho” e “miopia”, como diria Drummond (1983, p. 136).

Essas maneiras enviesadas de ver é que caracterizam aquela espécie de leitor a que chamamos “o crítico”, não descartável na proposição deste trabalho. Quanto mais exigente for o crítico com seu requinte, orgulho e miopia, mais fará com propriedade o seu trabalho, mas deve-se reconhecer que o crítico apropriado necessita reconhecer aquelas “qualidades” drummondianas também em outros críticos. A opção aqui foi escolher requintes, orgulhos e miopias que compatibilizam com o adjetivo “literário”, sabendo que o homem e seu universo constam intrinsecamente ali, conforme alerta Wendel Santos (1983, p. 37):

O homem vê o mundo, interroga-o, reage a ele, interpreta-o; em seguida, descobre que o mundo é o mundo e que o pensamento é *seu* pensamento. Neste momento nasce a crítica de um espanto do homem diante de si mesmo; ou, melhor dizendo, diante daquilo que produz perante a insistência do mundo. Posso pensar que a crítica é, assim, uma ciência do espírito, de sua capacidade de compreender o mundo. Não quero opor o espírito ao mundo, nem o mundo ao espírito, com duas realidades distantes e incapazes de convivência. Na verdade, o espírito é a voz do mundo: não há o mundo sem a voz, não há a voz sem o motivo. Não obstante, num dado instante, torna-se necessário colocá-los, espírito e mundo, um diante do outro, a fim de questionar suas funções. Essa é a circunstância crítica, em sua raiz. Observá-la é considerar o homem o *senhor do mundo*: não porque está sobre o mundo, e sim porque enfiou-se em sua intimidade. Desse modo, a *crítica em si* é uma atividade que descobre o poder sobre o *ser* das coisas. Ora, dependendo da espécie de “mundo” no interior do qual exerce seu poder, a crítica se define. (Grifos do autor).

Esse é o mundo literário em que se debruça criticamente o fenômeno aqui exposto

e espera-se o julgamento nesses parâmetros, a respeitar o ofício de compreender o jogo da crítica, muito bem discernidos nos estudos do professor Santos (1983, p. 16-17):

Um jogo não se julga e sim se joga [...] Mas então o que é a crítica? Ela não é um julgamento da literatura, como se esta se colocasse no banco dos réus. A crítica é a literatura em espelho, um reverso. O que o crítico deseja é o mesmo que deseja o autor de obras, apenas são inversos os seus caminhos. O autor de obra caminha da Literatura, ou a partir do que ela lhe fala, para uma construção concreta, que é a obra. O crítico parte da obra, que aceita como a manifestação do que procura, para uma construção teórica, que é a teoria [...]. A crítica é o gozo do objeto; mas o objeto da crítica é a teoria; assim, a crítica é o gozo da teoria. A teoria que a crítica frui, porém, é a que existe no corpo da obra enquanto esta se mantém viva de *Literatura* [...]. O momento culminante do gozo do crítico é *o da visão da teoria na obra*. (Grifos do autor).

Por outro lado, isso pode dar a impressão de um tratamento imerso em um imaginário difícil de apalpar, mas é preciso asseverar que não se deve esquecer que o nosso complexo “objeto” de estudo não é provável pelos instrumentos que busquem materializá-lo, mas pelos que o adensem quanto mais intangível, que o matizem quanto mais invisível, que realcem seus tons, perfumes e sabores, quanto mais inaudível, inodoro e insosso. A investigação sobre o objeto literário - aqui inspirado no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (1984) - deve se configurar numa espécie de ramo de “ciências ocultas”.

## 2 O drama em cena em si o drama

É preciso reiterar aqui que os aspectos apresentados para enfatizar o fenômeno metaliterário não se reduzem aos mencionados nessas obras. Pelo contrário, há feixes de implicações causadas ou não por esses aspectos, os quais se multiplicam em elementos mais internos ou externos. Aqui há, portanto, uma seleção que se molda aos interesses introdutórios e provocativos desse artigo.

No teatro, vários efeitos decorrem de recursos metaliterários. O mais mimético dos gêneros, segundo Platão (2007), traz a força da aproximação do real em sua essência. Portanto, o efeito mais notável da metaliteratura no gênero teatral promove a intensidade de espelhar o espelhamento, cujos prismas formam a “imagem” que, por sua vez, traceja a

ilusão mais autêntica dos homens em ação:

E os mesmos objetos aparecem tortos ou retos, se vistos fora ou dentro da água, e côncavos e convexos, de acordo com a ilusão ótica provocada pelas cores, e é evidente que se produz na alma uma grande confusão. Precisamente em função dessa nossa franqueza natural, a pintura em contraste claro-escuro, bem como a magia e tantos outros artifícios desse tipo, induzem a ilusões contínuas. (PLATÃO, 2007, p. 351).

O primeiro exemplo aqui vem dos primórdios ocidentais da arte poética e pretende ultrapassar os elementos formalizados no interior do enredo dramático e alcança a figura do autor, tanto em suas dimensões funcionais quanto no autor de carne e osso. Por outro lado, a compreensão de autorreferenciação parte de uma leitura mais adiante da obra, no tempo e no espaço.

Foi o filósofo e helenista Friedrich Nietzsche quem consagrou a leitura do assassinio da tragédia grega pelas mãos de Eurípides, o último e mais notável tragediógrafo clássico. Em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, de 1892, Nietzsche aponta e acusa a trama socrática de Eurípides em minar o espírito dionisíaco, colocando em evidência os motivos políticos, portanto apolíneos:

Qual era o teu intuito, ó Eurípides sacrílego, quando tentaste escravizar uma vez mais o agonizante? Morreu ele em tuas mãos brutais; recorreste então a uma máscara, a uma contrafação do mito; e esse pastífcio, como o macaco de Hércules, não soube fazer mais do que enfeitar-se com as pomposas roupagens da Antiguidade. Ao perder a inteligência do mito, perdeste também o gênio da música; em vão procuraste com as tuas mãos ávidas louvar todas as flores do seu jardim, porque não obtiveste mais do que uma máscara, do que uma contrafação. Porque renegaste *Diônisos*, Apolo também te desamparou. Vai colocar todas as paixões, nos seus lugares, encerra-as agora nos teus domínios, ajusta as falas dos teus heróis à dialética sofista, cuidadosamente limada e aguçada, - as paixões dos teus heróis nunca serão mais do que máscaras, falsificações de paixões, e a linguagem delas nunca será autêntica nem sincera. (NIETZSCHE, 1987, p. 15)

De fato, tragédias como *Medéia*, (representada em 431 a. C.), de Eurípides,

apresentam uma fábula cujo conflito decorre de problemas de âmbitos políticos e da ordem social da constituição familiar. A feiticeira e estrangeira Medéia vai vingar-se do herói argonauta Jasão, por ter sido abandonada em seu casamento não-oficial, da maneira mais ardilosa: matando os próprios filhos do casal (EURÍPIDES, 1980). Isso afasta a trama trágica de seu tema tradicional, a saber, o desequilíbrio da *hybris*, a desmedida, e instala a discussão política, como pretendia Sócrates, o amigo de Eurípides.

É possível dizer que, de certa forma, Eurípides recupera o enredo dionisíaco na trama de sua última peça *As Bacantes* (representada em 406 a. C.). Ali, o próprio Dioniso é o herói trágico que tenta reinstaurar em sua cidade o culto das Bacantes. Para tanto, o deus do vinho faz com que seu censor, o rei Penteu, infiltre-se disfarçado, maquiado e bêbado, no ritual que o próprio rei havia proibido. Dioniso ensina ao rei que a melhor maneira de impedir a celebração seria por dentro dela, mas é necessário que o disfarce tenha todos os elementos, para que tivesse sucesso (EURÍPIDES, 1993).

Assim, o esquema metaliterário se visibiliza e se consolida em *As Bacantes* de uma forma bastante enviesada, pois agrega não somente os elementos propriamente intrínsecos da tragédia, mas também os extrínsecos, ao menos aqueles que se mostram na origem: o autor e a essência. A peça recupera sua própria essência: Dioniso. Se a ideia de desmedida dionisíaca, no contexto grego em que o destino do homem já é previamente traçado, é metaforizada nos heróis trágicos que se veem em contraposição com a ordem do mundo, ali esse herói sofre outra metaforização pela própria fonte de onde deriva tal simulacro. Dioniso é a metáfora do herói desmedido, que por sua vez é a metáfora da desmedida causada pelo espírito dionisíaco. No plano da realidade, esse espírito dionisíaco também é um simulacro do pessimismo grego e do destino que equilibra a ordem do mundo. O acirramento dessas relações metaliterárias vão ser consubstanciadas em *As Rãs* (representada em 405 a. C.), em que Aristófanes coloca em cena o deus do teatro em frente aos próprios tragediógrafos, Eurípides e Ésquilo.

No marco teatral do renascimento e, para alguns, o centro cânone da literatura, encontramos expressão inequívoca do fenômeno metaliterário. A tragédia *Hamlet*, de Shakespeare (1981), gira em torno do tema universalizante que reflete sobre ser ou não ser. O jovem Príncipe Hamlet hesita, enquanto maquina, sobre a vingança da morte de seu pai contra o tio e padrasto.

Contemplando no protagonista o alter-ego do dramaturgo, encontramos inserto na trama a reflexão do artista sobre a possibilidade diversa de sua arte. Como se quisesse confirmar ou tornar evidentes suas certezas de culpa do tio, Hamlet aproveita-se da visita artística de um grupo teatral ao palácio da Dinamarca, a fim de desmascarar o assassino que tomou o trono de seu pai. É articulada uma apresentação da peça *Dido, rainha de Cartago*, de Marlowe, em que o comportamento do espectador seria o sinal de aquiescência e

confissão do assassinato (SHAKESPEARE, 1981, p. 245). A configuração final para o leitor (e espectador) de *Hamlet* é o teatro dentro do teatro. No viés, Shakespeare diz, dentro do teatro, sobre suas implicações na contextualização social, por conseguinte, na vida real, autorizando-nos a compreender o simulacro como uma dinâmica que ultrapassa a metáfora contida e aprisionada em um desvendamento unívoco.

Seguindo a diversificação aqui proposta, no Brasil do Século XX, duas peças de Chico Buarque, *Gota d'água: uma tragédia carioca* (1993) e *Ópera do Malandro* (1979), operam com elementos, aqui considerados primazes, nos quais se detecta aspectos metaliterários. Na primeira, em parceria com Paulo Pontes, é percebido o dinâmico processo de concepção da literatura, por via da intertextualidade. Trata-se de uma releitura da *Medeia*, de Eurípidés, contextualizada no ambiente bem brasileiro. A feiticeira Medeia aqui é Joana, praticante da macumba, tendo como ex-esposo o sambista de mesmo nome do herói argonauta grego. Vivem em um conjunto habitacional, administrado de forma extorsiva por Creonte (também homônimo do antagonista da peça de Eurípidés). O abrasileiramento dos temas trágicos pelo autor carioca, mais do que ser uma mera imitação, segue a lição e o ritmo preconizados pelos modernistas brasileiros, à base de uma apropriação da cultura do outro, de maneira antropofágica. Ora, o resultado dessa artimanha poética incide tanto na referência (e reverência) ao clássico, quanto na substanciação do novo. Essa ambiguidade favorece a visibilidade do fenômeno literário, com ênfase em seu próprio processo construtivo.

Já em *Ópera do Malandro* pode-se encontrar argumento que, por ora, serve como catalisador do fundamento aqui desenvolvido, no gênero dramático, além de reiterar o mesmo processo que ocorre na tragédia carioca, mencionado acima. A *Ópera* de Chico Buarque também é uma espécie de adaptação, nesse caso, da *Ópera de três Vinténs*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Esta, por sua vez, também é uma adaptação da *Ópera dos mendigos*, do escritor inglês John Gay, o que faria do autor brasileiro o “ladrão que rouba de ladrão”. Essa não é uma alcunha forçosa, já que a temática da peça transforma os protagonistas das peças adaptadas, a saber, mendigos e ladrões, respectivamente, em malandros e ladrões cariocas. Um é o malandro “menor”, Max Overseas, aquele que sai das classes minoritárias, que aprende a lidar com as dificuldades da pobreza e se supera, labutando na recepção e venda de produtos importados, sem a devida taxa alfandegária; o outro é o empresário Duran, um “malandro com contrato, com gravata e capital” (BUARQUE, 1979, p. 103), explorador do trabalho de prostitutas. A peculiaridade quando evidenciamos a relação entre os autores da peça chega à nitidez de se apresentar uma das personagens como o próprio autor da peça, quebrando o preceito aristotélico da verossimilhança e interrompendo o efeito catártico, conforme ensinava o Teatro Épico e/ou Didático de Brecht. Não sem propósito, esse personagem-autor recebe o nome de João Alegre, retomando a autoria da peça inglesa.

A ousadia de se colocar autor e personagem em mesmo plano da fábula encontra ressonância em outras obras a serem mencionadas aqui. A título de referência no gênero dramático, pode-se apontar para o caso do italiano Pirandello, sobretudo em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de 1921, cujo título basta nesta exemplificação. Porém, a absurda situação contida na proposta, ainda que atente contra a verossimilhança, consegue atingir a verdade universal, pelo menos na essência da arte pretendida pelo artista. Mais apropriadamente, tal pretensão pode ser explicitada na própria fala de Pirandello, no prefácio dessa comédia:

Cada produto da fantasia, cada criação de arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir. (PIRANDELLO, 1978, p. 333).

Em tempo, a escavação de influências nas peças de Chico Buarque volta-se até mesmo para os predecessores de suas fontes, como no caso de John Gay, e mais ainda no caso de Eurípides, quando se considera a crítica de Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*. Nesse sentido, discutiu-se em outro trabalho (CARVALHO, 2001) como a tragédia de Chico Buarque estabelece um retorno de determinados efeitos dionisíacos, naquele momento, evitados pelo tragediógrafo grego. A recuperação dos elementos dionisíacos foi promovida graças ao mesmo expediente antropofágico mencionado anteriormente. Chico Buarque traz os elementos da festa dionisíaca, por meio de ambientes como o carnaval, a bebida, as danças e a música.

Dessa forma, a despeito das temáticas centrais das peças, concorre o aspecto subliminar, ou nem tanto, de se colocar em jogo o fenômeno metaliterário, uma vez que o autor brasileiro recusa-se tanto à imitação tal e qual, como também a explicitação visceral de suas fontes, recuperando, ainda que por meios enviesados, o estilo, a técnica, os motivos e muitas vezes os próprios nomes utilizados por seus anteriores.

Os dois primeiros exemplos apresentados aqui conformam facetas diferenciadas daqueles tratados anteriormente, por traçarem um aspecto metaliterário de efeitos intergenéricos das espécies literárias. Para tornar isso mais explícito, ocorre a inserção de elemento do dramático no interior de obra de outro gênero. Nota-se, de antemão, que tal inserção não ocorre de forma descontínua ou casual, mas encerra a autorreferenciação com várias implicações metamórficas, isto é, o resultado da hibridização de elementos intergenéricos provoca a criação de gênero aparentemente díspare, como uma espiral das espécies literárias. Esse efeito é proporcionado pelo que Emil Staiger (1975) propõe no

tratamento dos estilos literários, a substituir a designação de gênero.

No primeiro caso, Hermillo Borba Filho, em *Os Ambulantes de Deus* (1976) incita uma ocorrência diversamente complexa, uma vez que o dramático ocorre emoldurado pelo texto narrativo. O romance conta o ritual de passagem de um grupo de pessoas na travessia do rio Una, simbolicamente interpretando o ritual de passagem da vida para a morte. São conduzidos por um barqueiro, que retoma o Caronte grego, condutor das almas ao Hades. Os ambulantes “vivem” aventuras que lhes fazem refletir sobre a existência humana em várias dimensões, de margem a margem, numa espécie de purgação de seus pecados. Sentidos de vivenciarem a experiência do outro, montam um espetáculo a ser apresentado aos habitantes ribeirinhos, em que alertam os espectadores para os perigos da vida, para suas mazelas e para os praticantes do bem e do mal.

Seria suficientemente metaliterário e digno de análise desse teor, se tão somente essa experiência fosse narrada, como convém ao texto narrativo. No entanto, o fio narrativo é suspenso na obra e passa-se a configurar o texto dramático propriamente dito. É um exemplo de hibridização, naturalmente. No entanto, a complexidade advinda daí, com um efeito de *mis en abime* congênere, coloca em evidência certa predisposição estilística do gênero literário conforme suas respectivas essências, ou pelo menos a utilização da quebra de movimento para determinados fins temáticos.

O segundo caso retoma a discussão nietzschiana sobre a tragédia de Eurípidés. Tendo o filósofo alemão empreendido a crítica ácida da perda do espírito dionisíaco nas tragédias políticas, esse pensamento formatou os postulados mais recorrentes de Nietzsche, como a “vontade de potência”, o “super-homem”, por exemplo. O estilo nietzschiano sempre lhe conferiu status literário, em uma conjugação da crítica/teoria com o texto literário, em face de suas obras *O nascimento da tragédia no espírito da música* e *Assim falava Zaratustra*, além dos *Ditirambos dionisíacos*.

A primeira porque trata de um tema originalmente literário, enquanto inaugura e fundamenta os principais conceitos nietzschianos. Do ponto de vista temático, a discussão contida nessa obra sempre acolheu relevância quanto aos estudos literários, conforme relata Zilberman:

*O nascimento da tragédia* constitui de certo modo o único livro em que Nietzsche se volta inteiramente a temas via de regra abrigados pela Teoria da Literatura e pela História da Literatura. O impacto e a originalidade de suas conclusões foram tais, que obrigaram doravante os pensadores da Poética e da Estética a levarem-nas em conta, posicionando-se contra ou a favor delas, mas jamais ignorando-as. (1997, p. 68).

Porém, *O nascimento da tragédia*, além de propor um tratamento filosófico-mitológico da tragédia, aborda o tema de forma semi-literária. Não exatamente pelo estilo reconhecidamente literário do autor, mas pelo manejo de seus argumentos centrais, isto é, um plano ficcional se instala na obra, a fim de suprir as necessidades de análise de Nietzsche, como é o caso das “personagens” Eurípides, Sócrates, Dioniso e Apolo. O filósofo rompe o véu do tempo e também se insere no texto, na forma de um diálogo direto com Eurípides, formando, em última instância, um cenário teatral.

O enfoque principal está no fato de Eurípides ser responsável pela morte da tragédia, ou seja, ele torna-se a personagem central da tragédia de sua vida quando, por um ato desmedido, adquire o espírito trágico. Nietzsche vê as escolhas estéticas e políticas do tragediógrafo como elementos do enredo de uma tragédia. A posição de Eurípides vai se assemelhando, pelo tratamento nietzschiano, na mesma medida em que os tragediógrafos tratavam o herói trágico, aquele que desmedidamente arriscava a segurança dos cidadãos, desordenava o equilíbrio entre caos e ordem, portando seria severamente responsabilizado e punido por algo já definido por outros erros genealógicos, quer dizer, o seu espírito o levaria fatalmente ao ato desmedido.

No outro exemplo, o filósofo empreende uma inversa estratégia, cujo resultado também explicita a conjugação Literatura-crítica-teoria, mas com um resultado temático que favorece a fortuna filosófica à qual se dedicou. Os conceitos da “vontade de potência”, “do niilismo ativo”, do “eterno retorno do mesmo” e do “super-homem”<sup>1</sup> aparecem transsubstancializados nos elementos literários que constroem o romance *Assim falava Zaratustra*. Mas um dos principais anúncios de Nietzsche para a humanidade ganha a força do conflito central no enredo do solitário profeta Zaratustra, a saber, “a morte de deus”.

O complexo literário de Nietzsche, que em *O Nascimento da tragédia* inicia-se como um ensaio filosófico sobre literatura, tem os autores como personagens. Isso completa o ciclo em que a obra literária torna-se filosófica, pois os elementos constitutivos da narrativa fazem as vezes de conceitos da filosofia. Uma das confirmações disso é o estudo de Roberto Machado intitulado sugestivamente como *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, onde o autor afirma:

---

<sup>1</sup> Pode-se afirmar, didaticamente, que tais conceitos perfazem um ciclo na obra de Nietzsche, ainda que de forma assistemática. Assim, pode-se compreender a “vontade de potência” como uma força propulsora que subjaz à vontade humana, cuja natureza clama por um poder anunciado em seus atos desmedidos e ruinosos. Da dualidade desses atos, o ser humano aspira pela nulidade de uma existência, “niilismo ativo”, na intenção da vida máxima que virá, ou seja, do humano em seu estágio superior, “o super-homem. A constante que rege esse movimento da ruína à superação completa o ciclo que pode ser tratado de “eterno retorno do mesmo”.

A posição ímpar do *Zaratustra* está sobretudo em pretender realizar a adequação entre conteúdo e expressão, o que faz dele uma obra de filosofia e, ao mesmo tempo, uma obra de arte, o canto que Nietzsche não cantou em seu primeiro livro, e que permite considerá-lo o ápice de sua filosofia trágica. (MACHADO, 1999, p. 20).

Dessa forma, o romance (trágico) compõe o assistemático modo nietzschiano de filosofar sem deixar de ser literário. Esse fato ilustra contundentemente o que se defende aqui em relação às demais áreas do conhecimento e da arte, isto é, a Literatura supre as outras áreas não somente de metáforas, mas também de metodologias de apresentação de seus pressupostos e resultados, e, no entanto, sem pecha, categorizamos o resultado “bibliográfico” de obra literária.

## Considerações finais

Como aqui se percebe, o problema que se coloca carece preliminarmente de uma catalogação dos esquemas metaliterários recorrentes nas obras, bem como de antologia de obras, com seus respectivos tratamentos de análise. O caráter provocativo deste artigo intenta direcionar a aparição da metaliteratura, conferindo a compreensão de elemento constitutivo da arte literária.

Portanto, à guisa de conclusão, apresenta-se, em seguida, o que o projeto “Metaliteratura e suas metáforas” tem catalogado, em forma de verbetes e respectivas sínteses de definição.

### Metaliteratura: graus de ocorrência dos esquemas

#### Grau negativo:

Remissão ao *Logos*: a palavra como evento metafórico da linguagem; essência poética da linguagem.

Remissão ao mito: o caráter ficcional do mito, na intersecção com o real histórico.

**Grau zero:** pressuposto conceitual da literatura como “um conjunto assumido de ficções” (BERNARDO, 1999); – o caráter autocentrado da linguagem literária; função poética da linguagem (JAKOBSON, 1978).

### **1º. Grau: referências denotativas**

Integral: à Literatura como um todo orgânico; ao fenômeno; ao conjunto; à essência; ao conceito.

Particionado: a seus elementos, seus aspectos, seus agentes intra e/ou extratextuais, suas obras, seus modos de fazer, suas expressões de tempo e espaço (expressão nacional/regional e de movimentos de época) etc.

### **2º. Grau: referências conotativas**

Metafórica: à Literatura como um todo orgânico; ao fenômeno; ao conjunto; à essência; ao conceito.

Metonímica: a seus elementos, seus aspectos, seus agentes intra e/ou extratextuais, suas obras, seus modos de fazer, suas expressões de tempo e espaço (expressão nacional/regional e de movimentos de época) etc.

Leitmotiv: metáforas e metonímias recorrentes de autorreferenciação.

### **Relacional ou Comparativo**

Intergenérico: relações e/ou comparações das essências, os aspectos, a história dos gêneros e estilos literários.

Interpoético: relações e/ou comparações entre poéticas, de autores (e/ou do mesmo autor) e respectivos estilos, tempos e espaços.

Intersemiótico relações e/ou comparações entre Literatura e outras expressões artísticas.

Interlinguístico: questões de tradução, adaptações, relações de dialetalismo etc.

**Irônico/Litótico/Preteritório:** atitudes de inversão e/ou de negação do contrário e/ou negação e/ou apagamento das marcas referenciais à Literatura

**Esdrúxulo:** referências à Literatura em outras expressões artísticas, bem como em textos não literários.

**Esdrúxulo Congênere:** o tratamento estilístico, temático e literário nos textos de crítica, teoria, ensaios e outras metalinguagens.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ARISTÓFANES. *As Aves. As Vespas. As Rãs*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Formani Bernadini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- BERNARDO, Gustavo. Conceito de literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 135-169.
- BORBA FILHO, Hermillo. *Os Ambulantes de Deus: Novela*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. v. 10.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1979.
- \_\_\_\_\_; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- CALVINO, Italo. *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CARVALHO, Nilson Pereira de. Eurípides e o dionisismo: considerações em 'As fenícias', 'Medeia' e 'As bacantes'. In: HIRATA-VALLE, F. B. M. (Org.). *Anais do IV Seminário de literatura e crítica e do II Seminário Nacional de Linguística e Língua Portuguesa*. Goiânia: Vieira, 2001. p. 106-113

- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As Bacantes*. Trad. Mario Gama Kutry. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FOUCAULT, Michael. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978 [1969].
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzscheana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2 ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 5. ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia da Letras, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PESSOA, Fernando. *Eu profundo e os outros eus*. 23 ed. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ciro Miranda. São Paulo: Escala, 2007.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Trad. Mário da Silva; Brutus pedreiros e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril, 1978.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 9-50.
- SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: \_\_\_\_\_. *Tragédias*. Trad. F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ZILBERMAN, Regina. Nietzsche e a história da literatura. *Cadernos Nietzsche*, n. 2, p. 67-82, 1997. Disponível em:  
<<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/component/k2/item/download/12>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

*Recebido em 10 de junho de 2012.*

*Aceito em 20 de junho de 2013.*

**NILSON PEREIRA DE CARVALHO**

Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); Doutor em Letras e Linguística – Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: noslinnilson@yahoo.com.br.