

“O INFERNO É UM MUNDO SEM LIVROS”: A ESCATOLOGIA APOCALÍPTICA DE JOCA TERRON EM *NÃO HÁ NADA LÁ*

“HELL IS A WORLD WITHOUT BOOKS”: JOCA TERRON’S APOCALYPTIC ESCHATOLOGY IN *NÃO HÁ NADA LÁ*

Andrio de Jesus Rosa dos SANTOS*

UFSM

Resumo: *Não há nada lá*, de Joca Terron, se inscreve entre aqueles textos ameaçadores que habitam o cosmos da literatura. O romance apresenta um tipo de escatologia apocalíptica do livro, uma compreensão de que, à iminência do fim dos tempos, a única forma de sobrevivência reside na literatura. Mas essa é uma relação estabelecida de forma dual, pois, na escatologia do livro de Terron, a literatura é também a desencadeadora do apocalipse. Neste artigo, temos o objetivo de discutir a questão apocalíptica na obra de Terron, estabelecida em caráter metaliterário e metaficcional. Para tal, trataremos de passagens específicas, atribuídas ao Bispo de Macau, que se firmam como máximas acerca do fim dos tempos e do papel da literatura nesse acontecimento. Tendo isso em vista, consideramos que, em *Não Há Nada Lá*, existe certo encantamento quixotesco pelos livros, assim como marcas de boravismo e problemas envolvendo metaficção como um fazer ficcional. Terron profetiza o fim e a continuidade da tradição literária. Esse sentido de profecia não está dissociado da paródia e da reapropriação artística, inscrevendo-se no coração da dualidade proposta por seu texto. Como suporte teórico, tratamos de autores como Eneida Souza (2007), Reuben Rocha (2011) e Erik Schollhammer (2011).

Palavras-chave: Metaficção. Apocalipse. Crítica.

Abstract: *Não há nada lá*, by Joca Terron, falls among those threatening texts which inhabit the cosmos of literature. The novel presents a kind of apocalyptic eschatology of the book, related to the idea that in the imminence of the end of times, the only chance of survival lies in literature. This is an issue established in a dual manner, because in Terron’s eschatology, literature is also the trigger to apocalypse. In this paper, I intend to discuss the apocalyptic issue in Terron’s novel, which is established in a metaliterary and a metafictional manner. To do so, we analyze specific passages – attributed to the Bishop of Macau – signed as maxims concerning the end of times, and the role of literature in this event. In this sense, there is a quixotic interest on books, boravism marks, and problems involving metafiction as fictional doing in *Não Há Nada Lá*. Terron prophesies the end and continuity of the literary tradition. This sense of prophecy is not dissociated from parody and artistic reapropriation, inscribing itself at the heart of the duality proposed by Terron’s text. As theoretical support, we approach authors such as Eneida Souza (2007), Reuben Rocha (2011), and Erik Schollhammer (2011).

Keywords: Metafiction. Apocalypse. Criticism.

* Doutorando em Letras - Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, bolsista CAPES-DS. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

Introdução

Há muito se questiona acerca dos perigos da literatura, sobre a ameaça de ruína ou a amoralidade que os textos carregam consigo e que ameaçam o *status quo*. Alguns casos são episódicos. É possível recordar a atestação de Flaubert em seu julgamento por “crime ideológico”, “Madame Bovary sou eu”, referente ao romance homônimo (MORETTI, 2009). Mais de cem anos depois, o poeta *beat* Allen Ginsberg foi processado pela obra *Howl*, principalmente devido ao campo lexical de seus poemas, considerado amoral, ofensivo e sem valor literário (RASKIN, 2004).

Não há nada lá (2001), de Joca Reiners Terron, se inscreve nessa linha e, em certas instâncias, a extrapola. Em um primeiro momento, o romance se mostra como uma espécie de homenagem ao panteão maldito e particular de Terron. O autor reinterpreta de forma inusitada e paródica figuras como o poeta *beat* William Burroughs, o ocultista Aleister Crowley e o músico Jimi Hendrix. Porém, a única conexão entre estes personagens é um misterioso hipercubo e um livro de sete selos. Ao final do romance, a obra se revela como um apocalipse apócrifo. Desse modo, Terron inscreve *Não há nada lá* entre aqueles textos ameaçadores que habitam o cosmos da literatura.

Nessa questão, o romance apresenta um tipo de escatologia apocalíptica do livro; uma compreensão de que, frente ao fim dos tempos, à ruína e à morte, a única forma de sobrevivência está na literatura. Contudo, essa é uma relação estabelecida de forma dual, uma vez que, nessa escatologia, a literatura também é a causadora do apocalipse. Desse modo, o problema da literatura como subversiva é levado ao limite, uma vez que é nela e através dela que se realiza o fim dos tempos, maior de todas as ameaças metafísicas.

Intentamos discutir a questão apocalíptica na obra de Terron, estabelecida em caráter metaliterário e metaficcional. Para tal, trataremos de passagens específicas, atribuídas ao Bispo de Macau, destacadas graficamente no texto. Tais passagens são máximas acerca do fim do mundo, do papel do livro e da literatura nesse acontecimento. Como subsídio teórico e crítico, abordaremos autores como Maria Eneida de Souza (2007), Erik Schøllhammer (2011) e Reuben da Cunha Rocha (2011).

A escatologia apocalíptica do livro

A partir de Flaubert e do conceito de bovarismo, passa-se a questionar o lugar da literatura na rede imaginária que interconecta a vivência empírica com a experiência originária da ficção, problema levantado por Eneida Maria de Souza (2007). A autora retoma a ideia de bovarismo para discutir o fascínio de um indivíduo pela experiência do outro, o desejo de exilar-se de si mesmo como um efeito de ilusão. Souza vai mais longe, problematizando o limite do texto. A partir da consideração de que a vida em si mesma possuiria uma qualidade mimética em relação à literatura, a autora menciona que “[o]

entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos interpretados como parte do universo simbólico” (SOUZA, 2007, p. 115-116).

Souza comenta que a questão da intertextualidade, conforme elaborada por Julia Kristeva na década de 1960, serve como ideia que expande a noção de diálogo entre textos, capaz mesmo de deslocar o texto ficcional para a vida. O bovarismo mencionado pela autora se refere aqui a um impulso criativo que permeia toda ficção, assim como a inevitável presença do outro. Para Souza, quando o escritor intenta interpretar a escrita do outro, ele na verdade se insere como leitor de sua própria vida. De acordo com a autora, a grande transformação operada pela intertextualidade reside na desconstrução do lugar do sujeito no texto.

Calcada em um problema apresentado por Piglia (1994), Souza afirma que o conceito de literatura na modernidade seria o “exercício do próprio ato de criação (2007, p. 118). Mesmo que esse conceito possa ser discutido, o que interessa aqui é o fato de que a autora levanta o problema da ambiguidade da posição do autor em relação ao texto. Ao mesmo tempo em que as figuras do autor, do narrador e de personagens se diferenciam, elas também se aproximam. Segundo Souza, essa noção dual está inscrita no âmago da compreensão do autor como um sujeito isolado, deslocado de ambientes familiares, na tentativa de afastar-se de seu objeto, em uma ânsia de melhor compreendê-lo. Isso concederia um sentido de alteridade ao interior do processo criativo e tornaria o escritor uma espécie de tradutor de sua própria experiência para uma outra experiência – de leitura ou tradução – alheia a sua:

Se, de um lado, o sujeito se projeta no ato da escrita tradutória, tornando o gesto criativo a variação da autobiografia, de outro, é necessário se ausentar, desalojando o eu de sua casa e abrindo mão do direito de propriedade. [...] é impossível escolher outra pátria que não seja a dos escritores (SOUZA, 2007, p. 118).

Como a própria autora afirma, a literatura é produzida no espaço entre o lugar de origem e o estrangeiro. Dessa forma, a literatura operaria em um jogo constante e dual, a partir de conflitos entre o familiar e o defamiliar. A concepção de que seria “impossível escolher outra pátria que não a dos escritores” é devedora de Borges, como a própria autora comenta. Souza menciona que Borges escolheu a literatura como pátria, o que une todas as obras e autores sob o “signo da literatura” (SOUZA, 2007, p. 121).

A partir desse ponto, pensar o “signo da literatura” seria pensar não apenas uma pátria de livros, um universo e uma cosmologia essencialmente literárias, mas também seria pensar a realização – ou destruição – dessas obras a partir da própria literatura. E aqui adentramos na questão da

metaficção, tão cara aos escritores pós-modernos. Karl Erik Schøllhammer (2011) menciona que, em certas instâncias, a metaficção tornou-se uma espécie de lugar comum nas discussões acerca de literatura contemporânea. A razão disso seria que esse tipo de literatura demonstra uma atenção, uma autoconsciência relativa à natureza da criação de ficção; uma natureza essencialmente artificial, no sentido de que composta por um artífice. A obra de Borges, *Manual de Zoologia Fantástica* (1999), é emblemática nessa questão – se considerada como uma possível metáfora da composição ficcional. Nela, o autor menciona uma miríade de criaturas advindas das mais variadas fontes, mantendo o cuidado de não diferenciar biologia natural de imaginação literária; emblema tácito da criação pós-moderna, menos semelhante a uma máquina perfeita do que a uma criatura orgânica, como um golem ou uma quimera.

A metaficção tem uma história longa, conforme demonstra Schøllhammer (2011). É possível encontrar suas marcas em *As mil e uma noites*, conforme Sherazade intenta entreter o monarca, na ânsia de salvar sua vida; em Shakespeare, em *Hamlet* ou em *Otelo*. A questão da metaficção se realiza através de um conflito. Na perspectiva pós-moderna, a metaficção apresenta-se atrelada à ideia de simulacro, paródia ou pastiche que, embora opere em detrimento de uma ideia de realidade, sugere uma verossimilhança dentro de um universo que é, em suas raízes, composto por relações de signos que apontam para outros signos e de interpretações que se realizam apenas “numa tensa disputa de interpretações” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 130). Dessa forma, “a realidade é ‘lida’ como se fosse literatura, e a literatura é levada em conta como se fosse realidade” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 129).

Essa é uma das instâncias em que se inscreve a obra de Joca Reiners Terron, *Não Há Nada Lá*, a da literatura que se realiza como se fosse realidade. Isto porque a obra do autor se apresenta como um livro que possui a consciência intrínseca de ser livro e, talvez por isso, se mostre mais real que a realidade, justamente pelo caráter simbólico inerente à obra. Terron mescla diversas instâncias narrativas em seu texto. O autor apresenta características que flertam com o ensaio e a crítica, assim como a metaliteratura – esta, compreendida como uma literatura que trata de si mesma, de suas instâncias de escrita, de interação entre textos, de diálogo entre obras, algo largamente trabalhado por Borges, como nos textos *Memória de Shakespeare* (1983) e *Biblioteca de Babel* (1944). Porém, Terron não se apropria da literatura meramente como uma fonte ou um glossário de referências. Para tratar da obra de Terron, Reuben Cunha Rocha (2011) trabalha com a concepção de *semiosfera*. Esse conceito compreende, sumariamente, um modo de apreensão de mecanismos relacionais através dos quais a cultura se orienta e se manifesta. Nesse processo, os significados de um dado signo apresentam-se sempre em movimento, de forma negativa e reinterpretativa – uma vez que nega chaves de leitura e sempre se apresenta pelas vias de uma reinterpretação.

Esse conceito possibilitaria tratar de justaposições, aglutinações e conflitos de sentido, sempre em energético contraste, presentes na obra de Terron. Por isso, o autor propõe a concepção de “imaginação crítica”, a qual problematiza uma leitura que atualize o texto, que o compreenda dentro do paradoxo diacronismo/sincretismo.

Esse comentário se mostra pertinente quando consideramos a maneira pela qual Terron se apropria e reinterpreta sua herança literária – na falta de melhor termo de expressão. Isto porque Terron não apenas empreende remissões a escritores, como material de composição ficcional, mas reinterpreta-os e realoca-os em sua narrativa, de forma selvagem. Trata-se antes de uma atividade expansiva, dissonante – bem aos termos de Baudelaire – e reconstrutora (FRIEDRICH, 1991); trata-se de uma forma de reapropriação crítica e imaginativa, assomada ao fato de que Terron traz seus escritores – seu panteão maldito – para o convívio próximo, que é ficcional e real, e mergulha em meandros organicamente estabelecidos de formas de criação e crítica literárias. Conforme Rocha, Terron é capaz de “[c]ompor e decompor linguagens na confecção de textos que acenam como indícios de uma sensibilidade abocanhadora e apropriativa” (2011, p. 23). Da mesma forma, Schøllhammer comenta que “o que deixa, sim, o leitor intrigado é a relação entre o delírio produtivo e um compromisso artesanal na construção dessas histórias que reescrevem a história da literatura, valendo-se livremente de sua potência mitológica e imaginativa” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 131).

O caráter crítico e imaginativo da obra de Terron funda uma espécie de campo de possíveis leituras para *Não Há Nada Lá*. O romance se desenvolve através da interseção de sete tramas diferentes, com sete personagens principais, narradas de forma intercalada e que compreendem os 49 capítulos do livro – múltiplos de sete. Os capítulos são apresentados em ordem decrescente, o que poderia denotar uma espécie de contagem regressiva para o apocalipse. O panteão de deidades-anjos-enunciadores malditos dessa obra é composto pelo escritor *beat* William Burroughs (Guilherme Burgos), o surrealista Raymond Roussel (Raimundo Russel), o poeta brasileiro Torquato Neto (Torquato Neto), o músico Jimi Hendrix (Jaime Hendrix), o poeta Isidore Ducasse (Isidoro Ducasse), o poeta Arthur Rimbaud (Arthur Rimbaud), o mago Aleister Crowley (Alistério Crowley), o poeta Fernando Pessoa e Lúcia, a testemunha das aparições da Virgem de Fátima. As tramas são conectadas através de um misterioso livro de sete selos e do peculiar hipercubo. Esses objetos surgem de forma direta ou indireta, diante dos personagens ou mesmo em visões, no desenvolvimento narrativo.

Na narrativa, é possível encontrar citações da cultura *pop*, literatura (de diversos tempos e movimentos), fragmentação, manipulação gráfica, autorreferência, metalinguagem, paródia (livros de ocultismo e religião) e ironia. Há também a preocupação de narrar os volteios do enredo de forma

objetiva e distanciada, em terceira pessoa, sem muitos aprofundamentos psicológicos.

Ao seu encerramento, o romance se revela como um apocalipse apócrifo, contemporâneo de Cristo, que seria um dos maiores segredos da igreja católica. A diferença entre tal apócrifo e o texto canônico seria que, no referido livro obscuro, os sete anjos do apocalipse são nomeados de forma específica, inclusive com indicações de locais e épocas em que surgiriam. Esses anjos são os sete personagens centrais de *Não Há Nada Lá*.

Existem trechos destacados graficamente – em itálico – que perpassam toda a narrativa. Essas passagens surgem como máximas em primeira pessoa, desorientando o texto geral, em terceira. Não apenas a forma narrativa do texto necessita se curvar sobre tais inserções, como também o próprio tom direto do narrador. Ao final do texto, essas interrupções no fluxo narrativo revelam-se como falas do ex-Bispo de Macau. O enigmático ex-clérigo, agora dono de um bar no Rio de Janeiro, é informalmente entrevistado por um jornalista, o narrador dessa passagem, cujo discurso desenfreado apresenta-se ao final do livro. Porém, nem todos os fragmentos destacados em itálico no decorrer do romance se apresentam neste fragmento final, relativo ao Bispo. Esse fato poderia sugerir uma intromissão do autor na narrativa, conforme sugere Quadrado (2006). Contudo, excertos específicos oferecem outra possibilidade de leitura: “eis-me aqui, esfinge presa ao chão, barriga no balcão, cuspidando sandices (será loucura isso?), na cara desse idiota, que provavelmente me trairá na primeira roda de paus-d’água que frequentar” (TERRON, 2011, p. 78). O jornalista se refere ao Bispo exatamente da mesma forma, como tendo uma enorme barriga e despejando sua história de forma desenfreada. Além disso, o Bispo demonstra sua dúvida, “cuspidando sandices”, e a sensação de frustração, uma vez que acredita que o jornalista revelará sua história – aparentemente um segredo – na primeira oportunidade. Por sua vez, o jornalista não deixa a desejar, uma vez que grita a plenos pulmões, madrugada adentro, para quem quiser ouvir, a história estranha do Bispo; história a qual ninguém atribui veracidade: “[m]as você é um bosta, mesmo, fazer a gente perder tanto tempo com uma história bunda dessas, diz um dos zé-manés remanescentes” (TERRON, 2011, p. 20).

Em outra passagem, o Bispo passa de uma autorreflexão para uma fala direta com o leitor do livro, rompendo inexoravelmente os limites da ficção e atestando o caráter de metaficcionalidade da obra: “e a abertura letal do olho para o seu conseqüente mergulho no livro, limpe as orelhas, testemunha inesperada desse evento, arregale as pálpebras, leitor desavisado” (TERRON, 2011, p. 34). Esse fato não é perceptível apenas na passagem supracitada, como também no fato de boa parte dos personagens terminarem suas histórias metamorfoseados: Lautreamont torna-se uma impressora, Torquato Neto transmuta-se em tinta e letras que escorrem pelo ralo, Rimbaud afunda num mar de livros. Todos eles, no entanto, chegam ao inevitável desfecho

de esperar pelo final, como se soubessem ou se dessem conta de que são agora personagens de ficção.

Aqui, adentramos na questão escatológica. E esse é, conforme mencionado, um dos problemas recorrentes relacionados à literatura: sua relação com a ruína. Em Terron, o sentido transgressivo da literatura é levado ao limite, pois é nela própria e através dela que se realiza a mais radical de todas as catástrofes proféticas: o apocalipse. É possível problematizar essa questão a partir dos mencionados excertos destacados em itálico. Esses excertos são máximas acerca do fim do mundo, do papel do livro e da literatura nesse acontecimento, assim como também são marcas do rompimento do caráter ficcional, apontando à metaficção, uma vez que o ex-clérigo se reporta diretamente ao leitor. Elegemos passagens específicas entre essas máximas, as quais discutiremos para tratar do problema escatológico.

Autores como John Collins (1979) mencionam que a ideia de apocalipse normalmente se relaciona a algum tipo de temor ou crise sociopolítica. Em nível de senso comum, frequentemente credita-se o significado de “apocalipse” a concepção de uma catástrofe total e absoluta, o cataclismo final que exterminaria a humanidade. Dentro do dogma judaico-cristão, o apocalipse antecederia o reino vindouro, uma era de paz em que os justos seriam abençoados e recompensados por Deus, assim como os pecadores seriam punidos.

Em Terron, a crise estabelecida é a da própria literatura. Embora toda a obra se constitua como uma espécie de ode ao livro, ao panteão de profetas malditos – conforme eleitos por Terron – e à ideia da literatura como algo que salva ou redime, é também latente o esvanecimento apresentado por essa mesma literatura. Ela é dual, potente em seu desaparecimento, salvadora em sua condenação: “qual o maior símbolo da cultura humana deste milênio que se esvai, o que poderia representar melhor o final da humanidade assim como a conhecemos?” (TERRON, 2011, p. 67). Essa passagem pode ser posta em paralelo com a celebração da literatura como criadora e, ao mesmo tempo, destruidora ou reconstrutora do universo: “um viva à literatura, somente a literatura, fundadora da realidade que conhecemos através da linguagem, construtora de mundos, somente a literatura poderia deflagrar o fim de algo que ela mesma erigiu” (TERRON, 2011, p. 30).

Conforme menciona Dionísio Soares (2008), o termo “apocalipse” tem suas raízes no grego e pode significar “descobrir”, “mostrar”, “revelar”. No entanto, essa definição não dá conta do leque de sentidos que o termo é capaz de abarcar. Isto porque, segundo Soares, enquanto “apocalipse” se refere a textos classificados por seu caráter formal e tem mais relações com o cânone bíblico, o adjetivo “apocalíptico” se relaciona mais com o sentido de uma cosmovisão, também chamada de escatologia apocalíptica. Klaus Koch argumenta que a ideia de algo “apocalíptico”, ou essa referida escatologia apocalíptica, se estabelece em uma perspectiva metafísica, na

forma de um tipo de “especulação que – frequentemente em forma alegórica (...) – pretende interpretar o curso da história e revelar o fim do mundo” (KOCH, 1972, p. 33). É possível acrescentar, como comenta Henry Kelly (2008), que esse fim do mundo se realiza, na verdade, com uma destruição recriadora, dotada de um caráter onírico, uma vez que intenta cessar o conflito dualista judaico-cristão de bem e mal. No reino vindouro, depois do apocalipse, haveria apenas o bem, uma vez que todo mal estaria contido.

Nesse sentido, o mundo que decai e beira o cataclismo é também o prenúncio de um mundo revigorado. Em Terron, essa questão é subvertida. O autor brinca com as gerações malditas, com suas ideologias, mitologias e ideais. Terron apresenta uma reapropriação do espírito maldito, como o de Lautreamont, Baudelaire e Rimbaud, que nada deve àquela revolta essencial, à fome pela marginalidade que impulsionara certos poetas para a margem, para o vício, para o excesso, à ruína e à morte. Aqui, Terron apresenta um ideário que se estabelece na página, no fazer ficcional, não no trágico confronto com o mundo. Por isso, o apocalipse de Terron, conforme demonstrado pelo livro de sete selos – o próprio livro do apocalipse que permeia a narrativa – leva ao próprio livro. A única resposta possível ao fim de tudo é a própria literatura, em um vórtice dela para si mesma.

Esse apocalipse que direciona a literatura para si mesma, que se estabelece em nível de autorreferência e mescla a metaficção com a metaliteratura, se mostra com mais força nos seguintes comentários do Bispo: “[s]omente a literatura, o alicerce de tudo, não a pedra, não o ferro, as letras desencadeando-se, estrutura de sílabas” (TERRON, 2011, p. 102); e em seguida: “depois palavra se unindo a outra palavra para formar frase que se une a outra frase, daí o parágrafo, então a página, depois o livro, dentro do livro, aí, sim, a pedra, o ferro, a água, a carne e o cosmo” (TERRON, 2011, p. 100).

Por fim, apresenta-se a ideia de um mundo vindouro composto, de forma essencial e nuclear, pela própria literatura: “a literatura destrói quem a toca, quem por ela é tocado, câncer introjetado no humano – o universo: uma malha de letras minúsculas, de proporções infinitesimais” (TERRON, 2011, p. 112). Fato demonstrado também pelo destino dos sete personagens principais do livro; os anjos anunciadores do apocalipse de *Não Há Nada Lá*. Guilherme Burgos é transmutado em uma serpente e foge para dentro do livro do apocalipse, no chão de sua sala; Torquato Neto vê-se transformado em letras e tinta e espera pelo final; Isidore Ducasse, ou Lautreamont, acaba transformado em uma impressora que cospe folhetins proféticos; Arthur Rimbaud afunda em um mar de livros e Fernando Pessoa vê-se também à espera do término, talvez o mais consciente de todos de sua natureza de personagem ficcional.

No que se refere à escatologia apocalíptica, Paul Hanson (1979) compreende que essa cosmovisão se estabelece como um movimento socio-religioso que interpõe interpretações do que se considera como textos

sagrados em relação a instâncias sociais. Essa perspectiva concebe uma ideia de salvação divina, que se realizaria aquém ao presente, em uma ordem futura e ainda inacessível. E essa ordem, conforme mencionado, não apenas implicaria, como necessitaria da destruição da ordem atual para que pudesse se estabelecer. Paralelamente, trata-se da profecia do Bispo em *Não Há Nada Lá*; trata-se do caráter fundamental, “pela língua, pelos olhos e pelo livro, assim deve ser, prega a ordem máxima dos Sagrados Corações de Maremmе, o livro nos vincula, o livro nos recorda de nossa humanidade, nos religa” (TERRON, 2011, p. 65). E como permanece profetizado pela Santa Satânica que revela a Lúcia o Terceiro Segredo de Fátima: “O inferno é um mundo sem livros” (TERRON, 2011, p. 99).

Considerações finais

Sem cair em sugestões impressionistas, é possível considerar a existência, em *Não Há Nada Lá*, de um certo encantamento quixotesco pelos livros. Além disso, Maria Eneida de Souza (2007) lembra que o bovarismo se estabelece como uma espécie de sintoma, uma marca da ânsia e do fascínio pela experiência do outro, uma experiência essencialmente imaginativa e reconstrutiva. A autora também ressalta que tanto o quixotesco quanto o boravismo ainda recebem um tratamento paradoxal, por vezes tratados como ameaça e, por outras, como inevitáveis vazamentos ficcionais do mundo vivo da ficção para o mundo fora dos livros. Trata-se da vida contaminada por forças místicas, provenientes da literatura (SOUZA, 2007).

A metaficção se estabelece como uma característica intrínseca ao fazer ficcional pós-moderno, firmada por um caráter dinâmico, continuado, em movimento, relativo a todas as instâncias que permeiam esse campo complexo que pauta as relações humanas, vez que outra chamado de cultura (ROCHA, 2011). Esse problema trata do caráter múltiplo das linguagens, das significações possíveis e suas inter-relações: “é a linguagem que ativa produtivamente os ruídos, ela que põe em relevo as diferenças sob a semelhança dos procedimentos – do ponto de vista do funcionamento dos signos” (ROCHA, 2011, p. 38).

É nessa instância que, de certa forma, se aloca ou se realiza a obra de Terron, *Não Há Nada Lá*. Trata-se de uma obra que põe os procedimentos literários para funcionar, e não o contrário. Conforme Reuben Rocha, Terron se apropria da literatura para desorganizá-la: “os signos apropriados pelo autor encampam e desconstroem suas significações prévias, alegorizam processos históricos e se desligam de toda referência, autônomos da representação” (ROCHA, 2011, p. 69).

De acordo com Rocha (2011), assim como Quadrado (2006) e Schøllhammer (2011), a problematização da criação e da crítica são marcas fundamentais da obra de Terron. Na perspectiva de Souza (2007), esse processo criativo se estabelece na forma de uma tradução. A autora menciona

que não se trata de uma tradução em sentido interlingual ou idiomático, que se dá entre diferentes línguas, conforme definido por Roman Jakobson (2007). Exemplificando através da obra de Proust, Souza ressalta que se trata antes da “arte poética como tradutora, ao transferir na língua de sua comunidade, a língua singular de sua ‘memória involuntária’ e de suas sensações” (SOUZA, 2007, p. 119). Essa relação de autoria e tradução inscreve na obra o caráter de artifício, de fazer poético e ficcional, assim como ressalta seu caráter de alteridade.

Nesse sentido, consideramos que não apenas as remissões de Terron a sua pátria literária maldita, como o seu próprio fazer composicional, se estabelecem através de uma prática crítica e criativa, paródica e irônica, destruidora e reconstrutora da matéria tanto originária do mundo dos livros como do mundo fora dos livros. Desse modo, mencionamos o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2006), para quem toda tradução é uma recriação poética, uma vez que prima por e privilegia a leitura crítica. Além disso, a informação ou codificação estética seria decodificada justamente na forma como é transmitida pelo artista. Essa perspectiva condiz com a de Souza (2006), também com a ideia de reapropriação, a questão da imaginação crítica proposta por Rocha (2011).

Por fim, o resultado dessa operação orgânica não poderia apontar para outro lugar que não a própria literatura. Através de sua escatologia apocalíptica do livro, Terron profetiza o fim e a continuidade da tradição literária. Esse sentido de profecia não está dissociado da paródia e da reapropriação artística, inscrevendo-se no coração da dualidade proposta no texto de Terron: “somente a literatura poderia deflagrar o fim de algo que ela mesma erigiu” (TERRON, 2011, p. 130). Se o título do livro sugere uma revelação sombria, na qual “Não Há Nada Lá”, as máximas do Bispo, assim como o próprio apocalipse apócrifo sugerem a possibilidade profética de salvação: para anistiar sua alma do vazio, a humanidade necessita mergulhar no verdadeiro mundo vindouro, a pátria do escritor, a própria literatura.

Referências

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: _____. **Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. A biblioteca de Babel. In: _____. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Manual de zoologia fantástica**. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1999.

COLLINS, John J. (Ed.). **Apocalypse: the morphology of a genre**. Atlanta: Society of Biblical Literature, 1979.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da Lírica Moderna**. Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HANSON, Paul D. **The dawn of apocalyptic: the historical and sociological roots of Jewish apocalyptic eschatology**. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

KELLY, Henry Ansgar. **Satã: uma biografia**. São Paulo: Globo, 2008.

KOCH, Klaus. **The rediscovery of apocalyptic**. Naperville: Alec R. Anderson, 1972.

MORETTI, Franco. O Século Sério. In: _____. **A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PIGLIA, R. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

QUADRADO, Adriano Davanço. **Inferno Pós-Moderno – Marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da geração 90**. 2006, 188f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RASKIN, Jonah. **American Scream: Allen Ginsberg's "Howl" and the Making of the Beat Generation**. California: University of California Press, 2004.

ROCHA, Reuben da Cunha. **Joca Reiners Terron ou a imaginação crítica – poéticas da leitura em Sonho Interrompido por Guilhotina**, 2011, 130f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, – . Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os perigos da ficção. In: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Otelo – O Mouro de Veneza**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SOARES, Dionísio Oliveira. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 99-113, dez. 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

TERRON, Joca Reiners. **Não Há Nada Lá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Recebido em junho/2017.

Aceito em outubro/2017.