

UM SONHO TEÓRICO-CRÍTICO DE (META)FICÇÃO: OU “COMO COMPREENDER ESSA DOIDEIRA?”

*A theoretical and critical dream of (meta)fiction:
Or “how to understand this madness?”*

CAIO ANTÔNIO NÓBREGA¹ 
GENILDA AZERÊDO² 

¹Instituto Federal da Paraíba, Monteiro, PB, Brasil

E-mail: caio.nobrega@ifpb.edu.br

²Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil.

E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do romance *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão (2007), uma obra que se revela como uma releitura paródica da famosa peça de William Shakespeare com o mesmo título. Busca-se investigar a natureza intrinsecamente metaficcional desse romance, ressaltando que sua característica paródica já o insere no universo da literatura reflexiva ou metaficcional. Introduce-se a expressão (meta)ficção teórico-crítica para categorizar esse romance, considerando o substancial entrelaçamento do discurso ficcional com discursos provenientes da teoria e crítica literária. Na análise, três desdobramentos metaficcionais são objeto de discussão: a estruturação da narrativa e sua natureza ficcional; o tratamento ao gênero dramático comédia e o resgate do metateatro shakespeariano, com reverberações que iluminam a prática paródica do romance em estudo. Como resultado, observa-se que, por um lado a (meta)ficção teórico-crítica confere ao romance uma maior complexidade e desafio interpretativo, e, por outro, ela orienta o leitor ao longo da narrativa, servindo como uma ferramenta para desenvolver sua habilidade interpretativa. O romance proporciona, mais especificamente, uma compreensão substancial dos meandros da criação literária, do legado cômico de Shakespeare e das práticas paródicas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: (meta)ficção teórico-crítica; paródia; literatura contemporânea; Adriana Falcão; William Shakespeare.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of Adriana Falcão's novel *Sonho de uma noite de verão* (2007), a parodic reinterpretation of William Shakespeare's play *A Midsummer Night's Dream*. We aim at investigating the inherently metafictional nature of this novel, emphasizing that its parodic composition already situates it within the realm of reflexive or metafictional literature. The expression theoretical and critical (meta)fiction is introduced to categorize this novel, considering the substantial intertwining of fictional discourse with discourses stemming from literary theory and criticism. In the analysis, three metafictional aspects are the subject of discussion: the structuring of the narrative and its fictional nature; the treatment of the dramatic genre of comedy; and the reimagining of Shakespearean metatheatricality, with reverberations that shed light on the parodic practice of the novel under study. As a result, it is observed that while, on the one hand, theoretical and critical (meta)fiction endows the novel with a substantial complexity, thus imposing a greater interpretative challenge, on the other hand, it guides the reader throughout the narrative, serving as a tool to develop their interpretative skills. Specifically, the novel provides a deeper understanding of the intricacies of literary creation, Shakespeare's comedic legacy, and contemporary parodic practices.

KEYWORDS: theoretical and critical (meta)fiction; parody; contemporary literature; Adriana Falcão; William Shakespeare.

EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 08.05.2024

ACEITO: 11.06.2024

COMO CITAR:

NÓBREGA, Caio Antônio;
AZERÊDO, Genilda. Um
sonho teórico-crítico de
(meta)ficção: ou “como
compreender essa doideira?”.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20240939,
2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240939>

No romance *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão (2007) transporta os eventos da peça homônima de William Shakespeare para o vibrante cenário do carnaval de Salvador. Nessa recriação, os rituais de um casamento nobre são substituídos por uma cerimônia extravagante protagonizada por um candidato a senador e uma ex-atriz, reinterpretando os papéis de Teseu e Hipólita. As complexas relações amorosas entre Lisandro, Demétrio, Helena e Hérnia são transfiguradas em um jogo de poder político, satirizando as intrigas e alianças do universo da política no Brasil. O elemento fantástico também se faz presente no romance, com personagens fadas e elfos que reforçam a atmosfera de vale tudo que caracteriza o carnaval e a narrativa brasileira. Ademais, o personagem Seu Bui, proprietário de bar, assume o papel de porta-voz do espírito de Shakespeare, empregando sua astúcia e criatividade literária para resolver os conflitos e dilemas que permeiam a trama.

O romance *Sonho de uma noite de verão* constitui o terceiro e último volume da coleção *Devorando Shakespeare*, editada pela Editora Objetiva entre 2006 e 2007. Esta série inclui, ainda, as obras *Trabalhos de amor perdidos* (2006), de Jorge Furtado, e *A décima segunda noite* (2006), de Luis Fernando Verissimo, que reinterpretam respectivamente as peças shakespearianas *Trabalhos de amor perdidos* e *Noite de reis*. Uma característica comum aos três romances da coleção é a abordagem irônica e ambivalente das obras de Shakespeare, que são reimaginadas por meio de novos contextos e elementos tipicamente brasileiros, como personagens, ambientes e eventos, notadamente o carnaval. Essa abordagem reflete a essência paródica e antropofágica que permeia toda a coleção, conforme sugerido pelo próprio título: Shakespeare é invocado não apenas para ser lido e apreciado, mas para ser assimilado e reinventado dentro do contexto cultural brasileiro.

O fazer paródico e antropofágico presente na coleção *Devorando Shakespeare* revitaliza as comédias shakespearianas, oferecendo abordagens inovadoras em enredos reimaginados. Simultaneamente, configura-se como um mecanismo significativo que reflete sobre diversas questões da prática artística, especialmente no campo literário. Assim, esses romances exemplificam claramente uma prática metaficcional, visto que são narrativas literárias que exploram e problematizam aspectos do universo da ficção por meio de diversas estratégias criativas, tanto em relação à criação quanto à leitura e à interpretação de obras ficcionais.

Como um romance paródico, *Sonho de uma noite de verão* já se apresenta também como um texto metaficcional, uma vez que sua própria existência é consequência de uma textualidade anterior, a peça shakespeariana parodiada por Falcão. Além disso, no romance, há uma interpenetração das fronteiras tradicionalmente percebidas entre o discurso ficcional e os discursos da teoria e da crítica literária, resultando em um texto literário híbrido que apresenta novos desafios aos seus leitores: se, por um lado, a inserção de discursos acadêmicos pode tornar mais complexo o processo de recepção, tais discursos também podem esclarecer o próprio processo de concepção do romance, fornecendo informações sobre sua estrutura e guiando o leitor em seu processo de interpretação.

Neste artigo, temos como objetivo analisar as estratégias empregadas no entrelaçamento do discurso ficcional com discursos provenientes da teoria e da crítica literária, delineando, assim, o que podemos definir como uma (meta)ficção teórico-crítica. Em particular, focalizaremos nossa análise em três áreas específicas: inicialmente, examinaremos como o romance engaja questões relacionadas a sua própria arquitetura ficcional, empregando uma metalinguagem repleta de termos como enredo, personagem, trama, conflito, entre outros; em seguida, investigaremos o que a narrativa de Falcão

revela sobre o gênero cômico, tanto em sua expressão geral quanto na específica manifestação da comédia shakespeariana; por último, abordaremos o resgate da estrutura metateatral shakespeariana dentro da narrativa brasileira, com reverberações capazes de jogar luz sobre a prática paródica realizada por Falcão.

A (META)FICÇÃO TEÓRICO-CRÍTICA

A metaficção é um termo empregado para designar obras ficcionais, sejam literárias, cinematográficas, teatrais, entre outras formas que exploram e discutem seus próprios processos de criação, bem como as múltiplas convenções e códigos dos gêneros ficcionais, ou ainda a própria essência da ficção. Neste sentido, ela se caracteriza por uma reflexão intrínseca sobre sua identidade ou natureza ficcional. No âmbito da literatura, a metaficção é caracterizada por seu caráter reflexivo e introspectivo, permitindo que um texto literário exponha seu próprio processo de construção, dialogando com a tradição literária que o precede e com a arte da escrita. Como apontado por David Lodge (2011, p. 213), a metaficção é “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escrita”. Linda Hutcheon (1980, p. 1), por sua vez, conceitua a metaficção como “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”.¹

Textos metaficcionais englobam uma ampla gama de estratégias criativas que desafiam as convenções tradicionais da narrativa e estimulam a reflexão sobre a natureza da ficção. Entre essas estratégias, destacam-se narradores autoconscientes, que interagem diretamente com o leitor; o emprego da paródia, que imita e subverte obras, autores e estilos literários; a adoção de narrativas fragmentadas, que desafiam a linearidade temporal e espacial; a existência de personagens autoconscientes, que, inseridos na trama, reconhecem sua própria condição ficcional; reflexões explícitas sobre os processos de escrita e de leitura e a inserção de narrativas dentro da narrativa, que, espelhadas, criam uma camada adicional de complexidade. Essas diversas estratégias podem ser empregadas de forma isolada ou combinadas entre si, resultando em textos que desafiam um entendimento sobre a ficção, pois convidam o leitor a refletir criticamente sobre o ato de contar histórias e a própria natureza da arte narrativa.

Além das estratégias criativas mencionadas anteriormente, é importante destacar que alguns textos metaficcionais também estabelecem um diálogo direto com os discursos acadêmicos da teoria e crítica literária. Com efeito, essa dinâmica instaurada nos textos metaficcionais provoca um fenômeno peculiar que, em certa medida, tende a diluir as fronteiras estabelecidas entre o que tradicionalmente é considerado ficcional, crítico e teórico. Esse processo, por vezes, pode resultar em uma desintegração das fronteiras entre essas categorias, permitindo um embaralhamento entre elementos narrativos, reflexões críticas e abordagens teóricas.

Na década de 1980, Lodge (1988, p. 125) desenvolveu o seguinte argumento sobre a relação entre ficção e crítica literária:

¹ “Fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.” Esta e as demais traduções são de responsabilidade dos autores do artigo.

há cerca de vinte anos, a relação entre ficção e crítica era relativamente pouco problemática. A crítica foi concebida como um discurso de segunda ordem dependente do discurso de primeira ordem da ficção. Os romancistas escreviam romances e os críticos os criticavam.²

Pode-se argumentar, então, que a literatura metaficcional – que teve sua expansão especialmente a partir da década de 1960 – atuou de forma a embaralhar as fronteiras entre o que convencionalmente é entendido como ficcional, teórico ou crítico. E isso ocorreu em uma via de mão dupla: ao passo em que textos literários passaram a acionar discursos dos estudos literários em sua composição ficcional, também textos da crítica e da teoria da literatura se tornaram mais literários (Culler, 2006), por vezes escapando de algumas amarras metodológicas da escrita científica.

Interessa-nos, nesta análise, o primeiro caso, no qual os escritores incorporam discursos teórico-críticos em suas obras de ficção. É relevante ressaltar que existem diversas estratégias empregadas pelos escritores para realizar essa integração de discursos: “escritores são protagonistas; as próprias personagens ficcionais são realocadas; um período literário é eleito como tempo ficcional; textos de criação, ficcionais ou poéticos, são citados [...] em colagens que não disfarçam seu caráter” (Weinhardt, 2010, p. 82). Em *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, a escolha de representar Shakespeare como um personagem da narrativa possibilitou a adoção de um discurso teórico-crítico a fim de metaficcionalmente abordar aspectos que caracterizam sua obra dramática – através de uma exploração de temas e discussões que são típicos de textos teóricos e críticos, e não necessariamente encontrados em romances.

Nas últimas décadas, escritores de metaficção – e aqui se encontram também os parodistas – foram influenciados pelos avanços crescentes no campo dos estudos literários e passaram a refletir, em suas obras, acerca de questões que envolvem a teoria e a crítica da literatura. De acordo com Michael Greaney (2006, p. 2), questões teórico-críticas têm sido alvo constante da literatura contemporânea, “como uma influência formativa e um recurso imaginativo, um repertório de histórias embrionárias e ideias radicais”.³ Zaydun Al-Shara (2009, p. 1), por sua vez, argumenta que, nessa tradição literária, surgida na segunda metade do século XX,

os romancistas demonstraram talento não apenas na escrita de histórias, mas também em áreas como filosofia e teoria, ao examinar questões e problemas na criação ficcional e no próprio ato de ler. Ao expressar suas convicções sobre como compreendem a crítica e a teoria literária, esses autores apoiam, criticam, parodiam e interagem com os críticos literários.⁴

Sugerimos a expressão (meta)ficção teórico-crítica para esses textos literários que entrelaçam o discurso ficcional aos discursos acadêmicos da teoria e da crítica literária. Desse entrelaçamento, resultam obras ficcionais que simultaneamente constituem uma prática literária e uma crítica à própria literatura, engendradas através de um método que une criação, teorização e crítica. E não raramente, ao mergulharmos nesse universo da (meta)ficção teórico-crítica, percebemos que tais textos muito têm a informar também sobre a própria teoria da metaficção (e da paródia), na condição de metaficções

2 “Some twenty years ago, the relationship between fiction and criticism was comparatively unproblematical. Criticism was conceived of as a second-order discourse dependent on the first order discourse of fiction. Novelists wrote novels and critics criticized them.”

3 “As a formative influence and imaginative resource, a repertoire of embryonic stories and radical ideas.”

4 “Novelists have shown a talent not only in writing tales, but also in philosophy and theory as they examine questions and problems in fiction-making and the very act of reading. Expressing their convictions about their understanding of literary criticism and literary theory, these authors support, criticize, parody, and interact with literary critics.”

que exploram uma teoria da ficção a partir da própria ficção. Esses textos, assim, desestabilizam as fronteiras entre ficção, teoria e crítica, desafiando a noção de fixidez desses discursos e abrem caminho para novas abordagens de leitura e compreensão não apenas da literatura, mas também da teoria, da crítica e do mundo em si.

Com efeito, a busca por potenciais novos resultados e novas formas de ver e entender emerge como uma das motivações primordiais que impulsiona os escritores a trilharem o caminho reflexivo da (meta)ficção teórico-crítica. Refletindo sobre o processo criativo inerente a esse tipo de ficção, Jack Fux e Maria Elisa Moreira (2008, p. 198) defendem que

os autores trazem essas reflexões para o corpo da ficção e as transformam em argumentos narrativos, criando assim para seus textos múltiplas e complexas camadas de sentido que permitem que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais distintas conexões. Ao possibilitarem a leitura de sua ficção como um ensaio (ou vice-versa), esses escritores inserem no próprio *corpus* narrativo as discussões sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades.

A (meta)ficção teórico-crítica, assim, demonstra autoconscientemente a seus leitores suas próprias possibilidades de produção de significados. Além disso, seguindo o que Hutcheon (1980, p. 6) aponta como uma das principais características da literatura reflexiva, a (meta)ficção teórico-crítica também desempenha o papel de constituir “seu próprio e primeiro comentário crítico, e, ao fazê-lo, [...] estabelece o quadro de referência teórico a partir do qual deve ser considerada”.⁵

Por fim, é pertinente destacar o aspecto da recepção que caracteriza a ficção teórico-crítica. Stetula Stan (2008, p. 100) argumenta que um texto literário que entrelaça o discurso ficcional com discursos teórico-críticos impõe mais exigências e dificuldades a seus leitores. A autora sustenta que tal literatura demanda um público leitor educado, cultivado e paciente, predisposto a aceitar que a experiência de leitura pode não proporcionar gratificações imediatas, mas sim exigir uma análise rigorosa da ficção. Embora seja possível identificar romances que possuam uma abordagem mais densa e explicitamente teórico-crítica, fornecendo verdadeiros espaços de estudo para seus leitores, como veremos, é questionável que esse seja o caso de *Sonho de uma noite de verão*. As questões relativas à estruturação da narrativa, ao gênero cômico e ao metateatro estão intimamente relacionadas às questões de enredo e desenvolvimento de personagens; portanto, ainda há uma considerável quantidade de literatura – enquanto ficção – a ser apreciada.

“NUNCA TINHA VISTO TRAMA ASSIM CONFUSA”

Em seu *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão constrói um enredo repleto de reviravoltas e desencontros entre os personagens. Além dos dois casais principais, cujos amores se entrelaçam de forma confusa, a trama também incorpora seres mágicos que, originários do Olimpo, descem à Terra para observar e entender a complexidade dos humanos e de suas relações. Mesmo que inicialmente assumissem o papel de observadores externos, também esses seres mágicos são absorvidos pelo caos peculiar do carnaval soteropolitano. Nessa narrativa, elementos de magia, raciocínio e criação literária se misturam, gerando uma trama que recebe avaliações diversas por parte das próprias personagens,

⁵ “Its own first critical commentary, and in so doing, [...] sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered.”

como exemplificado em: “Flor de Ervilha nunca tinha visto trama assim confusa. Semente de Mostarda jurou ter compreendido todo o drama. Mariposa desconfiou: ‘Como é que se pode compreender essa doideira?’” (Falcão, 2007, p. 45).

Ao considerarmos as expressões “trama assim confusa”, “drama” e “doideira” como afirmações proferidas por personagens dentro da narrativa para descrever a própria narrativa em que estão inseridas, deparamo-nos com um claro exemplo de metaficção, em que um texto literário elabora comentários sobre si mesmo. Nessa reflexão autorreferencial da literatura, encontramos termos que caracterizam uma metalinguagem frequentemente utilizada pela crítica e pela teoria literária para investigar e analisar seu objeto de estudo, tais como “trama” e “drama”. Ao longo do romance de Falcão, diversos outros termos são resgatados, como personagem, forma, estilo, prosa, poesia, teatro, entre outros. Diante disso, surge a questão: por que um texto literário incorpora discursos da teoria e da crítica literária em sua composição?

Uma possível explicação para essa questão reside no próprio fato de a trama ser retratada como confusa, uma verdadeira “doideira”. Visando mitigar a confusão dos leitores, a narrativa ficcional aciona discursos teórico-críticos a fim de oferecer esclarecimentos sobre os acontecimentos do enredo. Em determinado momento do romance, por exemplo, os desencontros amorosos dos casais humanos já haviam sido estabelecidos, ocorrendo em meio à vertiginosa rapidez típica dos amores de carnaval. Para situar o leitor em relação a essas reviravoltas amorosas, a narrativa recorre a uma observadora externa, Flor de Ervilha, que resume as ações. Deparamo-nos com o seguinte trecho:

Flor de Ervilha compreendeu na hora que querer de gente é tão complicado quanto qualquer outro e daí tanto vai e vem, vai não vai, e não vai nem vem.

Então anotou:

* Olha aí o conflito armado.

* Helena quer Demétrio.

* Que quer Hérnia.

* Que quer Lisandro.

* Que quer Hérnia.

* E Helena está sobrando, coitada dela.

* Mas se não fosse assim, e tudo estivesse certo, a história acabaria por aqui, com todos felizes, ponto final, e aparentemente gente e confusão gostam de andar de braços dados. (Falcão, 2007, p. 48-49).

O romance revela uma notável autoconsciência quanto ao fato de ser uma narrativa, ao se autodenominar como uma “história”. Além disso, reconhece que nas histórias é comum a existência de conflitos entre personagens, que atuam de forma a impulsionar as ações da trama. Nesse sentido, observamos uma narrativa literária que não apenas desenvolve esses conflitos entre personagens, mas também os enumera e resume, seguido por uma reflexão de cunho teórico-crítico sobre a sua própria construção ficcional.

Como exemplo de literatura metaficcional, que articula a prática da escrita ficcional com elementos teórico-críticos – ou, como Waugh (1984) coloca, a prática da ficção com a teoria da ficção –, *Sonho de uma noite de verão* promove reflexões sobre alguns de seus aspectos constitutivos, como personagens, eventos que impulsionam o enredo, o poder criativo da linguagem literária e a noção de verossimilhança.

Em todos esses casos, observamos uma presença marcante de discursos teórico-críticos inseridos na ficção, os quais se tornam parte integral da experiência de leitura do romance.

Reflexões sobre a categoria literária personagem – sua definição e funções – estão diluídas ao longo do romance. Desde o início da narrativa, por exemplo, quando ocorre a chegada dos seres mágicos em Salvador, encontramos a seguinte fala, proferida pelo personagem Puck:⁶

— Uma trama só é boa
Quando tem suas personagens.
Uma pessoa sozinha,
Em geral não dá em nada.
Só para dar a largada,
Por que não escolher duas,
Ao acaso, pelas ruas?
Pois para se entender gente
Profundamente
Lá no íntimo,
É preciso um par,
No mínimo. (Falcão, 2007, p. 32).

O trecho citado ocorre no momento em que os seres mágicos estão examinando a multidão durante os festejos de rua do carnaval, buscando selecionar quais humanos irão observar. A fala de Puck desempenha uma função evidente de influenciar o desenvolvimento do enredo, ao explicar as ações dos seres mágicos. No entanto, ela transcende essa função inicial, especialmente ao apresentar comentários metaficcionalis de natureza teórico-crítica sobre a categoria literária personagem. O romance, dessa forma, revela-se consciente de si mesmo como um texto criativo, uma vez que os indivíduos que serão observados pelos seres mágicos são introduzidos como personagens. Além disso, por meio da fala de Puck, podemos inferir duas questões importantes relacionadas à categoria personagem, frequentemente discutidas em textos de teoria e crítica literária. Em primeiro lugar, há a necessidade, na criação literária, de se conceber e selecionar personagens para a trama, já que uma narrativa envolvente frequentemente depende consideravelmente do desenvolvimento desses personagens. Em segundo lugar, emerge a ideia de que personagens literários, na condição de criações fictícias, podem servir como modelos para a compreensão da condição humana. Sabe-se, por exemplo, que algumas discussões de Sigmund Freud no campo da psicanálise foram inspiradas por personagens das obras de Shakespeare.

Em relação à categoria personagem, merece destaque a passagem na qual Seu Bui – que, quando embriagado, incorpora o espírito de William Shakespeare – informa a Puck que é hora de alguns personagens retornarem à narrativa. No diálogo entre Seu Bui e Puck, encontramos:

— Raciocine um pouco, Puck. Quais são os outros personagens do núcleo dos mortais?
— Tem mortal demais por aqui, rapaz. Como é que eu posso saber os nomes de todos?

6 No romance de Falcão, Puck profere seus diálogos em forma de versos, em uma prática que ecoa a utilizada por alguns personagens nas peças de Shakespeare.

— Eu estou falando apenas dos mais significativos. Os que têm função no enredo e merecem ter seus nomes destacados.

— E eu sei?

— Os que estavam presentes na apresentação da história, onde foram estabelecidas as situações-chave. (Falcão, 2007, p. 117).

Mais uma vez, a narrativa literária de Adriana Falcão apresenta a seus leitores argumentos sobre a categoria personagem comuns em textos teórico-críticos. Dentre esses argumentos, destacam-se: a existência de diferentes níveis de personagem, com alguns desempenhando papéis mais significativos para o desenvolvimento do enredo do que outros; a atribuição de nomes aos personagens de maior relevância, facilitando sua distinção daqueles com menor importância para a trama; e o papel dos personagens na criação de situações-chave na narrativa. Essas questões parecem se entrelaçar em torno de um projeto de letramento literário do personagem Puck, promovido por outro personagem da narrativa, Seu Bui. No entanto, tal projeto transcende as fronteiras do universo ficcional do romance, uma vez que expõe o próprio leitor da obra de Falcão a esses argumentos teórico-críticos. Considerando que esses argumentos são proferidos por Seu Bui, representante da figura do dramaturgo William Shakespeare, sua validade parece difícil de ser contestada.

Nas reflexões metaficcionais teórico-críticas presentes no romance de Falcão, a categoria de personagem é articulada à ideia de que eles desempenham ações essenciais para o desenvolvimento do enredo. Isso é evidenciado na passagem seguinte:

Como se verá posteriormente, esse era um momento delicado da trama, uma vez que seu andamento agora cabia apenas a Helena.

Ela ficou ali pensativa, com a história em suas mãos, sem saber que enquanto não decidisse o que fazer os outros personagens seriam obrigados a ficar pairados no ar, sem sorte, azar, ou um simples objetivo. (Falcão, 2007, p. 51).

No trecho citado, vários termos compõem uma metalinguagem teórico-crítica para referir-se à literatura, como “trama”, “andamento”, “história” e “personagens”. Além disso, observamos uma demonstração do poder da voz narrativa, capaz de reflexivamente paralisar o tempo da narrativa e a ação dos outros personagens, mesmo que, ironicamente, esse narrador argumente que a história estava em pausa devido à indecisão de Helena. Assim, a narrativa apresenta-se consciente de si mesma como um enredo composto por relações de causa e consequência a partir das ações dos personagens.

Após todos os encontros e desencontros que se estabelecem ao longo da narrativa, cabe a dois personagens – Seu Bui e Puck – tentarem remediar a situação. No diálogo entre eles, lemos:

— Sinceramente, eu achei essa solução muito simples – queixou-se Seu Bui. – Justo o personagem que desencadeou toda essa tensão dramática me desaparece assim, de repente, levado por um personagem caído do céu? Eu gostaria de ter acompanhado a ação inteira.

— Não ligue para ele, patrão. O camarada é todo metido a entender de dramaturgia. [...].

[Seu Bui:] — Nada contra o fantástico, já que nos forneceu belíssimas obras, mas neste caso específico, optamos por um tom mais realista. (Falcão, 2007, p. 111-112).

Na passagem mencionada, os dois personagens, acompanhados por Oberon, são incumbidos da missão de encontrar uma solução para o dilema envolvendo Titânia, rainha das fadas, que se viu

enfeitiçada por uma flecha de Cupido e acabou apaixonada por um asno. Nesse contexto conflituoso do enredo, Seu Biu emprega uma metalinguagem teórico-crítica, utilizando termos como “solução”, “personagem”, “tensão dramática” e “ação”, enquanto contrasta duas possibilidades de resolução: uma realista e outra fantástica. Ironicamente, a solução realista proposta por Seu Biu consiste em embebedar Titânia com cachaça para induzir uma amnésia alcoólica, o que se coaduna com a atmosfera carnalizada da narrativa e com a própria festividade de carnaval em Salvador.

Seu Biu e Puck, entretanto, não conseguiram encontrar uma solução realista para o problema enfrentado por Bobina, um membro da trupe teatral que fora enfeitiçado por Puck e transformado em um ser com cabeça de burro. No subsequente diálogo entre os personagens, torna-se evidente que a magia realizada, no contexto da trama, também serve reflexivamente para ilustrar o poder criativo inerente à própria literatura:

- Penso que isso vai ser meio impossível. O senhor que se considera tão letrado quer fazer o favor de me explicar como desfazer o feitiço de forma realista? O senhor tem alguma carta na manga?
- Isso é uma catacrese?
- Uma cata o quê?
- Grande ideia! Que tal nos valermos de uma figura de linguagem?
- Como assim?
- Podemos nos utilizar de uma metáfora: “Enfim recuperado, Bobina retomou o trem de sua existência”. Ou de uma sinédoque: “A boca despertou num bocejo e descobriu ser a mesma boca de sempre”. Ou de uma hipérbole: “O fato é que ele acordou tão irritado que até perdeu a cabeça”. [...]. Ou ainda de uma elipse: pulamos esse pedaço e já cortamos para ele com cabeça de gente. (Falcão, 2007, p. 113-114).

Nesse trecho, Seu Biu apresenta de forma didática a Puck – e aos leitores do romance – explicações sobre algumas figuras de linguagem, utilizando-as como possíveis soluções para a situação de Bobina. Mais significativo do que a aula oferecida sobre as figuras de linguagem é o entendimento que essa passagem proporciona sobre o poder criativo da linguagem literária. Por meio da interseção do discurso ficcional com os discursos teórico-críticos, a narrativa de Falcão sugere que a linguagem literária não apenas simula a representação de uma realidade externa, mas tem o potencial de criar ou consolidar sua própria realidade por meio da linguagem – um conceito discutido por Hutcheon (1980, p. 7) como a formação de um mundo ficcional, ou heterocosmo, através dos referentes fictícios dos signos linguísticos. Nesse sentido, todo texto literário constrói seu próprio universo ficcional; já os textos metaficcionais vão além, reconhecendo e refletindo sobre a linguagem como o instrumento que foi capaz de engendrar tal universo. Em *Sonho de uma noite de verão*, as figuras de linguagem são deliberadamente selecionadas e apresentadas como exemplares desse poder “mágico” de criação da linguagem literária.

Por último, é pertinente abordar a questão da verossimilhança na literatura, a qual também é objeto de reflexão em *Sonho de uma noite de verão*. Novamente, em um diálogo entre Puck e Seu Biu, no qual ambos buscam uma solução para reintroduzir personagens na trama após a resolução dos conflitos, encontramos:

- Sendo assim, temos que juntar todos.
- Exatamente. Falta uma ideia. [...].
- Boa.

— E convincente!

— E se eles aparecerem indo caçar? Os três podiam entrar com cães de Esparta, indo para a celebração do “Rito de Maio”. Não lhe parece interessante?

— Ideia bonita, mas um pouco descabida. Estamos em fevereiro, século XXI, Salvador, Bahia, Brasil, América do Sul. O que faríamos com cães de Esparta neste cenário tropical? (Falcão, 2007, p. 118).

A proposta de Puck de representar os personagens em uma caçada com os cães de Esparta durante o Rito de Maio é prontamente rejeitada por Seu Biu, que a considera imprópria. É relevante observar que essa situação evoca diretamente a peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Quando Seu Biu inicialmente elogia a ideia, mas posteriormente a descarta, ocorre um interessante espelhamento: o “Shakespeare brasileiro” realiza uma forma de autoelogio ao reconhecer a criatividade do “Shakespeare inglês” na concepção da caçada com os cães de Esparta; contudo, em um contexto paródico, é essencial ressaltar que a rejeição à ideia significa que uma distância em relação à fonte prevalece.

Embora tenhamos constatado que a linguagem literária tem a capacidade de criar seu próprio universo, a recusa de Seu Biu nos leva ainda a refletir sobre a necessidade de limitar o absurdo – mesmo em meio às celebrações carnavalescas de um texto literário paródico, carnavalizado e hiperbólico. Nesse contexto, a noção de verossimilhança se destaca: o retorno dos personagens deve estar em consonância com os parâmetros estabelecidos previamente na narrativa – ainda que a narrativa tenha ironicamente abandonado grandes pretensões de verossimilhança desde o seu início, ao situar-se em um Brasil contemporâneo povoado por personagens batizados como Hérnia, Demétrio, Egeu, Lisandro e Teseu.

SOBRE AS “VISÕES ESTAPAFÚRDIAS” DA COMÉDIA

Em *Sonho de uma noite de verão*, discursos teórico-críticos são habilmente entrelaçados na narrativa ficcional para contemplar questões relativas ao gênero dramático da comédia, em um escopo mais amplo, e, mais especificamente, em relação ao gênero cômico tal como exercitado por William Shakespeare. Nesta situação, destaca-se a prevalência de uma atmosfera de confusão, tanto em relação às ações desencontradas dos personagens quanto à própria organização da trama, conforme discutido anteriormente. De maneira mais precisa, a narrativa estabelece, de modo performático, um estado confuso de eventos, visando metafictionalmente provocar reflexões de natureza teórico-crítica sobre essa mesma condição.

Analisemos, nesse contexto, o trecho a seguir: “Pensamentos ébrios. Visões estapafúrdias. Enredos imprudentes. [...] O primeiro grande engano da história que se segue deveu-se à coincidência das datas e ao desconhecimento do calendário terrestre por parte dos espíritos” (Falcão, 2007, p. 26). Nesta passagem, o narrador em terceira pessoa do romance desnuda o processo de construção do enredo da própria narrativa: um enredo ironicamente caracterizado como imprudente, formado por coincidências e desconhecimentos. Embora essa descrição se aplique adequadamente aos eventos contidos na narrativa de Falcão, seu potencial crítico transcende as fronteiras do romance brasileiro. Noções como pensamentos ébrios, visões estapafúrdias e enredos imprudentes podem ser facilmente relacionados ao gênero dramático da comédia – um gênero praticado por Shakespeare em várias de suas peças, incluindo o seu *Sonho de uma noite de verão*. Conforme apontado por Patrick Swinden (1973), coincidências improváveis, disfarces impossíveis, identidades trocadas, entre outros, são convenções

características do gênero cômico – convenções que dialogam facilmente com as ideias apresentadas na citação do romance de Falcão.

De certa maneira, Falcão parece sugerir uma conexão intrínseca entre a própria narrativa e o gênero cômico. Além disso, e possivelmente de maneira mais significativa, o referido romance demonstra um impulso reflexivo e didático, visando instruir seus leitores sobre determinadas convenções das comédias. Em outra passagem do romance, o gênero comédia é explicitamente mencionado, em meio a reflexões teórico-críticas sobre o tema:

O imbróglio a que assistiram em seguida possivelmente foi traçado por algum inspirado autor de destinos, maluco que era, um tipo de encontros e desencontros bem característicos do planeta Terra, dessas tramas que depois viram até comédia e podem ser representadas por quem quer que deseje comentar a estranha condição humana (Falcão, 2007, p. 41).

Percebe-se que o romance reconhece a importância do gênero cômico, especialmente ao identificar seu potencial para examinar a condição humana. No entanto, é importante notar que a comédia é apresentada por meio de uma perspectiva bastante paródica e ambivalente. Afinal, o inspirado autor de destinos é considerado louco, os encontros são frequentemente seguidos por desencontros e a condição humana é retratada como estranha.

Apesar da atmosfera ambivalente que permeia os comentários sobre a comédia no romance de Falcão, é perceptível que a narrativa expressa um apreço por esse gênero dramático: até mesmo a loucura e a estranheza da condição humana podem ser vistas sob uma perspectiva positiva dentro do universo da comédia. Em outra passagem, o narrador em terceira pessoa faz o seguinte comentário: “Há que se reconhecer que fosse lá quem estivesse tramando toda essa história, era portador de uma cabeça inventiva que não desperdiçava uma única oportunidade de fazer render conflito” (Falcão, 2007, p. 76). A ironia presente nesse trecho reside no fato de que o narrador, ao elogiar o inventor da trama, acaba implicitamente elogiando a si mesmo, visto que é a voz narrativa responsável por criar e organizar os eventos da história em questão. No entanto, esse elogio parece ultrapassar os limites da narrativa, sendo direcionado a Shakespeare e a outros praticantes do gênero cômico – um gênero reconhecido e exaltado por sua inventividade, criatividade e capacidade de fazer render conflitos.

Aspectos mais específicos da prática cômica de Shakespeare também são abordados criticamente no romance paródico de Adriana Falcão. Uma das convenções da comédia utilizada pelo dramaturgo em algumas de suas peças é a presença de personagens gêmeos (Gay, 2008), um elemento que contribui para várias situações de confusão na trama. Essa característica é retomada na narrativa de Falcão quando Puck não consegue distinguir Lisandro de Demétrio, embora eles não sejam irmãos gêmeos. A confusão de Puck remete diretamente a uma referência intertextual à peça *Sonho de uma noite de verão*: na obra de Shakespeare, ambos os personagens são dois jovens atenienses; já no romance brasileiro, ambos optam por se vestir com trajes gregos para o carnaval em Salvador. No trecho que descreve a confusão causada por Puck, lemos: “Tomando um pelo outro, Puck derramou na boca de Lisandro a poção que se destinaria a Demétrio, torceu sinceramente ‘tomara que funcione’, e desapareceu dali. E haja comédia de erros” (Falcão, 2007, p. 76). Dessa forma, temos uma clara alusão, por parte da narrativa brasileira, ao fato de que esse tipo de confusão com personagens semelhantes ou gêmeos é uma característica recorrente na comédia shakespeariana, uma de suas convenções. Não é à toa que *A comédia dos erros*

é o título da peça de Shakespeare que apresenta o caso mais emblemático de confusões provocadas por (dois pares de) irmãos gêmeos.

A respeito da comédia shakespeariana e de suas convenções, Penny Gay (2008, p. 4-5) argumenta que:

Essa forma é baseada na expectativa de que a deliciosa desordem temporária da história seja resolvida com uma volta à normalidade – ou pelo menos um gesto nesse sentido: um gesto que pode ser, ocasionalmente, profundamente irônico. As comédias, como gênero, terminam com casamentos e festas, em vez de mortes e funerais.⁷

A narrativa de Falcão, através de um movimento característico de uma (meta)ficção teórico-crítica, demonstra consciência em relação ao fato de que a proximidade do fim da história enseja uma resolução dos conflitos. Um trecho exemplar nesse sentido é quando os personagens discutem sobre resolver os desentendimentos pendentes: “— E aqueles quatro perturbados que sempre queriam o par alheio? — Já está tudo providenciado para que eles se ajeitem. Assim teremos um final feliz para todo mundo” (Falcão, 2007, p. 116). Muito emblemático, nesse sentido, é o título do último capítulo do romance, “Reconciliações e alianças”, que, à semelhança do quinto e último ato de uma comédia shakespeariana, elabora “uma série lenta de revelações e reconciliações pouco surpreendentes” (Swinden, 1973, p. 17).⁸

Em relação aos comentários teórico-críticos feitos de forma reflexiva e paródica pela narrativa brasileira em relação à comédia shakespeariana, é importante destacar uma informação sobre o tipo de ação que caracteriza as peças cômicas do dramaturgo inglês. Ao contrário das tragédias, nas comédias shakespearianas, a atenção da audiência é dispersa entre os grupos de personagens; para Swinden (1973, p. 12), o enredo geralmente assume “a forma de uma mistura de ações separadas, todas tendo alguma relação com as principais preocupações da peça”.⁹ A ideia de que as ações na narrativa de Falcão ocorrem de forma separada está presente nas dúvidas e incertezas dos personagens em relação ao enredo, como evidenciado pela expressão “nunca tinha visto trama assim confusa”. Além disso, a metalinguagem teórico-crítica é frequentemente empregada na narrativa: em determinados momentos, ela é acionada para separar os grupos de personagens, como no caso do “núcleo dos mortais” e do “núcleo dos seres mágicos”; em outros, ela reflete sobre as ações concomitantes, que ocorrem de forma paralela e permitem o avanço da trama, como exemplificado na fala de Seu Bui: “Eu que sou *expert* no assunto, embebedo a rainha, enquanto, em ação paralela, Puck desenfeitiça Bobina, para que este siga seu caminho e a trama evolua” (Falcão, 2007, p. 113).

Nesse sentido, a (meta)ficção teórico-crítica se revela como uma valiosa contribuição para enriquecer a experiência de leitura e aprofundar a compreensão das nuances do gênero cômico. Ao amalgamar elementos teóricos no arcabouço narrativo, a obra de Falcão convoca os leitores a se engajarem ativamente em uma análise crítica e reflexiva dos temas e conceitos apresentados ao longo do texto literário. Além disso, destaca-se a função didática significativa desempenhada pela ficção teórico-crítica

7 “This form is based on the expectation that the delightful temporary disorder of the tale will be resolved with reincorporation into normal society – or at least a gesture towards that: a gesture that can be, on occasion, deeply ironical. Comedies, as a genre, end with weddings and feasts rather than deaths and funerals.”

8 “A slow-moving series of unastonishing disclosures and reconciliations.”

9 “The form of a medley of separate actions, all of which have some bearing on the main preoccupations of the play.”

como uma ferramenta robusta no contexto do letramento literário, tanto em relação aos personagens do romance, em que Puck é praticamente um pupilo de Seu Bui, quanto aos próprios leitores.

Ao desenvolver reflexões acerca de alguns aspectos formais, históricos e conceituais do gênero cômico, o romance de Falcão possibilita um maior entendimento da própria narrativa, uma vez que instrui os leitores acerca de algumas convenções da comédia na literatura, que são acionadas e parodiadas no romance. Além disso, a obra de Falcão proporciona aos leitores uma compreensão mais clara das técnicas utilizadas por Shakespeare em suas próprias comédias, permitindo-lhes identificar e apreciar melhor os recursos literários empregados, os padrões, temas e convenções recorrentes nas obras do dramaturgo inglês.

PÍRAMO E TISBE NO JOGO DE ESPELHOS DA METAFICÇÃO

Conforme discutido anteriormente, o romance de Adriana Falcão se destaca por sua exploração de práticas metaficcionais, nas quais o discurso ficcional se articula com o discurso teórico-crítico, visando questionar e problematizar diversos aspectos de sua própria construção narrativa. É digno de nota que o intertexto utilizado pelo romance brasileiro, a peça *Sonho de uma noite de verão*, também apresente um notável coeficiente de reflexividade (Stam, 2013), particularmente associado à prática do metateatro.

O conceito de metateatro refere-se a uma forma teatral autorreferencial, na qual o próprio ato teatral é tematizado dentro de uma peça. Segundo definições de Patrice Pavis (2008, p. 240 e 385), entende-se metateatro como “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’ [...] de si mesmo, se ‘auto-representa’”, ou ainda, “[t]ipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”. Em essência, o metateatro proporciona uma reflexão sobre a natureza do próprio teatro e seus mecanismos de representação, estabelecendo uma interação complexa entre a ficção e realidade.

Neste contexto, a peça *Sonho de uma noite de verão* se destaca por um complexo enredo, que inclui a representação da história de Píramo e Tisbe por uma trupe de atores amadores. A dimensão metateatral emerge quando essa encenação é concebida como uma forma de homenagem ao casamento dos personagens Teseu e Hipólita, acrescentando uma camada adicional de significado à comédia shakespeariana. Originária da mitologia grega e narrada por Ovídio em *Metamorfoses*, a história trágica de Píramo e Tisbe descreve o destino de um jovem casal cujas perspectivas matrimoniais são frustradas pelos conflitos familiares, resultando em sua morte prematura. Esta encenação dentro da peça de Shakespeare não só reflete os temas do amor e da ilusão, mas também oferece um espelho que questiona e reflete sobre a natureza da representação teatral e sua relação com a realidade.

Na obra de Shakespeare, não apenas testemunhamos a encenação dos eventos envolvendo Píramo e Tisbe; logo no início da peça, somos introduzidos à trupe teatral amadora em sua primeira reunião, na qual deliberam sobre o que poderia ser apresentado como parte das celebrações do casamento de Teseu e Hipólita:

BOBINA: Primeiro, meu bom Quina, diga do que trata o drama, depois leia o nome dos atores, e no final faz ponto e pronto!

QUINA: Muito bem; o nosso drama é *A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe*.

BOBINA: Palavra que é uma obra muito notável e muito alegre. E agora, Pedro Quina, chame os atores pela lista. (Shakespeare, 2016, p. 319, ato 1, cena 2).

Em sua peça, Shakespeare cria um ambiente paródico e carnavalizado, no qual o teatro é praticado e discutido por um grupo de atores amadores, que exibem grande entusiasmo, mas possuem pouco domínio das convenções e das potencialidades criativas do teatro. Além disso, revelam escasso conhecimento sobre a trama que pretendem encenar: a história trágica de Píramo e Tisbe, ironicamente, é apresentada como uma “lamentável comédia”, “uma obra muito notável e muito alegre”, sendo considerada adequada, aos olhos deles, para as festividades de um casamento.

No teatro reflexivo de Shakespeare, os integrantes da trupe teatral demonstram uma preocupação particular com o impacto emocional que a arte dramática pode ter sobre sua audiência. Nesse contexto, os atores empregam diversas estratégias, como prólogos e interrupções da ação, com o intuito de esclarecer a natureza ficcional do que está sendo encenado e evitar confusões entre ficção e realidade:

FOMINHA: Eu acho que, pensando bem, temos que deixar as matanças de fora.

BOBINA: Nada disso; eu tenho uma ideia para dar jeito em tudo. É só me escreverem um prólogo, e no prólogo avisamos todo mundo que não vamos fazer mal a ninguém com nossas espadas e que Píramo não é matado de verdade; e, para maior garantia, fica dito a eles, também, que eu, Píramo, não sou Píramo, mas sim Zé Bobina, o tecelão. Isso tira todo o medo deles. [...].

BICUDO: Será que as donas vão ficar com medo do leão? [...]. Então um outro prólogo tem que dizer que ele não é leão.

BOBINA: Não; você tem de dizer o nome dele, e metade da cara dele tem de ser vista através do pescoço do leão; e ele mesmo tem de falar pelo buraco, se contradizendo assim: “Senhoras” ou “Lindas senhoras, eu as desejaria” ou “eu as requeria” ou “eu as imploraria que não se amedrontassem, que não tremessem: dou minha vida para garantir a sua. Se pensassem que eu vim aqui como leão, minha vida não valia nada. Mas não sou nada disso, eu sou homem, igual a qualquer outro homem”. E aí, então, ele que diga o nome dele, falando com todas as letras que é Justinho, o marceneiro. (Shakespeare, 2016, p. 337-338, ato 3, cena 1).

Na comédia *Sonho de uma noite de verão*, o metateatro estabelece uma estrutura na qual uma peça (ou seu ensaio) está contida dentro de outra peça, criando um jogo de espelhos que torna mais complexa a relação entre ficção e realidade. Na cena citada, personagens ficcionais discutem os preparativos para atuarem como personagens de uma trama distinta, o que, dentro do contexto da obra shakespeariana, pode ser interpretado como uma admissão de sua própria natureza ficcional. Assim, o metateatro em Shakespeare não apenas serve como uma forma de criação artística, mas também como uma ferramenta de crítica: reflexões sobre o próprio teatro acompanham o desenrolar da trama encenada. Para Pavis (2008, p. 241), isso implica que “o trabalho teatral passa a ser uma atividade auto-reflexiva e lúdica: ele mistura alegremente o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer)”.

A consciência metateatral emerge como uma característica saliente na produção dramática de Shakespeare, conforme observado por Penny Gay (2008). Para a estudiosa, especialmente nas comédias, Shakespeare não pretendia que a audiência mergulhasse na trama a ponto de esquecer sua presença física em um teatro, assistindo a uma peça. Tal autoconsciência por parte da audiência, não apenas

não prejudica a apreciação da peça, como também acrescenta uma dimensão adicional de prazer, pois o público se torna um colaborador ativo na construção de significados, em consonância com o que é observado em narrativas metaficcionais. No contexto específico de *Sonho de uma noite de verão*, as questões despropositadas apresentadas pela trupe teatral amadora, desempenham a função lúdica de celebrar o próprio teatro e sua audiência: “a comunidade reconhece sua própria paixão pelo drama e ri [...] em um reconhecimento prazeroso dessa necessidade irracional – e da coragem dos atores que respondem a ela, qualquer que seja o absurdo que possa estar envolvido” (Gay, 2008, p. 3).¹⁰

No romance de Adriana Falcão, o dado reflexivo do metateatro é resgatado da comédia shakespeariana, desenvolvendo uma função própria na narrativa: a interseção entre o discurso ficcional e os discursos teórico-críticos resulta em reflexões que esclarecem o próprio processo paródico característico do romance, apresentado como uma releitura pós-moderna. Durante a primeira reunião do grupo teatral brasileiro, também formado por atores amadores, encontramos:

- Eu pensei num tema romântico para homenagear o casamento de Teseu e Hipólita, o que já garante a simpatia do júri.
- Que tema?
- “A mais lamentável comédia, a mais cruel morte de Píramo e Tisbe”, que como o nome bem diz, contará a cruel morte de Píramo e Tisbe.
- Quem danado é Píramo?
- E o que ele tem a ver com Tisbe?
- E o que nós temos a ver com eles?
- E o que eles têm a ver com o casamento de Teseu e Hipólita? (Falcão, 2007, p. 55-56).

Conforme se vê, a narrativa brasileira adota o título da peça encenada pela trupe shakespeariana: o termo “lamentável comédia” no romance também é acompanhado pela menção à “morte” dos personagens. No entanto, ao contrário do que é apresentado na comédia shakespeariana, os personagens brasileiros demonstram consciência da inadequação dessa história para as celebrações de um casamento. Durante uma conversa em grupo, eles chegam à seguinte solução:

- Fominha estava absolutamente certo de que o enredo escolhido, aquela cruel comédia cheia de matanças, tinha tudo para ser um vexame. [...].
- E se a gente começar o desfile anunciando que se trata de uma proposta pós-moderna? O pessoal vai achar o máximo.
- Bem pensado.
- E a nossa proposta pós-moderna consiste em desconstruir a história e desmistificar a lenda. Assim vendemos os defeitos como se fossem qualidades.
- Negócio de releitura está na moda.
- Isso. Dizemos que se trata de uma releitura.
- E acrescentamos um refrão dizendo que não sou Píramo. (Falcão, 2007, p. 80-81).

¹⁰ “The community recognises its own passion for drama, and laughs [...] in delighted acknowledgement of that irrational need – and of the courage of the actors who would respond to it, whatever absurdity that may involve.”

Observa-se que ambos os textos intitulados *Sonho de uma noite de verão* envolvem Píramo e Tisbe no jogo de espelhos da metaficção: a comédia shakespeariana o faz por meio do metateatro, reflexivamente tecendo comentários sobre a própria forma teatral e algumas de suas possibilidades de significação; já o romance brasileiro propõe, dentro de sua narrativa, uma releitura pós-moderna para a história clássica. Uma releitura, é crucial ressaltar, que vise desconstruir e desmistificar a lenda – uma releitura, pois, substancialmente paródica.

Nos espelhamentos que decorrem da inserção de uma narrativa menor dentro da narrativa principal, torna-se evidente que a releitura paródica promovida pela trupe teatral brasileira em relação à história de Píramo e Tisbe tem muito a informar sobre a prática paródica empreendida pelo romance *Sonho de uma noite de verão* em relação à peça homônima de Shakespeare. Em outras palavras, o discurso teórico-crítico sobre o pós-modernismo e sobre a tendência contemporânea de releituras – ironicamente apontada como uma moda – se articula àquilo que Falcão parodicamente faz em sua obra.

A vinculação ao pós-modernismo, de qualquer forma, ocorre sob parâmetros paródicos e ambivalentes. As reflexões acima, é preciso ressaltar, provêm de atores amadores que não possuem familiaridade com os discursos da teoria e da crítica literária. Há uma clara diferença entre essas reflexões e aquelas desenvolvidas por Seu Biu, representativo da figura de William Shakespeare. De qualquer forma, por meio dessa associação ambígua com o pós-modernismo, Falcão também incorpora à sua narrativa argumentos que têm o potencial de neutralizar possíveis críticas que apontem incoerências no romance:

- Ainda temos um problema. E o buraco no muro? É o tema da canção!
- Basta que o ator que faz o muro fique lá com dois dedos abertos, representando o buraco, e a crítica vai dizer que o pós-moderno é feito de incoerências.
- Não entendi.
- Nem é para entender. (Falcão, 2007, p. 82).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise do romance *Sonho de uma noite de verão*, observamos um intrincado e abrangente processo de entrelaçamento entre o discurso ficcional e discursos provenientes da teoria e da crítica literária. Como resultado desse entrelaçamento, emerge uma narrativa que pode ser considerada um exemplo de (meta)ficção teórico-crítica, uma vez que reflete sobre diversos aspectos da criação literária. Questões relacionadas à própria construção ficcional são objeto de reflexão na narrativa, evidenciada pela clara conexão entre a arquitetura do romance e conceitos como enredo, personagem, trama e conflito. Além disso, a obra aborda o gênero da comédia, tanto em seu sentido amplo quanto no contexto específico do desenvolvimento do gênero cômico por Shakespeare. Por fim, o resgate da estrutura metateatral shakespeariana na narrativa brasileira proporciona reflexões sobre a própria prática de releitura paródica realizada por Adriana Falcão em relação à obra do dramaturgo inglês.

Inicialmente, pode-se ponderar que as questões de natureza teórico-crítica não são tão frequentes em textos literários devido à necessidade de um maior conhecimento das convenções literárias e da história da literatura, algo que nem sempre pode ser presumido existir entre os leitores. No entanto, como evidenciado na análise, o romance brasileiro abordou diversas dessas questões, indicando que

os leitores familiarizados com esses discursos mais especializados poderiam melhor compreender o romance. Nesse processo, a obra não deixa seu leitor desamparado: demonstra uma disposição para enfrentar esse desafio criativo, convertendo a linguagem acadêmica em argumentos narrativos e literários, integrando, de forma didática, tais debates teóricos dentro da esfera da ficção.

Nesse sentido, torna-se evidente que, nos meandros da (meta)ficção teórico-crítica, o romance brasileiro não se limita apenas à intertextualidade com a peça *Sonho de uma noite de verão*, mas também dialoga com uma vasta gama de outros textos e discursos. Especialmente ao incorporar os elementos teórico-críticos dos estudos literários, o romance não apenas enriquece sua trama, mas também promove uma experiência de leitura multifacetada, desafiando os leitores a navegarem por novas camadas de significado e interpretação. Embora a complexidade decorrente dessa profusão de discursos possa, à primeira vista, parecer intimidadora, ela desempenha uma função didática crucial. O entrelaçamento de aspectos teórico-críticos à narrativa não apenas oferece uma compreensão mais profunda da construção literária, mas também serve como uma ferramenta para desenvolver a habilidade interpretativa dos leitores. Ao encorajar a reflexão de seu público leitor, o romance acaba abrindo espaço para uma apreciação mais sofisticada das nuances dos processos criativos reflexivos e da intertextualidade literária que o caracterizam.

A análise do romance em questão revela uma substancial articulação dos discursos ficcional, teórico e crítico, também com o objetivo de instilar nos leitores uma compreensão mais profunda da natureza da paródia literária. Nesse sentido, o texto paródico é concebido como um produto de um método de criação crítico, que se baseia na recuperação intertextual e na posterior oferta de uma interpretação sobre o material recuperado. Isso implica em uma extensão das discussões em torno do texto fonte que serviu de inspiração para a paródia, neste caso, a peça shakespeariana. Ao considerarmos a paródia de uma obra de William Shakespeare pela escritora brasileira Adriana Falcão, é imperativo reconhecer que o resultado desse processo paródico não apenas oferece uma nova leitura da obra anterior, mas também pode catalisar o interesse do público contemporâneo brasileiro pelas comédias inglesas renascentistas. E após a leitura do romance, os leitores, agora munidos também de informações teórico-críticas sobre a composição literária e sobre a comédia shakespeariana, devem se encontrar capacitados a compreender essas peças de forma mais abrangente e profunda.

De acordo com Hutcheon (2000, p. 3), o impulso didático que permeia os textos metaficcionais e paródicos contemporâneos se destaca como uma das características proeminentes dessas obras, sugerindo a importância de uma atenção cuidadosa ao que elas têm a nos ensinar e revelar. Seguindo essa orientação, é válido revisitar o título deste artigo, que indaga: “como compreender essa doideira”? Ao longo da presente análise, buscamos demonstrar que é o próprio texto literário que se propõe a oferecer respostas para a compreensão da complexidade que ele mesmo instaura. Ao mergulharmos na leitura atenta do romance, ecoa a reflexão de um dos atores da trupe teatral brasileira: “Nem é para entender”. Esta sugestão não implica um convite à passividade, pois a (meta)ficção teórico-crítica nos instiga a explorar as camadas multifacetadas da obra, evidenciando a riqueza de significados a ser desvelada. Nesse sentido, é patente que, dentro do universo paródico, onírico e carnavalizado dessa (meta)ficção teórico-crítica, embora uma compreensão abrangente possa se mostrar elusiva aos leitores, subsiste um vasto campo de apreciação das “doideiras” possíveis da literatura.

REFERÊNCIAS

- AL-SHARA, Zaydun Ali. *Creative metacriticism: the portrayal of literary theory in contemporary fiction*. 2009. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of English, Western Michigan University, Kalamazoo, 2009.
- CULLER, Jonathan. *The literary in theory*. Palo Alto: Stanford University Press, 2006.
- FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. *Remate de males*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 197-210, 2008, <https://doi.org/10.20396/remate.v28i2.8636301>.
- GAY, Penny. *The Cambridge introduction to Shakespeare's comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GREANEY, Michael. *Contemporary fiction and the uses of theory: the novel from structuralism to postmodernism*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of Twentieth-Century art forms*. 2. ed. Urbana; Chicago: Illinois University Press, 2000.
- LODGE, David. The novel now: theories and practices. *NOVEL: a forum of fiction*, v. 21, n. 2, p. 125-138, 1988. <https://www.jstor.org/stable/1345477>.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo: comédias e romances*. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. v. 2.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.
- STAN, Steluta. To be an author or a critic or both? This is the question: Translating criticism into fiction and vice versa. *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2008. <https://9b757743ac.clvaw-cdnwnd.com/61d8630a35b31e1351d536c219aa736e/200000002-0fec911df9/Translation%20Studies%201.%202008.pdf>.
- SWINDEN, Patrick. *An introduction to Shakespeare's comedies*. Basingstoke: Macmillan, 1973.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *A décima segunda noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 1984.
- WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*, v. 2, n. 3, 2010, p. 81-102, <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4929>.