

A “poética dos textos em movimento” em *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz

Cláudia Lorena Vouto da Fonseca*

RESUMO:

Este estudo analisa como se dá a relação entre textos, o jogo intertextual em *Assim na terra*, do sul-rio-grandense Luiz Sérgio Metz. Amparados pelo pensamento da teórica francesa Tiphaine Samoyault, evidenciamos como as relações entre textos e autores estruturam a narrativa, a qual se constitui a partir do fragmento, da referência e da citação, enfatizando o diálogo produtivo do autor com outros *autores críticos*: em especial os latino-americanos Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro e Octavio Paz.

Palavras-chave: Autores críticos. Intertextualidade. Luiz Sérgio Metz.

*“Onde estão os fragmentos desse enredo estilbaçado, sem sujeito,
sem objeto, mas cada vez mais vivo e real e estranho?”
(L. S. Metz)*

A Literatura não pode ser dissociada das outras áreas do conhecimento, sobretudo aqueles que se referem à área das Ciências Humanas. Também não podemos, igualmente, pensar a Literatura dissociada do contexto de sua produção, embora possamos pensá-la inserida em diversos contextos, ou seja: devemos pensar onde, quando e quem a produziu, além de pensar esses aspectos em relação, ainda, a sua recepção. No caso deste estudo, esses são princípios que o norteiam, bem como o conhecimento de que não há como ignorar as relações que se estabelecem entre as nações e povos – e mais que nações, regiões – no espaço latino-americano, relações que, de certa forma, apagam fronteiras políticas.

Mais do que uma teoria, a Intertextualidade também desconhece fronteiras, sobretudo se considerarmos as relações que se estabelecem entre autores e suas respectivas obras, não apenas de forma mais abrangente, mas mais específica: neste caso, autores que compartilham o mesmo *locus* de enunciação. Próximos, além de uma determinada atividade criadora, compartilham uma história, uma cultura e um determinado espaço – o qual não considera, necessariamente, limites políticos. Referimo-nos, aqui, ao diálogo que se estabelece entre autores latino-americanos, especialmente aqueles que, ao mesmo tempo em que produziram literatura, pensaram o fazer literário e, conseqüentemente, seu próprio lugar no mundo.

Falamos de autores como Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Octavio Paz, Júlio Cortázar, Angel Rama e Antonio Candido, por exemplo. Falamos do pensamento latino-americano, intimamente relacionado ao fazer literário, e do imbricamento das vozes que falam deste lugar. Alguns desses autores exercem a crítica literária, outros são críticos-escritores, outros, ainda, escritores-críticos, na acepção de Leyla Perrone-Moisés, esses últimos, aqueles que exercem a crítica a partir de sua produção literária, no interior mesmo dessa produção. Um ponto em comum entre esses autores é que seu objeto de investigação é invariavelmente o mesmo, além de citarem-se entre si.

Naquilo que tange a esses questionamentos, a obra que deu origem a estes, e que desencadeou a investigação é *Assim na terra*, do autor gaúcho Luiz Sérgio Metz, publicada em 1995, contemporânea, portanto. Nela, um sujeito busca seu lugar num contexto que se transforma rapidamente, essa busca é de pertencimento, de identidade. Por esse motivo, o autor constrói sua obra sobre referências e sobre a memória. É evidente o diálogo com Borges, Eliot, Mallarmé, Huidobro, Alcides Maya, Cyro Martins, Cortázar, Hernandez, Guiraldes, Rulfo, Octavio Paz, Flaubert, Goethe, Uslar Pietri, Kafka e Aureliano de Figueiredo Pinto, para ficarmos apenas nas relações percebidas à flor do texto, dessa intertextualidade que não é apenas citação, mas estrutura narrativa. Percebemos que o intertexto e o jogo que se estabelece com a Biblioteca são suas características dominantes.

Um longo caminho foi percorrido no campo dos estudos de literatura até que, o que hoje é consenso acerca da natureza da obra literária, chegasse a sê-lo, ou seja, toda obra literária é, em diferentes medidas, intertextual. A relação entre livros, ou entre Bibliotecas, é objeto de investigação não apenas de muitos estudiosos, mas, sobretudo, dos próprios autores, que teorizaram, e teorizam, sobre a escritura: a sua própria e, de maneira geral, sobre o fazer literatura, buscando compreender suas formas e as relações que se estabelecem entre textos e autores. Alguns desses autores tornam-se referência: Jorge Luis Borges; Stéphane Mallarmé; T.S.Eliot; Goethe; Octavio Paz. Trata-se de uma rede, na verdade, de autores e textos que se tecem a partir da palavra por eles proferida. Faz parte dessa estirpe de autores-críticos, unindo crítica e escritura, o gaúcho Luiz Sérgio Metz. Autor de uma produção pouco extensa, porém significativa, não apenas para as letras gaúchas, Metz, a exemplo dos autores que se tornaram referência em sua concepção de escritura, por ele ressimbolizados, filia-se, a essa linhagem, em especial através de seu único romance, objeto desta análise.

Em *Assim na terra*, o autor dialoga não apenas com outras obras, mas com estéticas, resultado de suas leituras desses autores e dos processos de criação explicitados por estes. Destaque para o diálogo com Borges e com Eliot, embora esse diálogo se estenda a Mallarmé, por exemplo, além de Cortázar, Paz e Huidobro. Trava-se, na obra, uma discussão meta literária no interior do universo ficcional, configurando-se em um dos melhores exemplos dessa intertextualidade, como a concebemos nos dias de hoje: intertextualidade como invenção, forma de tecer, como prática, exercício intertextual.

Quanto à análise da obra, destacamos alguns aspectos. Entre eles, a singularidade de sua estrutura. *Assim na terra* começa e termina com um ciclo de estações. O 1º ciclo constitui-se em memórias fragmentárias, que situam o espaço – O Sul físico e psicológico/mítico e, nesse caso, pretérito. Já o 2º ciclo aponta para o futuro, são memórias, mas são posteriores às do primeiro ciclo. Expressa, ainda, certo temor a esse futuro, desencanto e falta de perspectivas pelo que se anuncia. Constituindo-se em moldura para o narrado e, mais do que isso, em quadros, os ciclos têm uma função importante na economia narrativa, pois são determinantes para a possibilidade de ocorrência do que se narrou, assegurando-lhe verossimilhança: no interior dessa moldura estão um tempo e um espaço possíveis apenas enquanto tempo e espaço delimitados. A função das molduras em *Assim na terra* é semelhante àquela que caracteriza a de uma pintura, ou seja, além de delimitar, cumpre uma função estética, arrematando e valorizando o quadro. Não por acaso, o discurso presente no ciclo de estações, sobretudo no primeiro deles, é extremadamente pictórico.

No interior dessa espécie de moldura, constituída pelos ciclos de estações, situam-se os fatos narrados, começando e terminando pelo inverno. É nesse espaço e tempo míticos, espaço e

tempo do verbo, território da palavra articulada, adentra o protagonista de *Assim na terra*, explicitando as relações dialógicas que a obra estabelece com outros autores e obras, com outros gêneros e concepções de escritura, e as formas como estas se dão. Esse corpo da narrativa se divide em três capítulos, que compreendem nascimento, infância, adolescência e amadurecimento do narrador protagonista, os quais reproduzem, e correspondem, ao percurso dantesco pelo inferno, purgatório e paraíso. Em cada um desses capítulos um pacto. O capítulo um trata da partida do narrador, seu percurso à margem das cidades, observando o espaço do mundo rural sendo substituído pelo do urbano, inventariando, rememorando e anotando tudo em uma caderneta. Sua trajetória é descendente e é constituída de episódios que preparam o encontro com a personagem Gomercindo, responsável pela experiência fundamental pela qual passa o protagonista, iniciado por essa personagem. Já o capítulo dois trata do período em que o narrador permanece em companhia de Gomercindo, no Pensário, espécie pouco convencional de construção que o narrador chama de galpão. Por fim, o terceiro capítulo trata da segunda partida do narrador, agora acompanhado por Gomercindo, com o qual pactua.

A narrativa transcorre, como dissemos, em um espaço que é mítico, mas que é, ao mesmo tempo, um espaço que poderíamos chamar de rural, mas esse mundo rural em *Assim na terra* é a origem, a própria identidade. Na verdade, uma espécie de margem, fronteira entre o rural e o periférico. O urbano é visto como ruim, mas inevitável, a busca é a de solução para esse impasse: sair da margem. O urbano vem preenchendo todos os espaços e seduzindo todo um povo. Trata-se de um mundo rural que vem assimilando a modernidade. Mesmo os protagonistas, o narrador e seu guia, já foram “contaminados”, por mais que queiram preservar o mundo/sistema original, pois a erudição, a exposição ao pensamento, já os faz híbridos, ou seres em metamorfose, em processo obrigatório de mimetização. Eles têm consciência da modernidade, e o quanto há de inevitável nessa situação. O espaço se modifica e o sujeito sofre as mudanças que se estão operando. O tempo aponta para um futuro em que a técnica dita as regras do viver e há a constatação da impossibilidade de deter esse avanço, ou o ritmo das mudanças, em um mundo que se torna cada vez menor e padronizado. A terra amarga uma espécie de esterilidade e as relações que se estabelecem entre os homens tornam-se mais superficiais, regidas pelo individualismo. Sensação de incomunicabilidade. Os protagonistas rejeitam e buscam uma forma de subverter essa ordem, uma alternativa, uma forma de preservação que não seja a cristalização ou fossilização. Por isso a busca de um refúgio, que pode ser o lugar e o tempo do mito, esse entre-lugar, o Sul. Luiz Sérgio Metz, vai se valer, na composição de sua obra, da herança da gauchesca platina do modernismo (hispânico), do esteticismo amplamente concebido e do subjetivismo (por sua vez herança do Romantismo), que influenciaram as vanguardas que sucederam ao modernismo e que ocorrem paralelamente ao movimento regionalista. Pode-se perceber uma proximidade muito maior com a literatura platina que com a brasileira, no sentido nacional, em *Assim na terra*. A menção a Flaubert, lado a lado com Guiraldes, é reveladora dessa presença dos modelos da literatura do pampa: não há portugueses citados em *Assim na terra*, deixando claro a que sistema pertence, a qual sistema se filia.

A relação estreita do autor com a obra de Jorge Luis Borges e o diálogo que Luiz Sérgio Metz estabelece com o argentino são decisivos para a produção de *Assim na terra*. De Borges o autor empresta um espaço, temas, símbolos e uma concepção de tempo (mítico, circular, com portas que se abrem deixando que os tempos se tornem concomitantes, que se sobreponham). Porém, do autor argentino, Metz empresta também um projeto, que é o de uma origem, uma

inserção em um sistema, uma filiação. O autor gaúcho faz com Aureliano o que Borges faz com Carriego, seus projetos são análogos, e diríamos que não se trata de uma casualidade. Borges elege Carriego como pai e símbolo. Em seu plano recuperador, Borges salva Carriego e se coloca nas *orillas*, se apropria de um universo ao qual ele só tinha acesso mediado pelas grades do jardim de sua casa, no mesmo bairro de Palermo, que era o universo de Carriego, o poeta menor, popular e sublitterário, “el hombre que descubrió las posibilidades literarias de los decaídos y miserables suburbios de la ciudad, [...] el poeta que mitologizó el Palermo de fines del siglo XIX” (PAULS, 2000, p.17). Beatriz Sarlo afirma que não tinha como Borges não se interessar por Carriego, pois

ali, talvez de maneira desajeitada, estava uma matéria que os escritores da época julgaram marginal. Quando, na primeira década do século, Lugones e o *modernismo* ocupavam o centro literário, Carriego era justamente a margem. [...] Num país marginal, Carriego tomara lugar à margem da margem: à margem de Lugones e do *modernismo*, que Carriego quis imitar mas que abandonou para escrever os poemas que Borges situa em sua própria origem poética (SARLO, 2008, p. 51-52).

Por meio de Carriego e das *orillas*, Borges funda sua literatura em oposição aos dois tons dominantes, segundo a autora, o que significa uma ruptura com Lugones e com o *modernismo*, respondendo assim à pergunta sobre como escrever depois de Lugones e contra ele (SARLO, 2008, p.57). Dessa forma, buscando em Carriego apenas o que lhe interessava, lendo-o de viés, Borges subverte a hierarquia, deslocando Lugones, fazendo da literatura marginal de Carriego o princípio de sua própria literatura. É no poeta menor da antologia que Borges funda sua originalidade.

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?
(BORGES, 1974, p.8).

Quanto ao autor gaúcho, este elabora intencionalmente seu próprio plano recuperador de um poeta considerado menor/marginal na literatura do Rio Grande do Sul, estabelecendo, ele também, sua filiação literária, negando Cyro Martins como pai literário, o que seria o mais lógico. A diferença, nesse caso, é que se em Borges a biografia de Carriego é já parte do projeto, em Metz a biografia que ele prepara para Aureliano é que faz com que o autor vislumbre essa possibilidade, que só irá se concretizar em *Assim na terra*. A biografia de Aureliano, cujo objetivo primeiro era o de realmente, e tão somente, biografar um autor gaúcho, desperta e fomenta o projeto literário de Metz. É nela que encontramos, já, a motivação do autor ao produzir sua obra, bem como o vislumbre da solução por ele encontrada para que seu projeto se concretizasse: fazer um Aureliano de Figueiredo Pinto.

Falo de um Aureliano grande, que lia para ser grande, que se preocupava como homem grande. Por isso o comparo a homens grandes. Enormes. Imortais. Posso fazer um Aureliano imaginário ou real, posso fazer os dois. Porque a mim é dado esse direito, a todos nós é dado ressaltar as qualidades daquilo que queremos. Porque nós somos homens e somente nós fazemos a história. E eu faço assim e não faço somente porque quero. Mas porque necessito (METZ, 1986, p. 37).

Ainda no mesmo texto, além de afirmar que pode *fazer um Aureliano*, o autor cogita: “Se o ‘velho’ desse as mãos ao ‘vivo’, ou vice-versa, e saíssem pelo mundo sem contradições, aconteceria isso: 1986, 1985, 1984... A terra giraria ao contrário do que lhe dá movimento” (METZ, 1986, p. 37). Percebemos, também, a dúvida quanto à viabilidade desse projeto recuperador.

A geológica coluna ou lâmina do tempo calcada nas calçadas missioneiras lhe abriria espaço para passar? O espaço confabularia com o tempo para juntos talharem Aureliano contra o céu de nuvens vermelhas, e seu passo marcaria novamente a terra dos guaranis? (METZ, 1986, p. 58).

Portanto, torna-se evidente que a obra é o projeto de *salvar Aureliano*, desejo que este manifestou no poema “Este livro”:

[...]
Resta esperança e consolo:
– Um dia algum índio bueno,
crioulo, mas bem crioulo!
ao ir pitando este rolo
no seu rincão, mui sereno,
verá que este trançador
não é nenhum cajetilha
[...]
Mas Chiru ao tempo curtido
com olhos de ver no escuro
[...]
Talvez alguma patricia
padrão de gaúcho valor,
possa dizer a esta história:
– Se não me falha a memória
eu conheci este cantor...
(PINTO, 1997, p. 31-32).

A personagem Gomercindo é uma imagem, um simulacro de Aureliano, que Luiz Sérgio Metz cria e o narrador encontra numa vala, trazendo-o de volta para que este lhe forneça os *mandamentos*, as instruções para a construção da obra que vai salvá-lo, a sua obra definitiva, síntese, que vai unir autor e biblioteca do autor e dando ao pai literário uma morte “digna”, segundo o imaginário gaúcho, a morte desejada, que se não é em duelo, como em *O sul*, de Borges, é cavalgada “cega”. Esse é o motivopara a ocorrência daquilo que chamamos de *molduras do narrado* em *Assim na terra* – o texto inicial e o texto final, que cercam e guardam o tempo suspenso, o período em que se resgata um homem e seu tempo, no espaço do inverno em um Sul mítico. O mundo a que o autor/narrador traz Aureliano de volta é um mundo do tempo e do espaço de Borges, tempo e espaço da ficção e do delírio, da febre, para que ao final ele se vá *dignamente*, dando sentido também à sua vida e obra.

É de escritura e de tempo que fala a obra da qual nos ocupamos. O tempo, em *Assim na terra*, é quase uma personagem, o tempo e suas formas, e as formas de apreensão do tempo, obsessão do protagonista.

Nascemos de dois alheios que se aceitaram por intuir o tempo um no outro. [...] Olhar para trás na despedida é incluir um tempo no outro [...] Durar sequer é tempo, mas pode ser amor. Tempo mesmo é esquecimento, a duração do esquecimento não é tempo, lembrança não é tempo, recordação não é memória. [...] Texto talvez seja tempo de alguém. Se for, é tempo vindo de um outro tempo (METZ, 1995, p.84- 85).

A mesma obsessão, diríamos, está nos autores com os quais a obra de Metz dialoga de maneira mais intensa, principalmente Borges, o qual, em *Historia de la eternidad*, afirma que: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso e exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza” (BORGES, 1974, p.353); e Eliot, autores que fizeram dessa categoria literária, e dessa medida, um importante motivo de sua obra, seja o tempo cíclico da natureza ou a inexorabilidade do tempo, presença em Eliot, seja a questão do eterno retorno, a concomitância e a subversão do tempo, em Borges.

E na verdade tempo haverá
Para que ao longo das ruas flua a parda fumaça,
Roçando suas espáduas na vidraça;
Tempo haverá, tempo haverá
Para moldar um rosto com que enfrentar
Os rostos que encontrases;
Tempo para matar e criar,
E tempo para todos os trabalhos e os dias em que mãos
Sobre teu prato erguem, mas depois deixam cair uma questão;
Tempo para ti e tempo para mim,
E tempo ainda para uma centena de indecisões,
E uma centena de visões e revisões,
Antes do chá com torradas
(ELIOT, 2004, p.49).

Ainda no que diz respeito às referências a Borges, estas são bastante explícitas, embora não nomeadas, conforme podemos comprovar no trecho a seguir, por exemplo:

Andei uma légua de puro ensimesmamento. [...] Tudo se transformou em saudade, e mesmo andando apressadamente seu alcance não era desfeito. [...] Por desatento no que a mirada varria, bati a testa num galho de árvore, grosso de limo, penetrando a mataria. Ali busquei o sono. Nada. Fui escrevendo. Precisei tocar na pálpebra para saber se o que diluía as letras na caderneta era orvalho, chuva ou lágrima. Caía turvando o que já era turvo sobre as linhas no branco da pequena folha, sem me deter nos mínimos frascos virados, pedaços do teu vestido de fugir para o México nesta hora que te escrevo novamente. [...] Apenas me vesti e vim, quando tua voz roçava sobre a lâmpada amortecida no espelho da vidraça e tuas pernas se recolhiam para junto do ventre naquele quarto que chamamos Rivadávia, bem na encruzilhada do sul (METZ, 1995, p.34).

A referência, não gratuita, remete ao conto “O Sul”, de Jorge Luis Borges. Trata-se da primeira de uma série de batidas de cabeça que sofre o protagonista no decorrer da obra. A menção à Rua Rivadávia, a qual, ao ser atravessada, “ninguém ignora”, é onde o Sul começa, também remetem a mesma obra. Porém, se a série de topadas do protagonista remetem a “O sul”, diríamos que a intertextualidade com a obra de Borges não se restringe a esse conto, mas se dá com a totalidade se sua produção, de uma maneira geral e, de uma maneira específica com a obra *Ficções*, onde o autor vai buscar um outro conto, *O jardim das veredas que se bifurcam*, um dos mais complexos da produção do autor argentino, no qual o tempo e o labirinto são os temas dominantes. Nele, a exemplo do que ocorre em “O Sul”, do mesmo Borges, o protagonista adentra um outro mundo, mais elementar, e num outro tempo, e num espaço que é labirinto. Podemos, portanto, ver o aproveitamento que Metz faz dos contos, na produção de *Assim na*

terra, tanto no que diz respeito às questões temáticas, quanto ao tempo e ao labirinto, o qual é, sobretudo, uma obra.

Borges é o autor argentino mais conhecido no mundo, porém, ao mesmo tempo em que leva a Argentina para o mundo, tornando-se um autor sul-americano-universal, sua poderosa imagem faz com que deixe de ser um escritor argentino, para ser simplesmente Borges, pelo menos fora da Argentina ou da América Latina. O que todo literato latino-americano deseja acaba por se tornar de certa forma uma perda de identidade. Ao se tornar universal, o que é um ato de justiça, paradoxalmente Borges apesar de conquistar “o que sempre considerou seu, a prerrogativa latino-americana de trabalhar dentro de todas as tradições” (SARLO, 2008, p. 14), perde, “ainda que apenas em parte, o que também sempre considerou um dado inseparável de seu mundo, o laço que o unia às tradições culturais rio-pratenses e ao século XIX argentino” (SARLO, 2008, p.14).

T.S.Eliot, por sua vez, empresta ao autor de *Assim na terra*, aquilo que Borges não poderia lhe fornecer: o ritmo, que configura a segunda voz narrativa, lírica, que faz com que essa obra essencialmente masculina, possa conter também seu elemento complementar, o feminino. Considerado um escritor frio, demasiado intelectual, afirma Borges: “Não me propus ser um poeta. Apenas um homem de letras inteiro: um homem que conversa, não um que canta...” (BORGES, apud MONEGAL, 1987, p. 46). Descontada a conhecida “modéstia” borgeana, em tudo adequada à sua personalidade literária, pode-se dizer que esse é o motivo pelo qual Luiz Sergio Metz, ele próprio um cantor, elege Eliot para com ele dialogar cantando. Sabemos, ainda, que também Aureliano de Figueiredo Pinto se auto-intitulava um cantor. Portanto, para uma sinfonia de vozes cantadas, faz-se necessário o ritmo. Para Eliot poesia era intelecto/trabalho, mas também experiência/sentimento; para Borges era basicamente intelecto, não expressava exatamente sentimento/música. Ivan Junqueira, no prólogo a *De poesias e poetas*, (1991), de T.S.Eliot, que o autor traduz, afirma que Eliot julgava ser possível para o poeta trabalhar com analogias musicais, e de forma bastante íntima, pois o ritmo conduz ao nascimento da ideia e da imagem (JUNQUEIRA, op.cit., p.20), e que a medida de um poeta, pelo menos enquanto sujeito de pensamento só poderá ser dada, dentro da estrutura do poema, por aquilo que expresse o equivalente emocional do pensamento (JUNQUEIRA, 2004, p. 21-22).

É o ritmo de Eliot que Metz empresta, o tom, a cadência, a voz, essa voz lírica, feminina, mais sensorial que racional, mas não apenas ritmo, como observamos, já que seu diálogo com o autor anglo-americano se faz nos mais diversos níveis, dando-se também em termos de conteúdo, além da forma, mas não se trata de citação explícita, e sim do aproveitamento de temas, adaptados e transpostos para o sul, entre os quais há uma equivalência. São imagens literárias que o autor toma de empréstimo, da obra de Eliot, especificamente.

Por exemplo, o narrador *flâneur* de *Assim na terra* em muito deve ao *flâneur* de Eliot em *A terra desolada*, dele incorpora a perplexidade, o olhar, a vivência das transformações nos modos de viver pelas quais passa o mundo: entre as duas grandes guerras, no caso de Eliot; o êxodo rural, as transformações dos modos de vida no sul do Rio Grande do Sul, no caso da narrativa de Metz. Esse sujeito experimenta a desilusão e o desconsolo, um sentimento de vazio e solidão. A natureza é também elemento importante na literatura de um e outro autor, o tempo cíclico da natureza, principalmente.

Porém, não há apenas uma semelhança de contextos, mas uma forma de conceber a criação literária: o método de composição também aproxima ambos os autores. Aescrita

fragmentária, marca da produção poética de Eliot, é característica também destacada na obra do autor gaúcho. Além disso, Eliot considerava a tradição literária, e com os autores mortos dialogava. A partir da tradição é que representava os conflitos característicos do mundo moderno, para ele nenhum artista significava completamente por si só, pois deveria ser apreciado e avaliado em relação à tradição. Junqueira (2004) chama de “sutilíssimo processo de globalização literária” aquele que desenvolve Eliot, o qual, “mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado de empréstimo’ a este ou aquele autor, e modo a torná-los ‘estranhamente eliotianos’, quando o oposto é que seria plausível” (JUNQUEIRA, 2004, p.16).

A obra poética de Eliot é aproveitada em sua totalidade por Luiz Sérgio Metz, pois, a partir do momento em que se destaca que a intertextualidade, a técnica da fragmentação é característica de sua obra, percebemos o quão próximos estão esses autores.

Já o diálogo entre Luiz Sérgio Metz e Octavio Paz se dá essencialmente no plano teórico-crítico. O autor gaúcho compartilha com o mexicano de sua concepção de lirismo e de escritura, as quais são percebidas disseminadas pela obra de Metz que analisamos. Constata-se a aplicação, pelo autor gaúcho, de pressupostos contidos na obra crítica de Paz, na elaboração de sua própria obra. Por exemplo, não há uma circularidade tradicional, se assim podemos denominar, em *Assim na terra*. Há, sim, uma espécie de circularidade, como já dito, no sentido de que o princípio da trajetória do protagonista esclarece seu fim e é esclarecido por este: no meu fim o meu princípio, no meu princípio meu fim, referência a Eliot e um *leitmotiv* em *Assim na terra*. O ciclo de estações do final é que dá origem ao primeiro ciclo e ao narrado. Mas em sua totalidade, a obra não é circular, ela não se fecha em si mesma, pois há uma abertura em direção ao futuro. A esse respeito, lemos em Octavio Paz:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria (PAZ, 1982, p. 83-84).

O crítico mexicano afirma que, nas obras em que “as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (PAZ, 1982, p. 87), a prosa se nega a si mesma, o que faria delas verdadeiros poemas. Dessa forma, o autor chama de poemas obras como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e *O jardim dos senderos que se bifurcam*, de Jorge Luís Borges. Mas Octavio Paz diz também, e nesse caso parece prever o que virá, que “as obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: junção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos” (PAZ, 1982, p. 137).

Assim na terra, comprova o que se esboça, para Octavio Paz à época, uma ideia de combinação. Na obra do autor gaúcho estão presentes, por exemplo, as duas figuras, a linha e o círculo, pois, embora impregnada de lirismo, a prosa não pode ser negada, é de prosa que estamos falando. *Assim na terra* é uma narrativa, é também linha para diante, abertura para o que está por se fazer, e que poderá se constituir de novas circularidades, não se sabe, com intervalos de suspensão temporal, talvez, premência do sonho. Ou uma regressão? Pois a indefinição e a impossibilidade de previsão, somadas ao quadro geral do presente, geram angústia no narrador. No entanto, o rumo é em frente, preservando, da forma que for possível, a origem.

As questões de escritura ocupam, também, o narrador de *Assim na terra*. Seus modelos e seus dilemas em relação a estes, que é o mesmo dilema do escritor latino-americano em geral, sujeito colonizado, subdesenvolvido, com uma identidade capenga. Como ser daqui e escrever daqui sem considerar a matriz europeia? Talvez começando com autores daqui que possuam uma forte relação com a matriz, como o poeta chileno Vicente Huidobro, por exemplo, ao qual o narrador faz referência não direta, em um primeiro momento: “mas se fosse só uma fraqueza, como explicar as longas horas passadas sobre um verso inovador e proscrito de um poeta estranho e procurar afinidades com outros daqui, alguns inovadores mas familiares demais para o estranhamento?” (METZ, 1995, p.31), e depois, citando-o “nuns versos”.

Trata-se de um diálogo que se dá tanto ao nível teórico quanto literário. Esse diálogo, vislumbrado apenas a partir de uma despreziosa e até graciosa alusão ao poeta chileno, faz com que quase não percebamos, a princípio, sua relação com a obra e com o momento específico do protagonista, que prepara sua criação.

Deus te dê Huidobro
Tudo o que me desejares
(METZ, 1995, p. 57).

Segundo Huidobro: “La primera función del poeta es crear, la segunda, crear, la tercera, crear” (HUIDOBRO, 1990, p.112).

Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. [...] Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas. [...] El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; [...] Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas (HUIDOBRO, 1990, p.111/117).

Não podemos esquecer que o período em que viveu e produziu Vicente Huidobro é um período caracterizado pela radicalização das experimentações formais, no que diz respeito às artes em geral, na história literária da América Latina. O poeta, uma das figuras mais importantes da poesia de língua espanhola do século XX, é também figura polêmica. Bastante adiante de seu tempo, sua obra, de extraordinária potência lírica e plena de invenções, foi pouco compreendida, sobretudo no Chile, país onde nasceu em 1893. Viveu por bom período na Europa e sua obra tem dois momentos específicos, cujo ponto de transição situa-se em 1916, que é quando o autor toma contato com os movimentos de vanguarda franceses, base de sua doutrina *criacionista*.

No entanto, a poesia de Vicente Huidobro, contrariamente ao que afirmam seus detratores, não é uma obra sem relação com a América Latina, como bem afirma Ana Pizarro (1994), muito embora a forma e as raízes da literatura produzida por Huidobro revelem suas raízes “europeizantes”. A autora destaca a história cultural hispano-americana, marcada pelo colonialismo, para evidenciar a impossibilidade de negação da nossa condição, embora afirme que o telurismo, característica huidobreana, é próprio da América.

Segundo Teiller (1964, p. 3), na poesia espanhola a palavra é primordial, já na poesia de Huidobro “la imagen oculta lapalabra, y lapalabra no tienen ningún brillo por sí misma. La comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra”. Este talvez seja um outro motivo para que Huidobro ainda hoje seja considerado o poeta estranho dos versos inovadores e proscritos, citado pelo narrador de *Assim na terra*. Há ainda outras alusões ao poeta,

embora não nomeadas. Esta nos remete ao mais conhecido poema do autor chileno, a obra *Altazor*:

Eu estava com uma imagem de palavra, uma palavra zepelin [...] ela tinha uma letra cedilha, e na cedilha, na alça dela, um homem estava agarrado, parecia haver naufragado no ar. A palavra voava levando-o. Era uma palavra pólen. Ela poderia ser caça ou calço. Mas ela era outra, vagando num grande espaço. Depois ela embicou, ela procurou um lugar limpo para aterrar. Nele ela afundou e o homem também (METZ, 1995, p.63).

Jorge Luis Borges e T.S.Eliot mobilizam todas as literaturas, de todas as épocas e países, como estrangeiros dentro da literatura europeia, ignorando fronteiras. Sentem-se livres para circular, transitar e se apropriar de toda a tradição literária universal, da qual fazem uso sem pudor. Sentem-se à vontade nessa Biblioteca. Eliot era estrangeiro na Europa, embora sua formação: ao mesmo tempo estava deslocado e ao mesmo tempo ligado aos Estados Unidos; Borges, da mesma forma, porém, ao contrário do autor anglo-americano, viveu na Argentina e buscou uma raiz e pertencimento, apesar de fazê-lo via “arrabalde”, via tradição do passado. Assim como eles podemos dizer que o mesmo se dava com Vicente Huidobro, o qual também viveu na Europa e se alimentou das mesmas fontes de Eliot e Borges, bem como o fizeram outros autores das margens. Dentre eles Borges foi aquele que elegeu a prosa como principal veículo da sua obra, assim como Luiz Sérgio Metz. Embora este, como sujeito-criador, por sua percepção do indivíduo, sua comoção com a condição humana, esteja mais próximo de Eliot. O sujeito devastado comove tanto Eliot, quanto Metz, mas não comove Borges. Todos eles compartilham os símbolos recorrentes, e a herança de Mallarmé e dos franceses. A eles se junta Aureliano de Figueiredo Pinto, o bardo do Sul, o qual pedia, ou pediria, já que sua entrevista ao seu biógrafo é uma possibilidade, “baseada em fatos reais” e em “fatos de ficção”: “Todas as vozes humanas desde os antípodas ao vizinho, dai-me um ínfimo fragmento de vossas sonoras vozes! Terei a ilusão que canto!, que vou cantando... terei a ilusão que vou cantando...” (METZ, 1986, p.80).

Por fim, destaque-se que, no que tange às questões relativas à transição/permanência/atualização do regionalismo ou, da validade ou não da literatura de tema rural nos dias de hoje, fica evidenciado, a partir do estudo de *Assim na terra*, que essa vertente da literatura, hoje, só tem validade ressimbolizada, a partir de procedimentos autorais, como aqueles de que faz uso Luiz Sérgio Metz na produção de sua narrativa. A leitura de *Assim na terra* pelo viés da Intertextualidade valoriza a obra, pois faz com que a obra não se configure como regionalista, conservadora, passadista e idílica: o campo “com peão dentro” e, conseqüentemente, um patrão-ruralista para mandar nele. Reduzir *Assim na terra* à obra regionalista pura e simples é negar-lhe seu lugar de direito na história da literatura, no cânone da literatura sem fronteiras, pois que ela realiza plenamente, a partir de uma intertextualidade generalizada, a ressimbolização, não apenas de um imaginário regional, mas a de textos e autores da literatura universal.

The 'poetic of the texts on the move' in *Assim na Terra*, by Luiz Sérgio Metz

ABSTRACT:

This study analyzes how is the relationship between texts, the intertextual play in *Assim na terra*, by Luiz Sérgio Metz, Supported by the thinking of the French theoretical Tiphaine Samoyault, evidenced as the relationships between texts and authors structure the narrative, which is constituted from the fragment, reference and citation, emphasizing especially the productive dialogue with the other Latin Americans critical-authors: Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro and Octavio Paz.

Keywords: Critical authors. Intertextuality. Luiz Sérgio Metz.

Notas explicativas

*Doutora em Literatura Comparada (UFRGS).

Referências

- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas – 1975/1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena (Org.). *Cone Sul– fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ELIOT, Thomas S. T. *Eliot – Obra completa. Poesia*. Tradução, Introdução e Notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. v.1
- HUIDOBRO, Vicente. *Antología Poética*. Edición de Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1990.
_____. *Altazor e outros poemas*. Edição Bilingue. Trad. Antonio Risério; Paulo Cesar Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.
- JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento. In.: ELIOT, Thomas S. T. *Eliot – Obra completa. Poesia*. Tradução, Introdução e Notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
_____. Eliot ensaísta (prólogo). In.: ELIOT, Thomas S. *De poesia e de poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MARTINS, Cyro. Visão Crítica do Regionalismo. In: MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- METZ, Luiz Sérgio. *Aureliano de Figueiredo Pinto*. Porto Alegre: Tchê!, 1986. Coleção Esses Gaúchos
_____. *Assim na terra*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- PAULS, Alan; HELFT, Nicolas. *El factor Borges – nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PINTO, Aureliano de Figueiredo. *Romances de estância e querência*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- PIZARRO, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago; Instituto de Estudios Avanzados, 1994.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr..São Paulo: Iluminuras, 2008.

TEILLIER, Jorge. *La actualidad de Vicente Huidobro*. [1964]. In: Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. Disponível em: <<http://trantor.sisib.uchile.cl/bdigital/>>. Acesso em: 22 de agosto de 2012.

Recebido em: 25 de abril de 2014.

Aprovado em: 25 de janeiro de 2015.