



AS DIMENSÕES METALINGUÍSTICAS DE *NÃO HÁ NADA LÁ*, DE JOCA REINERS TERRON

Lilian Rocha de Azevedo

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar como a obra *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron (2011), configura-se em um discurso metalinguístico. Para tanto, utilizou-se como método uma análise que prezasse pelos elementos internos à obra. *Não há nada lá* é um romance que debate a si mesmo num discurso metalinguístico realizado de maneira múltipla. Primeiro, essa discussão dá-se pela inserção do *tesseract* e da quarta dimensão, originando uma ampliação dos limites do texto ficcional, que passa a incluir autor e leitor na obra, e que faz tempos e espaços distintos aparentemente transcorrem conjuntamente. Além disso, numa parodização do apocalipse bíblico, destaca-se o fim do romance, evidenciado pela estruturação do livro. Portanto, ao proclamar o fim do romance, Terron (2011) junta-se aos poetas louvados em seu texto, construindo também um tributo à literatura, pela invocação de escritores e artistas que representam a si mesmos, pela potencialização dos elementos que compõem a narrativa e pela discussão sobre o que é o livro.

Palavras-chave: Joca Reiners Terron. *Não há nada lá*. Metalinguagem.

ABSTRACT

This work aims at studying how Joca Reiners Terron's novel *Não há nada lá* is configured as a metalinguistic discourse. In order to do so, an analysis that privileged the internal elements of the novel was used as a method. *Não há nada lá* is a novel that debates itself in a metalinguistic speech carried out in multiple ways. First, such discussion happens through the insertion of the *tesseract* and of the fourth dimension, resulting in an extension of the limits of the fictional text, which begins to include an author and a reader in the novel, and which makes different times and spaces elapse together. In addition, in a parody of the biblical apocalypse, the end of the novel stands out, evidenced by the structure of the book. Therefore, when proclaiming the end of the novel, Terron joins the poets praised in his text, also building a tribute to literature, through the invocation of writers and of artists who represent themselves, through the potentialization of the elements that build a narrative and through the discussion on what the book is.

Keywords: Joca Reiners Terron. *Não há nada lá*. Metalinguistics.

Lilian Rocha de Azevedo é mestranda em Estudos Literários na UNIR.

E-mail: lilianrazevedo@outlook.com



INTRODUÇÃO

Não há nada lá (2011) é uma leitura inquietante, não apenas porque apresenta um elemento da quarta dimensão, o *tesseract*, mas também porque desperta no leitor sensações fora do habitual. A narrativa é múltipla, apresenta diálogos com a Bíblia - em um tom profanador e apocalíptico-, está repleta de elementos insólitos e flertes com a ficção científica. No entanto, o principal destaque da obra é o seu caráter metalinguístico, já que o romance discute, por diversos vieses, a constituição do romance e da própria literatura. Considerando isso, este trabalho tem como objetivo analisar como esse romance configura-se em um discurso metalinguístico.

Joca Reiners Terron nasceu em Cuiabá em 1968 e mora atualmente em São Paulo. É poeta, prosador e designer gráfico. Além do romance *Não há nada lá* - que recebeu menção honrosa no concurso da Cult na categoria romance em 2001 -, tem publicado o romance *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), vencedor do prêmio Machado de Assis na categoria melhor romance, o livro de poemas *Animal anônimo* (2002), e os livros de contos *Hotel Hell* (2003), *Curva de rio sujo* (2004) e *Sonho interrompido por guilhotina* (2006).

O crítico Karl Erik Schollhammer (2009) inclui Terron na chamada “Geração 00”, que, segundo ele, tinha como principais características a multiplicidade de estilo literário e o uso da internet como ferramenta. Ainda de acordo com Schollhammer (2011, p. 34),

Joca Reiners Terron rompe com todas as tendências tradicionais da literatura brasileira, escreve no campo minado entre ensaio e ficção, usando entrevistas, diários, anotações e fragmentos, sem abrir mão da liberdade imaginária e do atrevimento transgressivo na realização.

A transgressão parece ser a palavra chave da escrita de Terron. Ele rompe com a tradição e transforma a sua obra em algo novo e

experimental. De acordo com Tezza (2002, s.p.), “*Não há nada lá* nos diz menos sobre o seu assunto e muito mais sobre a diferença do seu olhar”. No romance não há um enredo propriamente dito, porque o foco não é o assunto, mas o percurso da escrita. Esse olhar é o de quem procura a experimentação, o peculiar, o ainda não feito.

Não há nada lá narra a história de sete personagens, Guilherme de Burgos, Raimundo Roussel, Torquato Neto, Isidoro Ducasse, Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa e Lúcia. As histórias são narradas por meio de fragmentos alternados, mas seguindo sempre a mesma sequência de apresentação e como, inicialmente, são dadas poucas informações sobre as personagens, o enredo a princípio parece caótico. Inicia-se com Guilherme Burgos abrindo um livro que encontrara 30 anos atrás no deserto:

Guilherme Burgos senta-se numa cadeira nos fundos de sua casa em Lawrence, Kansas. É o dia 2 de agosto de 1997. Há um livro em suas mãos, ele ruma as palavras, escapa daquelas linhas enigmáticas e olha para o céu. [...] Ergue-se de sua cadeira, o livro seguro nas mãos como se abrigasse um pombo negro, e o lança para o alto. As páginas do livro se abrem feito asas e formam o ângulo exato, alcançando voo, ao passo que Guilherme Burgos permanece com os braços para cima, vaticinando aos céus: “Não há fim para o céu ou o livro” (TERRON, 2011, p. 154-153).

Ao jogar o livro para cima, um *tesseract* (um cubo quadridimensional) surge no céu e o livro desaparece, reaparecendo em tempos e lugares diferentes no decorrer da história. Esse livro e o *tesseract* serão o elo entre as histórias das personagens. Ao livro estão sempre ligadas imagens malignas, como, por exemplo, um pombo negro abrigado. Além disso, todas as personagens são de alguma forma absorvidas por esse livro, que sempre aparece para elas em momentos de destruição, como, por



exemplo, no momento da morte. Guilherme Burgos após ler o livro é transformado em uma cascavel que ao deslizar deixa rastros de palavras; Raimundo Roussel, após seu primeiro contato com o livro, é tragado por uma luz e desaparece, assim como tudo ao seu redor. Todo esse ideário de fim dos tempos e maldições em torno desse objeto é indicado desde o início do romance e se intensificam criando a ideia de que o livro aberto por Burgos é um livro maldito.

O TESSERACT E A QUARTA DIMENSÃO

O *tesseract* é um elemento importante no romance, já que amplia os limites da narrativa. Para o entendermos, é preciso relembrar a Teoria da Relatividade Geral de Einstein. De acordo com Einstein, o espaço não é um vácuo, mas uma estrutura invisível chamada espaço-tempo. Ou seja, o espaço não é simplesmente uma grade tridimensional, mas uma estrutura quadridimensional, chamada espaço-tempo, que possui uma forma curvada e torcida pela presença e movimento de massa e energia (BERNARDES, 2010). O *tesseract* é a representação dessa quadridimensionalidade. Seguindo o princípio matemático, um ser da primeira e da segunda dimensão não tem noção de profundidade, um ser da terceira dimensão não tem noção integral do tempo e do espaço, mas um ser da quarta dimensão poderia ver tudo ao mesmo tempo, todos os tempos, espaços, todos os seres, interna e externamente. Nas palavras do narrador de *Não há nada lá*,

A principal característica de tal *Tesseract* seria sua impermanência, pois o cubo viajaria através do espaço e, simultaneamente, viajaria no tempo, existindo, como volume cúbico, apenas durante o tempo necessário

para atravessar esse espaço (TERRON, 2011, s.p¹).

Ao encontro disso, ao falar-se do *tesseract*, discute-se no texto questões como as posições e as figuras do leitor, do escritor e do narrador. Discute-se também o tempo e o espaço. Como linha principal, *Não há nada lá* trata do romance e seus limites e o que está exposto é a obra de arte em construção. Como Tezza (2002, s.p.) pontua, no livro, “o leitor verá os andaimes da obra enquanto ela se ergue, e, no extremo, a mensagem reiterada de que o que se está lendo é um objeto de artifício”.

Ao se observar essa construção, podemos primeiro discutir o *status* do leitor. Nota-se que Terron constrói um papel singular para o leitor ao colocar a figura do *tesseract* no romance. O livro em uma das suas frases enigmáticas diz, “Escritor e leitor, os dois estão no livro, e ambos estão morrendo” (TERRON, 2011, s.p.). Característico dos textos contemporâneos, o romance coloca o leitor como um participante da obra. Aqui ele não está fora do texto, porque as dimensões da narrativa foram ampliadas. Assim, o que seria um elemento externo ao texto, torna-se interno. O leitor, como parte da narrativa, assiste a tudo de um local excepcional, a quarta dimensão. Portanto, ele é um ser privilegiado que pode ver simultaneamente todos os tempos da narrativa – passado, presente e futuro. Vê também todas as personagens e os seus desenvolvimentos, no entanto, nunca é visto. Outro exemplo da inserção do leitor são os questionamentos feitos por uma das vozes narrativas direcionados àquele:

como refrear este fluxo de revelações, como deixar de dizer o indizível, o que já não pode ser dito, e quem é este que me ouve, quem é você que me lê, quem? (TERRON, 2011, p. 85)

¹ Importa destacar que há ausência de paginação em algumas páginas do livro, sugerindo uma descontinuidade temporal e/ou de leitura.



[...] e frases jorram de minha boca, o que pensas, ouvinte incauto? (TERRON, 2011, p. 46)

e a abertura letal do olho para o seu conseqüente mergulho no livro, limpe as orelhas, testemunha inesperada desse evento, arregale as pálpebras, leitor desavisado (TERRON, 2011, p. 34).

Além disso, com o surgimento do *tesseract* na narrativa, outra potencialidade criada é a ampliação da noção de espaço-tempo, já que o cubo quadridimensional, conceitualmente, agrega a quarta dimensão, o tempo. Aparentemente, a narrativa ocorre em espaços diferentes, pois cada personagem pertence a um espaço e a um tempo. No entanto, este não corre de maneira linear, mas, embaralhado, algumas vezes com saltos entre o futuro e o passado. Agregada a isso, a sequência fixa de narração das histórias das personagens cria uma sensação de circularidade, como se todos os eventos estivessem acontecendo ao mesmo tempo, apesar de claramente datados com anos diferentes. O que demonstra mais uma vez, o efeito da quadridimensionalidade.

Outra extrapolação de limites é a paginação do livro. O texto inicia-se pelo fim, pois o primeiro capítulo é o capítulo de número 48, e a partir dele começa uma contagem decrescente até o capítulo de número zero. Além disso, as páginas do livro também decrescem, iniciando-se pela página 154. Cavalcante² (2015, s.p.) propõe que essa característica do livro seria uma “contagem regressiva para o fim do paradigma tradicional do romance”, algo anunciado por vários críticos literários, de acordo com ele. *Não há nada lá* é uma anúncio apocalíptica, não só pelo diálogo com a Bíblia, mas também porque

anuncia o fim do livro como um sinônimo do fim dos tempos.

Os capítulos do romance são fragmentados, muitas vezes confusos devido à desordem temporal e ao design gráfico, que sugere frases surgindo ou sumindo, como se houvesse um apagamento da narrativa, já que o texto falha, some. Esses textos esmaecidos são frases repetidas, que por vezes falam do caráter da literatura, mas soam incongruentes, já que não fazem parte do enredo, e criam um elo entre o livro físico que o leitor tem em mãos e o livro descrito no romance. Essas frases por vezes falam do caráter da literatura.

Se minha liberdade não está no livro, onde estaria? Se meu livro não for minha liberdade, o que seria?

Toda violência faz parte do dia.

“A violência do livro se volta contra o livro; batalha sem piedade. Escrever talvez signifique aplicar, na palavra, as fases inesperadas desse combate, onde Deus, uma insuspeitada horda de força agressiva, é a estaca não mencionável”

Livro, nome rebelde do abismo (TERRON, 2011, s./p.).

Outro fato incomum é que o texto, narrado em terceira pessoa, em diversos momentos, é interrompido por uma ‘voz’, escrita em itálico, que aparenta ser o autor ou o próprio livro falando, como se fosse uma personagem. Essa ‘voz’ interrompe a leitura e conversa com o leitor, questionando-o e aproximando-o da narrativa.

Aguardou para ver se as cascaféis saíam do baú, o que não aconteceu. Então, reaproximando-se, se concentrou naquela imagem, como se dela procurasse extrair

² Palestra proferida pelo Prof. Dr. Rubens Vaz Cavalcante no projeto *Comparsarias Literárias: leitura e discussão da prosa e da poesia*, na UNIR campus Vilhena em 2015.



subsídios para a compreensão inesperada daquilo tudo. *lá fora, na escuridão, sob a chuva, me observando, não diria das noites em claro dos cabalistas, dos dedos envoltos em ataduras dos escribas, do sangue dos escritores suicidas, dos tipógrafos adoecidos pela tinta, de sua visão enfraquecida, leitor?* Examinou cobra por cobra e daí pode enxergar que na textura simétrica do couro das cascavéis surgiam outras palavras, como ocorrido no areal próximo à sua casa (TERRON, 2011, p. 79-80).

Como se pode perceber, o texto é construído por duas vozes narrativas, a mais presente é a do narrador em terceira pessoa que apenas relata os fatos, a segunda é uma voz narrativa que se interfere em meio à outra e cria diálogos aparentemente aleatórios, mas que na verdade discutem questões metalinguísticas. Inicialmente a fala em itálico pouco aparece, no entanto, a partir do capítulo 13 ela aparece em todos os fragmentos, aumentando a tensão narrativa. A inexistência do pertencimento dessa voz intrusa traz à tona os limites da presença do autor na obra, já que não sabemos a quem pertence essa segunda voz representada em itálico: *“e por que me exponho aqui, por que assim, repentinamente, essa ânsia de revelar tudo a este desconhecido, ah, como me arde o fígado”* (TERRON, 2011, p. 120).

Outro ponto a ser destacado na feição metapoética do romance é o último capítulo, em que o autor apresenta as biografias dos seus ‘personagens malditos’. Isso representa “mais um registro de linguagem na composição – o texto que se comenta a si mesmo, com o jargão da enciclopédia” (TEZZA, 2002, s.p.). Além disso, para explicar o que é o *tesseract*, entre os capítulos 41 e 40, há um capítulo não numerado que tem por título “da consideração”. Nele, explica-se por meio de conceitos físicos, mas de maneira didática, o que seria o cubo quadridimensional. Devido a essa explicação didática e também pela falta de numeração, esse trecho do livro se compõe como uma

espécie de adendo, ou seja, um acréscimo para explicar ao leitor a figura incongruente do *tesseract*. Contudo, esse acréscimo soa um tanto dissonante, apesar de prático. Assemelha-se a uma nota de rodapé que ganha espaço no corpo do texto. Mas também poderíamos lê-lo como um auto comentário do livro, em tom de jargão de enciclopédia, como coloca Tezza (2002).

Ainda nesse capítulo explicativo, nas quatro páginas finais, vê-se o desenho do *tesseract* a viajar pelas páginas, materializando-se como “um volume cúbico” diante do leitor, como se novamente o livro físico e o narrado se transformassem em um só. Considerando a multiplicidade de sentidos em *Não há nada lá* e a inserção de outras dimensões no romance, fica uma questão para o leitor: se o livro que ele tem em mãos pode ser o mesmo que está sendo narrado, então ele também poderia ser uma personagem lida por outro alguém em outra dimensão.

Samira Chalhub (2005, p. 5), ao discutir questões referentes à metalinguagem, afirma que se a existência de um poema é um jogo de produção e recepção, há uma alternância entre os lugares do poeta e do leitor. O ato de leitura é o que dá vida ao texto, e o receptor cria desde sempre os plurais sentidos que estão expostos no texto. Então, o jogo de criação de sentidos e possibilidades é mais uma forma de inserção do leitor no texto.

A discussão sobre os papéis de autor, narrador e leitor não é nova. Todavia, nesse romance, ela ganha uma perspectiva também ficcional. O *tesseract*, que aparece de maneira sobrenatural no romance, é um elemento comumente explorado nas narrativas de ficção científica, mas, em *Não há nada lá*, ele é mais que um objeto da física, é um potencializador da linha narrativa.



O APOCALIPSE É LOGO ALI: METALINGUAGEM E PARÓDIA

Não há nada lá traz em seu título uma perspectiva pessimista e decadente. A ordem e os padrões são coisas a serem destituídas do seu *status*. Isso é feito primeiro por meio da quebra da estrutura narrativa. Esta é fragmentada e construída por meio de retalhos temporais, recortes de acontecimentos que confluem na revelação do terceiro segredo de Fátima, confessado a um bispo de Macau. Nessa fragmentação e na anunciação do fim do livro, questiona-se o fim do romance, dado como sinônimo do fim dos tempos. Esse fim é representado pelo apocalipse, numa parodização da Bíblia. Inicialmente vemos isso nas frases que aparecem no livro que Guilherme Burgos abre, que dizem: “o mundo está em uma palavra: mundo. Morte da palavra, morte do mundo. O universo contido em um verso. Morte do verso, morte do universo.” (TERRON, 2011, p. 56).

O tom apocalíptico é reiterado pelo constante aparecimento do número “sete”, que também aparece por diversas vezes no livro de Apocalipse na Bíblia, e pela imagem da besta, que é um símbolo do fim dos tempos. No entanto, em *Não há nada lá*, santos e demônios são um só, já que aqueles são sempre representados por figuras com características que geralmente são dadas a estes, como rabo, chifres e cascos. Exemplo disso é a dúvida criada em torno da santa de Fátima, que Lúcia não sabe se é uma santa ou o diabo:

Em seu aposento, Lúcia está imóvel. [...] O silêncio é interrompido apenas por um barulho de cascos muito baixo, que raspa contra o chão de pedra da cela. Um cheiro nauseante de comida podre e fezes toma conta do prédio. [...] Abrindo os olhos, força a vista tentando enxergar algo no canto mais escuro do cômodo. [...] Quando a freira identifica certos detalhes dos contornos, uma cauda ondulante movendo-se de um lado para o outro, odor de madressilvas e um par

de asas, as patadas contra o piso aumentam. Uma voz suave a faz afastar as mãos dos olhos, “Tranquelize-se, minha filha. Eis-me aqui para que cessem seus infortúnios”. Na presença de Lúcia, a aparição da virgem flutua no centro de um cubo luminoso girando no espaço (TERRON, 2011, p. 18).

Nesse fragmento, nota-se a ruptura entre o divino e o infernal. Outro exemplo desse rompimento são as sete personagens principais, que podem ser lidas como representações dos sete anjos do apocalipse. Porém, aqui, elas são seres da negação, da marginalidade, da “inadequação absoluta ao mundo da ordem” (TEZZA, 2002, s.p.). As sete personagens transpostas do mundo físico são seres complexos e polêmicos. “Terron insere a voz ficcional, também autoral, nos seus contos, com escritores que interpretam a si mesmos, encarnados em personagens que também coincidem com eles, em situações insólitas” (CASTRO, 2017, p. 17).

Algumas das personagens do romance têm seus nomes reais aportuguesados: William Burroughs, torna-se Guilherme Burgos, escritor aposentado que tem como passatempo matar cascavéis. Raymond Roussel transforma-se em Raimundo Roussel e, em sua *roulett*, espera a visita do papa Pio XI, com quem não sabe ser real a experiência sexual que viveu. Torquato Neto recebe Jaime Hendrix (representação do famoso guitarrista Jimi Hendrix), num encontro regado de drogas, cajuína e vômito. Isidore Ducasse torna-se Isidoro Ducasse, que rouba o livro *As flores do mal* e por livros é transformado, tanto mentalmente, pois ele chega a um estado mental que beira a loucura, quanto fisicamente, pois se metamorfoseia em uma impressora tipográfica. Arthur Rimbaud é um fora da lei. Fernando Pessoa envolve-se, também sexualmente, com Alistério Crowley (representação de Aleister Crowley, mago e poeta). Por último, irmã Lúcia, a única sobrevivente do evento em Fátima, questiona-



se se a santa que viu quando menina era na verdade o diabo.

Essas personagens são anjos caídos. Suas vidas ruem diante dos olhos do leitor, seguindo o apocalipse anunciado e estando tudo ligado à imagem do livro que aparece reiteradamente em cada capítulo. No Apocalipse bíblico, os sete anjos são os portadores das sete últimas pragas que serão lançadas ao mundo. Eles tocam sete trombetas que anunciam o início dessas pragas. Em *Não há nada lá*, as personagens são anunciadoras de ruínas, mas algumas vezes anunciam a própria destruição. Essa destruição se concretiza ao ser absorvida para dentro do livro, o que seria uma representação metalinguística da própria transposição que Terron faz ao invocar escritores e artistas em seu texto, num tributo à literatura. Trata-se de um exemplo da obra de arte se dobrando sobre si mesma, num exercício de linguagem, um jogo de espelhos, como pontua Afonso Sant'Anna (1999, p. 7).

Aliadas a isso, algumas das histórias das personagens estão ligadas a uma paródia da Bíblia, numa forma de dessacralização do livro. Conforme Sant'Anna (1999, p. 29), a paródia tem um caráter contestador. Ela assume uma atitude contra-ideológica, que coloca as coisas fora do seu lugar “certo”. A paródia é a máscara que denuncia a contradição e a ambiguidade, é o jogo demoníaco que cria divisão.

Ao encontro disso, destaca-se que no livro do Apocalipse fala-se sobre sete selos. Os sete selos referem-se às profecias que vão acontecer nos últimos tempos, assim, a abertura de cada selo representa uma parte dos eventos do fim do mundo. Em Apocalipse, João vê um livro na mão de Deus. O livro é selado com sete selos e não pode ser aberto por ninguém a não ser pelo escolhido, que na Bíblia é Jesus. Na visão de João, quando cada selo era aberto, coisas importantes aconteciam na terra e no céu. Em *Não há nada lá*, o livro que Guilherme Burgos encontra também está

selado por sete selos. Burgos seria então o escolhido para abrir o livro. A partir da abertura, em diversos fragmentos, há referência aos selos, que são abertos por cada uma das sete personagens. Tanto na Bíblia, quanto no romance de Terron, a abertura de cada selo vem acompanhada de acontecimentos sobrenaturais:

Um livro de aspecto muito antigo aparece no centro do quarto, flutuando em meio às luzes emitidas pelos sete selos em sua capa. Jaime Hendrix alça-se ao teto vestido de nuvem e o rosto de Torquato o reflete, como se fosse o sol, e seus pés como colunas de fogo, e ele toma para si o livro a rodopiar no espaço numa velocidade vertiginosa. Com o livro aberto nas mãos, uma flâmula rodeada de espinhos com a inscrição *libellum apertum* surge acima de sua cabeça. E então Torquato Neto desaparece, deixando para trás a estampa congelada do Grande Guitarista alçado aos céus, qual um anjo prestes a cair, sustentado pela aglomeração estática de hippies ajoelhados feito madalenas a seus pés (TERRON, 2011, p. 56).

Além do evento sobre-humano ocorrido devido à abertura de mais um selo, nesse trecho, também podemos ver a personagem de Jaime Hendrix ser comparada à de Jesus Cristo, primeiro por meio da presença das nuvens, em seguida pela comparação com o sol, depois pelas colunas de fogo, e por último pela flâmula de espinhos acima da cabeça. Todas essas imagens são ligadas a aparições de Cristo na Bíblia. As duas primeiras aparecem em Êxodo, quando se diz que uma coluna de nuvem guiava o povo no deserto de dia, e à noite eles eram guiados por uma coluna de fogo. A nuvem e o fogo na Bíblia trazem a representação de poder, de glória e de proteção divina. Ao serem trazidas para o romance, conferem à Hendrix os mesmos predicados. A flâmula de espinhos do romance de Joca representa a coroa de espinho da Bíblia. A coroa foi uma “piada” que os romanos fizeram com aquele que se dizia o rei dos judeus. Logo, ao recuperar essa imagem, o



romance dessacraliza duplamente a imagem de Jesus Cristo, primeiro por trazer pejorativamente a ideia de coroa por meio de uma flâmula, que é uma bandeirola; segundo, por tornar a imagem de Cristo equivalente à imagem da personagem de Jaime Hendrix, um guitarrista alucinado que curte drogas, bebidas, *rock n' roll* e é seguido por um séquito de hippies. Essa recuperação concretiza-se num movimento de “insubordinação contra o simbólico” (SANT’ANNA, 1999, p. 32), uma das características da paródia.

O texto parodístico é uma “re-apresentação daquilo que havia sido recalçado”. É uma “nova e diferente maneira de ler o convencional” (SANT’ANNA, 1999, p. 31), numa tomada de consciência crítica. Ao realizar esse movimento, utilizando uma intertextualidade com a Bíblia, Terron não apenas re-apresenta, mas também questiona o que está posto na tradição. Aqui dessacraliza-se não apenas aquele que é considerado o livro mais conhecido do mundo, mas também todos os livros.

CONCLUSÃO

Não há nada lá (TERRON, 2011) constrói um discurso metalinguístico primeiro por meio da discussão das dimensões do romance. Essa discussão dá-se pela inserção do *tesseract* e da quarta dimensão, originando uma ampliação dos limites do texto ficcional. Dessa forma, autor e leitor também estão inseridos na obra. Além disso, o tempo e o espaço já não transcorrem de maneira sequencial, mas conjuntamente, o que fica evidenciado pela desordem temporal das histórias e até mesmo pela paginação do livro.

A paginação também destaca o fim do romance. Final evidenciado pela anunciação do apocalipse, numa parodização da Bíblia. Ao proclamar o fim do romance, Terron (2011) junta-se aos poetas louvados em seu texto, construindo também um tributo à literatura, pela invocação de escritores e artistas que

representam a si mesmos, pela potencialização dos elementos que compõem a narrativa e pela discussão sobre o que é o livro. Tudo isso é realizado num constante movimento metalinguístico. Um movimento múltiplo, já que se realiza por diversos caminhos: a inserção do *tesseract* que amplia as dimensões da narrativa e de seus elementos; o romance que discute o romance; as personagens absorvidas pelo livro fictício; e as diversas representações do livro, que tanto é dessacralizado, quanto enaltecido.

Outro ponto a ser destacado é a decadência exposta desde o título do livro e que toma corpo na parodização feita em um tom satírico que quebra o *status* de poder da Bíblia. Ao criar um paralelo com o apocalipse, o romance profana aquele livro, pois destitui os seres e os objetos sagrados de suas auras de santidade. *Não há nada lá* rompe os padrões. É um texto que não se encaixa em formas preestabelecidas ou no *status quo*, pelo contrário, ele os questiona e os destrói.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Esmerindo. **Examinando o espaço-tempo de Einstein: um guia do educador**. Instituto de Física de São Carlos - IFSC USP. 2010. Disponível em: <http://www.ifsc.usp.br/~FCM0101/guia.pdf>. Acesso em: 10 set. 2018.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

CASTRO, Gabriel Pereira de. **A manifestação do grotesco nos contos de Joca Reiners Terron**. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, RO, 2017.

CAVALCANTE, Rubens Vaz. **Não há nada lá: a razão**. Palestra proferida no projeto



Comparsarias Literárias: leitura e discussão da prosa e da poesia, (2015).

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

PIGNATARI, Décio. O choque: Romantismo e Metalinguagem. In: PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. 2. ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979, p. 57-60.

SANT'ANNA, Romano de. Paródia, Paráfrase e Cia. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

TERRON, Joca Reiners. **Não há nada lá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEZZA, Cristovão. **O terceiro segredo de Fátima**. Revista Cult. São Paulo: Lemos Editorial. n. 54, ano 5, janeiro de 2002.
Disponível em:
http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_0201_cult.htm. Acesso em: 20 maio 2018.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

AZEVEDO, L. R. As dimensões metalinguísticas de *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 1, p. 99-107, 2020.