

## ESCRITA E ECO: A DIMENSÃO METALITERÁRIA DE *VUITANTA-SIS CONTES* (1999), DE QUIM MONZÓ

*Helena Costa Carvalho*

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente texto propõe-se avaliar a dimensão metaliterária de *Vuitanta-Sis Contes* (1999), obra do escritor catalão Quim Monzó (n. 1952) que compila os cinco livros de contos publicados pelo autor até 1999. Nesse sentido, procuramos averiguar a forma – não raras vezes satírica, paródica e irónica – como tais contos tematizam a literatura no duplo prisma da criação e da recepção da obra literária, bem como os vários tópicos e recursos nos quais a vocação auto-reflexiva da ficção monzoniana se revela.

*Palavras-chave:* metaliteratura; conto; paródia; sátira; literatura catalã.

### ABSTRACT

This paper aims to evaluate the metaliterary dimension of *Vuitanta-Sis Contes* (1999), work of the Catalan writer Quim Monzó (b. 1952) that compiles the five short story books published by the author until 1999. In this sense, we seek to ascertain the – frequently satirical, parodic and ironic – form as such short stories thematize literature in the double prism of the creation and reception of the literary work, as well as the various topics and resources in which the self-reflexive vocation of the Monzonian fiction is revealed.

<sup>1</sup> A autora usufrui actualmente de uma bolsa de doutoramento (BD) financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com a referência SFRH/BD/115754/2016.

*Keywords:* metaliterature; short story; parody; satire; catalan literature.

*Li va sortir una rima preciosa, d'aquelles que poden salvar un poema. Però havia nascut vídua, abandonada de parella que la justifiqués, i es va quedar sola a final de ratlla, sense que cap llei mètrica acudís al seu socors. Si no s'hi troba remei, coses així ens amargaran la vida.*

PERE CALDERS, *Ars Poètica*

O presente artigo tem como objectivo capital avaliar a dimensão metaliterária da obra *Vuitanta-Sis Contes* (1999)<sup>2</sup>, do escritor catalão Quim Monzó (n. 1952), mais especificamente a forma, frequentemente paródica, satírica e irónica, como esta tematiza a literatura no duplo prisma da criação e da recepção. Consistindo a obra que elegemos numa compilação dos cinco livros de contos publicados pelo autor até 1999, a sua análise permitir-nos-á ter uma visão alargada do carácter metaliterário e metaficcional da sua contística, bem como dos vários tópicos e recursos nos quais a vocação auto-reflexiva da sua ficção se revela.

Nesse sentido, importar-nos-á, num primeiro momento, clarificar a filiação da escrita de Monzó na chamada literatura “pós-moderna”, nomeadamente na contística hispano-americana e na narrativa catalã que emergem a partir das décadas de 60 e 70 do século xx. Feita essa contextualização teórica, procuraremos, num segundo ponto,

2 Ainda que fosse pertinente citar a obra na sua versão original (Barcelona: Quaderns Crema, 1999), em catalão, como forma de enfatizar o facto de esta representar uma língua e uma cultura minoritárias no Estado espanhol e no contexto hispânico, optámos por seguir aqui a tradução castelhana, tendo em vista que esta será mais facilmente compreendida por um público alargado. Nesse sentido, citaremos a partir de: *Ochenta y Seis Cuentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

descortinar de que forma e através de que mecanismos os seus contos versam e problematizam o fenómeno literário, tendo com conta dois níveis fundamentais: o nível da criação literária – nomeadamente a relação autor-obra, a construção da ficção/poesia e as estratégias e recursos poéticos – e o nível da recepção da obra literária – no qual abordaremos tópicos como a relação leitor-obra, o poder da crítica literária e as estratégias de edição e promoção da obra.

#### 1. METALITERATURA E METAFICÇÃO NA LITERATURA “PÓS-MODERNA”. O CASO DE MONZÓ

Falar de metaliteratura e de metaficção não é hoje possível sem aludirnos à noção de pós-modernidade, conceito complexo cujos contornos foram sendo cinzelados, desde a segunda metade do século XX, por pensadores como Lyotard, Giddens, Baudrillard, Bauman e Lypovetsky para designar o modo de ser da sociedade, da cultura e das artes que, emergindo no final do século XIX, se afirmou sobretudo após a Segunda Guerra Mundial. Sendo o conceito igualmente devedor de um conjunto de filósofos pós-estruturalistas, como Barthes, Derrida, Deleuze e Foucault, a pós-modernidade associa-se às noções de diferença, disseminação, fragmentário, heterogéneo, reflexivo e antitotalizante, incorporando uma atitude de recusa face a qualquer estrutura ou, como afirmou Lyotard, qualquer narrativa-mestra. Recusando a ideia de um centro fundador, tão procurado pela modernidade, a imagem privilegiada será a do labirinto, enquanto aquilo que não tem centro nem periferia.

Não raras vezes, os conceitos de pós-modernidade e de pós-modernismo surgem como equivalentes. No entanto, numa acepção mais estreita, o termo “pós-modernismo”, ainda que designando “um fenómeno tão indefinível como complexo e cheio de incertezas” (Ceia, 1998: 11), remete para um “conjunto de atitudes artísticas antimodernistas que emergem no final dos anos 50 e se desenvolvem

durante a década de 60” (Ceia, 1998: 12), não se confundido, no entanto, com a contemporaneidade artística, na medida em que este consiste num fenómeno essencialmente europeu e americano (cf. Hutcheon, 1984: 20).

A pós-modernidade manifesta-se na literatura sobretudo na preocupação com a linguagem em detrimento da mimese, o que se compreende pelo facto de a realidade enquanto estrutura ser colocada em questão, de tal forma que podemos dizer que “postmodern narrative reflects an ontological dominant where modernist narrative reflected an epistemological one” (McHale, 2005: 457). Para esta leitura, foi importante um ensaio de John Barth intitulado “The Literature of Exhaustion” (1984), no qual o autor defende que a literatura que foi designada como pós-moderna, caracterizada pela releitura, reescrita e reinvenção de outras obras, foi a saída possível de uma literatura marcada pelo esgotamento de determinadas formas e possibilidades (cf. Barth, 1984: 64). Longe do realismo, esta literatura, marcada pela auto-reflexividade, coloca a nu a falácia da mimese, bem como o carácter ficcional e intertextual de toda a obra literária, adquirindo, assim, uma dimensão marcadamente metaliterária.

Ainda que refira um fenómeno que já existia há muito tempo, o termo “metaficção” surge pela primeira vez apenas em 1970, num artigo de William Gass, “Philosophy and the Future of Fiction”, designando um novo tipo de ficção que se vinha a afirmar desde os anos 60 nos Estados Unidos. Segundo o autor, o termo designa “works which contain, one way or the other, explanations and references to themselves. They are fiction about fiction” (1980: 11). A designação “ficção sobre ficção” é, no entanto, considerada redutora por Larry McCaffery, que sublinhou outras características da literatura pós-moderna de pulsão metaficcional: a confusão entre o real e o ficcional; o recurso a pontos de vista múltiplos e contraditórios; a violação da linearidade textual; a consciência lúdica do autor enquanto criador

e manipulador de recursos de construção do texto; e a intromissão do enunciador na narrativa para convocar a reflexão crítica do leitor face à obra literária (cf. McCaffery, 1982: 13-15).

Termos como “metaliteratura”, “metanarrativa” e “metaficção” tornam-se, assim, bastante recorrentes. Ainda que amplamente coincidentes e, por isso, muitas vezes usados indiferentemente, importa distinguir os três conceitos. “Metaliteratura” será o termo com maior extensão, na medida em que, de acordo com Carlos Ceia, designa “Todo o exercício crítico que se dá dentro de um género literário sobre outro género ou mesmo sobre si próprio”, devendo aí incluir-se também, de acordo com o mesmo autor, “todos os discursos auto-reflexivos: um poema sobre o estatuto literário do poema, um romance sobre o romance ou uma peça de teatro sobre o teatro” (1998: 44-45). Por sua vez, o conceito de “metanarrativa” designa, simultaneamente, uma narrativa que fala sobre outras narrativas que nela se encaixam e uma narrativa que se refere a si mesma e aos seus próprios procedimentos narrativos, enquanto a metaficção se reporta, de uma forma geral, à ficção sobre a ficção (cf. Hawthorn, 1994, p. 175). Esclarece, nesse sentido, Ansgar Nünning que “While *metafictional* comments foreground or disclose the fictionality of a narrative [...], *metanarrative* comments do not undercut the fabric of the fiction. Rather, they are self-reflexive narrative references to the act of storytelling [...]” (2005: 305).

As obras de Linda Hutcheon (1984) e Patricia Waugh (1984) constituem importantes estudos teóricos sobre o fenómeno da metaficção. Linda Hutcheon usa a categoria “narrativa narcisista” para designar a narrativa metafictional. Segundo a autora, sendo a metaficção “fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (1984: 1), o adjectivo “narcisista” é usado precisamente para designar “this textual awareness”, ligando-se a outros adjectivos como

auto-reflexivo, auto-referencial e auto-representacional (1984: 1-2). Hutcheon aventa quatro tipos ou possibilidades da escrita narcisista. Em primeiro lugar, adverte para a distinção entre textos diegeticamente auto-conscientes – conscientes do seu próprio processo narrativo – e textos linguisticamente auto-reflexivos – conscientes dos limites e possibilidades da sua própria linguagem. Cada um destes modos pode apresentar-se em duas formas de narcisismo: *overt*, quando a autoconsciência e a auto-reflexão do texto são evidentes (através da alegoria, metáfora narrativa ou comentário do narrador), ou *covert*, quando a auto-reflexão do texto é evidente, mas não a sua autoconsciência (cf. 1984: 22-23). Hutcheon chama ainda a atenção para três artifícios narrativos privilegiados pela metaficção: a paródia, a alegoria e a perspectiva em abismo (*mise en abyme*), ou seja, o espelhamento auto-reflexivo da narrativa operado por encaixe, molduras ou desdobramento.

De acordo com Patricia Waugh, a metaficção “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (1984: 2). Nesse sentido, a autora ressalta o facto de a característica mais basilar da metaficção ser a dissolução da distinção entre criação e criticismo.

Vários autores chamam a atenção para o papel do leitor face ao texto metaficcional. Hutcheon defende, nesse contexto, que, em ambos os modos do texto narcisista, o foco está tanto no leitor como no escritor, na medida em que estão “engaged in acts which are parallel, if reversed in direction, for both make fictive worlds in and through the actual functioning of language” (1984: 30). Na mesma linha, Jesús Camarero Arribas alude à figura de um leitor colaborador que “no sólo deconstruye el sentido del texto, sino que también y sobre todo construye el mismo texto en un acto de sobreinscripción o metaescritura” (2004: 458).

\*

Na segunda metade do século XX, assistiu-se ao surgimento e à proliferação de obras de moldes pós-modernos e propensão metaliterária, facto para o qual muito contribuiu a literatura hispano-americana, muito especialmente o argentino Jorge Luís Borges. Sobretudo após a sua tradução para inglês, Borges tornou-se numa referência, não só para os demais autores hispano-americanos, como para a literatura dos Estados Unidos e da Europa. Será, neste contexto, importante notar que foi sobretudo a literatura hispano-americana que fez do conto o seu género de eleição a que mais contribuiu para tal reinvenção literária. Diz-nos, neste sentido, Enrique Pupo Walker que “hay que tener en cuenta que, en más de un sentido, la superación formal de la narrativa hispanoamericana se ha llevado a cabo en los moldes opresores del cuento” (1989: 34). Nessa medida, a nova expressão da narrativa deveu-se, simultaneamente, a uma nova consciência da construção narrativa e às possibilidades do próprio conto enquanto género.

A maioria dos autores parece concordar com a premissa de que a extensão não é, só por si, um factor distintivo do conto relativamente a outros géneros narrativos, como o romance ou a novela (cf. Reis e Lopes, 2000: 79; Benedetti, 1953: s.p.; Cortázar, 1989b: 115). Nesse sentido, ainda que a brevidade seja um elemento caracterizador do género, esta não é, como defende Andrés Neuman, “un fenómeno de escalas. La brevedad inventa sus propias estructuras” (2006: 180). O conto assume-se, pois, como uma “especie de corte transversal efectuado en la realidad” (Benedetti, 1953: s.p.), daí que seja pensado por Cortázar, entre outros, em analogia com a captação do instante proporcionada pela fotografia (cf. 1989a: 97). Decorre desta natureza do conto aquela que é, segundo Andrés Neuman, a característica mais determinante do género e, provavelmente, a que mais tem motivado

a sua aproximação à poesia<sup>3</sup>: a tensão formal ou estilística (cf. 2006: 174).

Estas características do conto, especialmente a sua natureza poética, não foram, pois, despiciendas na configuração de uma nova literatura que emergiu na América do Sul e que teve Jorge Luís Borges como um dos principais protagonistas. Realizando uma original e profícua síntese entre literatura, filosofia e crítica, Borges adoptou, na sua escrita, “una actitud de análisis que investiga la naturaleza de sus propias creaciones”, de tal forma que os seus contos têm o prodígio de “condensar, al mismo tiempo, el deleite narrativo y la dialéctica interna de la creación” (Walker, 1989: 38).

Naturalmente permeável aos movimentos europeus e às influências vindas do outro lado do Atlântico, também a literatura produzida na Espanha na segunda metade do século XX é designada pelos adjectivos “pós-moderno” e “pós-modernista”<sup>4</sup>. De acordo com Vance R. Holloway, “En general se ha aplicado en las novelas españolas experimentales desde finales de los sesenta en adelante la acepción que proviene de Hassan y Lyotard”, sendo o pós-modernismo pensado, nessa acepção, como “un movimiento irracional, anárquico, [...] y estrechamente vinculado [...] con el experimentalismo vanguardista que antecipa incluso el modernismo occidental” (1999: 55). Autores como Gonzalo Navajas e Pablo Gil Casado seguem esta acepção, propondo o primeiro que o romance espanhol se torna pós-modernista a partir de *Tiempo de Silencio* (1962), de Luis Martín Santos, e incluindo-se, assim, nesta tendência os autores mais comentados

3 Note-se, por exemplo, a posição de David Mourão-Ferreira, que faz derivar o conto da atitude lírica (cf. 1992: 19).

4 No entanto, tal como lembra Antonio Sobejano-Morán, ainda que sejam termos que a crítica espanhola costuma usar indistintamente, os dois termos têm origem em dois movimentos diferentes: “Mientras que el término post-modernismo surge para designar una revisión del modernismo latino-americano, al segundo se le concede mayor alcance universal” (2003: 1).



nos anos 70, como Juan Benet, Carmen Martín Gaité ou Gonzalo Torrente Ballester (cf. Holloway, 1999: 56). Interessa-nos ainda salientar a perspectiva de Navajas relativamente à narrativa espanhola dos anos 80 e 90, na qual o autor sinaliza uma orientação “post” pós-modernista caracterizada pela importância da ironia, pelo afastamento relativamente às grandes causas ideológicas e pela redução do texto, essencialmente auto-referencial, dentro de um relativismo constante, pontos em que reconhecemos Quim Monzó (cf. 1991: 137-147). Destaca-se, neste quadro, a pulsão metaliterária da narrativa enquanto gesto pelo qual o texto literário se põe a si mesmo em questão, indagando um fundamento ausente. É disso exemplo a escrita de autores como Álvaro Cunqueiro, o referido Torrente Ballester e Enrique Vila-Matas, claras influências da escrita monzoniana.

Quim Monzó, autor catalão nascido em Barcelona em 1952, surge como um claro herdeiro deste modelo de narrativa pós-moderna de cariz metaficcional que temos vindo a dilucidar. Destacando-se sobretudo como escritor de contos e articulista, Monzó desdobra-se em várias outras actividades, entre as quais se contam a de repórter, tradutor, guionista de rádio e de televisão, desenhador gráfico e letrista. Publicou o seu primeiro livro, o romance *L'udol del griso al Caire*, em 1976, alcançando a aclamação do público e da crítica dois anos depois, com a colectânea de contos *Uf, va dir ell*.

Interrogado sobre as suas influências, Monzó adianta uma plêiade de nomes de várias proveniências na qual se incluem Kafka, Rabelais, Cortázar, Felisberto Hernández, Cabrera Infante, César Aira, Gonzalo Calcedo, Donald Barthelme, Raymond Queneau, Charles Baxter, entre outros (cf. 2001b: s.p.). Sendo-nos possível identificar, a partir destes nomes, uma mescla de influências que vão da narrativa produzida em solo espanhol à da América do Sul e, ainda, à novela minimalista norte-americana, importa ainda lembrar a influência específica da literatura catalã contemporânea. Ainda que tal influência

seja limitada, dois nomes surgem como incontornáveis, Pere Calders e Francesc Trabal (cf. Ollé, 2008: 19), mestres da metaficção, do fantástico, da ironia e da subversão. Na obra monzoniana, são igualmente importantes outras influências, não literárias, que vão desde a banda desenhada à arte pop, ao cinema e aos videojogos.

Na senda de muitos dos escritores evocados, encontramos na escrita de Monzó vários traços pós-modernos<sup>5</sup>, sendo desde logo de destacar o seu pendor metaficcional<sup>6</sup>, atestado por Manel Ollé da seguinte forma:

L'escriptura de Monzó traça els camins de les invencions i de les presons que nosaltres mateixos ens fabriquem: les circumval·lacions dels cercles que ens atrapen. No opera exactament ni amb dades biogràfiques, ni generacionals, ni sociològiques, ni urbanes, ni rurals: treballa bàsicament amb el llenguatge, amb les ficcions, les il·lusions i les imatges compartides pels lectors. El que Quim Monzó escriu no és purament ficció, sinó metaficció: ficció sobre la ficció. [...] Quim Monzó explica històries i alhora les interroga i les analitza. L'ús dels incisos entre parèntesis com

5 Ver, a propósito, o artigo de Enric Balaguer intitulado “Quim Monzó i la societat postmoderna. *El perquè de tot plegat*: Un comentari de text” (*Caplletra*, Primavera 1997). Partindo do pressuposto de que “El món narratiu de Monzó escenifica molts aspectes d'allò que els analistes designen com la ‘postmodernitat’” (p. 82), Balaguer analisa a obra monzoniana *El perquè de tot plegat* (1993) a partir de vários tópicos associados à pós-modernidade e aos seus efeitos na escrita: o impulso lúdico, o jogo realidade/irrealidade, a fragmentação da identidade e o impulso destrutivo.

6 Monzó é apontado, a par de Biel Mesquida, Carles Hac Mor ou Antoni Munné, como um dos autores que mais contribuíram para a definição, na segunda metade da década de 70 do século passado, de uma literatura catalã de ruptura. Influenciada pelo *nouveau roman* e pelas teorias de Julia Kristeva, Roland Barthes ou Philippe Sollers, essa literatura assumiu como tarefas a reflexão sobre si própria e o desmascaramento da ideologia dominante (cf. Martínez-Gil, 2007: 128-129). Ainda relativamente ao papel dessa geração dos anos 70, nomeadamente de Monzó, na renovação da narrativa catalã, ver: Àlex Broch, “Anys Setanta i Vuitanta: Una visió general del període”, in Glòria Bordons e Jaume Subirana (eds.), *Literatura Catalana Contemporània* (1999).

un mecanisme d'ironia i de refracció de la veu i dels interrogants com un mecanisme d'assetjament del sentit dels fets són una constant en la textura de la prosa monzoniana. (Ollé, 2008: 15).

Note-se também, neste contexto, a tematização que o autor catalão faz do homem contemporâneo pós-moderno e do seu modo de vida, marcado pelo tédio, pelo absurdo, pela solidão, pelo grotesco e pelo paradoxo, a centralidade de imagens como o labirinto e a encruzilhada, bem como o recurso ao fragmento, à ironia, à paródia e à ambiguidade.

## 2. *VUITANTA-SIS CONTES*: A LITERATURA EM DUPLO ECO

A obra *Vuitanta-Sis Contes*, dada ao prelo em 1999, é o resultado de uma compilação dos livros de contos publicados por Monzó até essa data: *Uf, Va Dir Ell* (1978), *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1980), *L'Illa de Maians* (1985), *El Perquè de Tot Plegat* (1993) e *Guadalajara* (1996). É, no entanto, de notar que, tal como lembra Carlos Guzmán Moncada (2011: s.p.), a compilação que mereceu o Prémio Nacional de Literatura em catalão e o Prémio Lletra d'Or não implicou uma simples recolção dos textos anteriormente publicados, tendo o autor eliminado alguns dos contos dos primeiros livros e reescrito boa parte dos textos até *L'Illa de Maians*. Ainda assim, uma leitura sequencial da obra permite surpreender um movimento de depuração na escrita pelo qual esta se vai tornando simultaneamente mais despojada e mais impactante.

Tendo em vista o nosso fito e a sua dúplice vertente – criação literária e recepção da obra –, a nossa análise centrar-se-á em dez contos que nos parecem particularmente fecundos<sup>7</sup>: “Thomson, Braun,

7 Optamos por apresentar os títulos dos contos, bem como as obras a que pertencem originalmente, em espanhol, tal como aparecem em *Ochenta y Seis Cuentos*, tradução castelhana que, como dissemos, seguiremos na nossa análise.

Corbero, Philishave” (*Olivetti, Moulinex...*); “Filología” e “El secuestro” (*La Isla de Maians*); “La divina Providencia”, “El cuento” e “La admiración” (*El porqué de las cosas*); “El día de cada día”, “La literatura”, “Estratégias” e “Los libros” (*Guadalajara*).

### 2.1. *A criação da obra literária: autor/narrador, escrita e poética*

Tal como as demais personagens que sobem ao palco da narrativa de Monzó, também os vários escritores que encontramos nos seus contos surgem como personagens não raras vezes acompanhadas pelo insólito, pelo absurdo e por paradoxos não superados, não comportando qualquer dimensão heróica. A relação, geralmente problemática, destes escritores com a sua obra é vista tanto do ponto de vista das condicionantes intrínsecas da criação, quanto das condicionantes extrínsecas, ligadas às exigências do público, da crítica, das editoras ou do mercado.

O conto “La divina Providencia” (pp. 367-369) lança-nos no epicentro da problemática da relação escritor-obra, levando-a ao limite. O texto conta a história de um erudito que, tendo-se dedicado nos últimos 50 anos exclusivamente à escrita da “Gran Obra”, percebe, no seu septuagésimo aniversário, que a tinta dos tomos iniciais está a desaparecer, situação que se vai alastrando de tomo em tomo, configurando uma “enfermedad progresiva” (p. 367). Este insólito acontecimento deixa o erudito – substantivo que substituí, por antonomásia, o nome próprio do protagonista – a braços com um terrível paradoxo: deve refazer os volumes que se vão apagando ou terminar a sua obra? Deve procurar um editor que assegure a fixação do texto que ainda sobra ou aproveitar esse tempo para refazer ou concluir o seu projecto? A radical situação ficcionada neste conto, no qual parece ser clara a alusão à “Grande Obra” ou “Livro Total” sonhado por Mallarmé, permite ao narrador colocar em evidência o absurdo da dedicação exclusiva de uma vida inteira à escrita que é apanágio

de muitos escritores, intelectuais e académicos. A possibilidade de apagamento do escrito – que aqui pode também ser pensado como o seu esquecimento ou não reconhecimento pelas gerações futuras – e a tentativa incessante da sua fixação transformam o escritor num Sísifo que, no limite, reconhece a vacuidade da sua tarefa e a impossibilidade da chegada a um ponto de conclusão que lhe confira retrospectivamente sentido. Ao erudito que dedicou toda a vida ao grande projecto só resta, pois, como ao homem-Sísifo teorizado por Camus<sup>8</sup>, o confronto com o absurdo e a angústia:

¿Qué debe hacer? Se angustia. ¿Es posible que toda una vida de trabajo haya sido en vano? Lo es. ¿De qué han servido tantos esfuerzos, la dedicación exclusiva, el celibato, los sacrificios? Le parece una burla gigantesca. Siente nacer el odio dentro de él: odio a sí mismo por haber malgastado la vida. Y no poder recuperar el tiempo perdido no le da tanto pánico como la certeza de que a estas alturas no estará a tiempo de saber cómo aprovechar el que le queda (p. 369).

Também no texto “La literatura” (pp. 433-435) é a escrita ou a obra que decide o destino de um escritor, ainda que Monzó configure uma outra possibilidade ficcional para radicalizar o elo autor-obra: o poder preditivo da obra criada relativamente à vida do seu criador. Escrevendo um romance por ano desde há 17 anos, ritmo que lhe permite sobreviver sem ter de recorrer a outra actividade, um escritor recebe da editora a notícia de que o seu primeiro romance será reeditado numa colecção nova, facto que o levará a descobrir o poder insuspeitado dos seus livros. Relendo o primeiro romance, e logo os seguintes, o escritor percebe que tudo o que tinha narrado ao longo desses anos tinha-se tornado realidade na sua vida, conseguindo

8 Vide Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942).

identificar cada personagem e cada peripécia nas histórias que viveu. A identificação entre ficção e realidade é total:

Picado por la curiosidad, lee sus demás novelas, una tras otra, por orden de redacción y publicación. Las predicciones se repiten. Reconoce en ellas personas, sensaciones, alegrías, fracasos, redactados sempre con meses de antelación. Ve su vida entera predicha, libro a libro. Presagió los hechos, las circunstancias, las mujeres, los dramas, las alegrías (p. 434).

Ao chegar ao seu último livro, o que acabava de entregar na editora, o escritor estremece: tal como nos é dito logo no início do conto, o seu último romance introduzia uma novidade no conjunto da sua obra: a morte do protagonista.

Num evidente movimento de *mise en abyme* – Monzó dá-nos a ler uma ficção em que um escritor relê a sua própria ficção –, este conto abre a questão, à semelhança do conto atrás referido, do não-poder do escritor face à obra criada. Se o que está em questão em “La divina Providencia” é a incapacidade de salvar a obra ou garantir a sua continuidade no tempo, em “La literatura” o escritor depara-se com a incapacidade de, uma vez escrita, limitar os seus efeitos. Assomam ainda, neste texto, outras temáticas caras à teoria da literatura, nomeadamente a díade realidade/ficção, o poder da literatura para criar mundos e a noção de morte do autor formulada por Roland Barthes<sup>9</sup> e reiterada por autores como Blanchot e Foucault.

A relação autor-obra modeliza-se, em vários outros contos, na relação entre a escrita e as circunstâncias do escritor contemporâneo, marcadas pela agitação, pela mobilidade e pelo frenesim pós-modernos, mas também pelas condições impostas pelo sistema capitalista.

9 Vide Roland Barthes, “La Mort de l’Auteur”, in *Le Bruissement de la Langue* (1984).

Inserindo-se nesta modalidade, o conto “Thomson, Braun, Corberó, Philishave” (pp. 71-80) acompanha a inglória saga de um homem que, chegado de uma viagem, pretende começar o mais rapidamente possível a escrever. O seu intento é, no entanto, frustrado devido à avaria consecutiva de vários electrodomésticos, cuja necessidade de reparação, sobrepondo-se à escrita, acaba por ocupar todo o espaço da narrativa, como o próprio título – uma justaposição de marcas de electrodomésticos – deixa adivinhar. A escrita e a tecnologia disputam, desta forma, a atenção do recém-chegado a casa, num confronto de titãs que a segunda logra ganhar. Num paródico final bem à maneira de Monzó, a própria máquina de escrever, acusando a sua natureza tecnológica e, assim, o parentesco com os objectos com que disputou a atenção do homem, desconjunta-se, ficando reduzida a um “montón de tornillos, barritas e muelles (p. 80).

A referência que o narrador faz, *en passant*, ao *Candide* de Voltaire (cf. p. 71) confere a este conto uma dupla dimensão metaliterária. Para além de dar conta da tentativa desesperada de um homem para se sentar a escrever, a alusão intertextual à obra de Voltaire permite-nos entrever neste conto uma reescrita ou glosa moderna de *Candide ou l’optimisme* e da sua sátira à teoria leibniziana do melhor dos mundos possíveis.

Outro conto que traz à luz os constrangimentos impostos ao escritor e os respectivos efeitos no seu ofício é “El secuestro” (pp. 214-226), texto que acolhe um admirável manancial de matéria metaliterária. O conto relata a ascensão de um poeta, Borrell, que ganha um importante concurso literário, publicando, assim, a sua primeira e aclamada obra. O rápido sucesso que alcança, despoletando uma catadupa de convites e solicitações, terá consequências nefastas ao nível da criação. Enredado numa multiplicação absurda de convites – para festas, programas de televisão e de rádio, colaborações em periódicos, parcerias com artistas, escrita de guiões de cinema e

de videoclips –, o poeta deixa de conseguir cumprir o seu escopo primacial – ler e escrever –, acabando por não concluir nenhum livro nos anos seguintes:

Durante los años que siguieron, por la cabeza de Borrell apareció más de una vez la idea de que todo aquel desasosiego por pedirle cosas no era sino un complot para no dejarle escribir. Ni leer. La pila de libros pendientes de lectura había desbordado no solamente el ángulo que le estaba reservado, sino la propia mesa, las mesas próximas, el espacio de suelo, entre todas ellas, y el pasillo (pp. 225-226).

Também aqui o final é derrisório e inglório para o protagonista: tendo conseguido escrever o seu segundo livro, uma autobiografia intitulada precisamente *El secuestro*, aos 70 anos, em virtude de uma doença que o resgatou durante três meses aos vários trabalhos que lhe solicitavam, o seu texto é roubado por uma enfermeira que o entrega ao namorado, uma “eterna joven promesa de la narrativa” (p. 266). O título “Secuestro”, que é aqui colocado em espelho, visto que dá nome ao conto e à segunda obra do protagonista, surge, pois, como a metáfora justa do efeito imobilizador que o assédio dos meios de comunicação e as manobras publicitárias têm na escrita de alguns talentos consagrados, escrita essa que, requerendo tempo e silêncio, dificilmente sobrevive na agitação eletrizante da sociedade pós-moderna.

Ainda no âmbito da criação literária, a contística monzoniana é pródiga em referências ao próprio processo de criação, nomeadamente ao estilo e às estratégias e recursos poéticos mobilizados pelo criador. Retornamos ao conto “El secuestro”, úbere em considerações que poderiam ser incluídas numa arte poética. O conto abre com o já citado poeta, Borrell, a escrever as últimas linhas do conjunto de poemas com que irá concorrer a um distinto prémio literário, linhas



essas que o narrador, num gesto explícito de metaliteratura, nos dá a ler. Para além disso, somos informados do título escolhido pelo poeta, *La Cartera*, bem como do lema com que a obra começa, “Aliquando bonus dormitat Homerus”, que nos leva, não por acaso, até à *Ars Poetica* de Horácio. De facto, nas várias reflexões que o protagonista vai fazendo sobre as razões do sucesso da obra criada e sobre a especificidade da escrita de poesia, relatadas pelo narrador em discurso indirecto livre, é possível entrever uma arte poética ou uma cartilha de boas práticas para os aspirantes a escritores, e, com ela, a ironia monzoniana a projectar-se em obras como *Lettres a un jeune poète*, de Rilke, e outras tantas afins. O poeta do conto sinaliza, assim, quatro grandes causas do reconhecimento alcançado pela obra criada: “sus poemas conectaban con la sensibilidad de la época”; “a diferencia de la mayoría”; “había sudado bastante para llegar a destilar aquellos veintidós poemas”; “Nunca se había traicionado para conseguir el éxito” (p. 216). Estas máximas da criação são de ordem simultaneamente estética e ética, apontando para a necessidade de comunhão entre um saber fazer e um saber ser. Umhas páginas depois, já em plena fase disfórica do conto, o esforço do poeta por corresponder a todos os pedidos de artigos de jornal que lhe são feitos motiva reflexões sobre as diferenças entre a escrita exigida por esse género – rápida, improvisada, efémera – e a escrita da poesia, que demanda tempo e um fino trabalho de depuração: “Le enojaba escribir los artículos con rapidez porque, como la mayoría de poetas, era enemigo de la improvisación. Los poemas de *La cartera* los había reescrito y reescrito durante años [...]” (p. 221).

Salientamos ainda o texto “El cuento” (pp. 370-371), no qual um homem, tendo passado a noite a escrever e a reescrever uma narrativa, percebe que criou um conto excepcional ao qual só faltava um título adequado para se tornar perfeito. Após malogradas tentativas, o homem percebe que “no hay ningún título suficientemente

perfecto para ese cuento tan perfecto” (p. 371), pelo que acaba por rasgar o seu texto em mil pedaços. Se esta narrativa nos dá a pensar a exigência, a certo ponto obsessiva, do escritor relativamente aos seus textos e, tal como o último conto abordado, o trabalho de reescrita que é necessário para se alcançar a excelência, não deixa de colocar em jogo outra questão: a importância da titulação enquanto gesto que tem efeitos no sentido do texto.

## 2.2. *A recepção da obra literária: leitor, crítica e mercado*

Encontramos, na contística de Monzó, uma outra vertente da sua dimensão metaliterária, relacionada com a recepção da obra. Neste contexto, deparamos com referências diversas ao papel, às exigências e às expectativas do leitor, da crítica, das editoras e do mercado relativamente ao texto literário.

A relação leitor-obra tem no conto “Los libros” (pp. 493-498) uma das suas mais fulgurantes expressões. O relato começa com uma indicação precisa – “El lector apasionado tiene cuatro libros sobre la mesa” (p. 493) – que nos levará, por via do discurso indirecto livre que ocupa grande parte da narrativa, a perscrutar os motivos pelos quais o leitor comprou aqueles livros (de que nos ocuparemos mais adiante) e os critérios de selecção de um deles para primeira leitura. Perante os quatro livros, dois romances e dois livros de contos, todos de autores diferentes, o critério eleito pelo leitor passa pela leitura dos *incipit* de cada um. À semelhança de alguns dos contos já referidos, o narrador opta pela técnica de *mise en abyme*, operando um desdobramento narrativo pelo qual nos dá conta dos princípios de alguns desses livros. Lidos os vários inícios, o leitor não só não consegue decidir-se por uma obra, como se vê perante um dilema paralitante: como o melhor de um livro de ficção é o seu início, avançar na leitura será votar-se à desilusão. Note-se a forma como esta narrativa formula a questão da expectativa e da exigência do leitor:

o livro procurado é nada menos que um livro ideal, capaz de manter o leitor continuamente sob o mesmo efeito de sedução conseguido pelas primeiras páginas e de não desiludir no final.

A radicalização da relação do autor com a sua obra e os finais deceptivos, e até paródicos, daí decorrentes que tratámos no ponto anterior encontram aqui paralelo. Assim, no final do conto, perante a iminência da decepção, o leitor apaixonado decide, como é prática comum (“Por eso nunca acaba ninguno” – p. 498), interromper a leitura que entretanto tinha iniciado apenas a cinco páginas do final do livro, ficando na eterna dúvida relativamente ao desfecho da narrativa e, assim, à sua capacidade, ou falta dela, para não o desiludir:

¿Y si aquel libro no le decepcionaba ni en la última línea? Era del todo improbable; seguro que, aunque fuera en la última palabra, la decepción llegaría, como había llegado siempre. Pero ¿y si no? Por si acaso, apartó la vista rápidamente, a cinco líneas del final. Cerró el libro, lo colocó en su lugar y respiró a fondo [...] (p. 498).

A relação do leitor com o texto literário assume, na terceira parte de “Estratégias” (pp. 457-467), uma nova configuração – a relação de um actor com o texto que interpreta – que se revela relevante para o nosso fito investigativo. O protagonista é, pois, um actor que está em cena com um monólogo, um texto que determinado autor escreveu “para que el personaje reflexionase sobre lo inhóspita que es la existencia” (p. 464). Ao mesmo tempo que está em palco, escolhendo os gestos e as entoações mais adequadas ao monólogo que interpreta, o actor reflecte sobre o texto que tem vindo a apresentar, razão pela qual este conto de Monzó não só nos apresenta mais uma expressão da sua verve metaficcional, como pode ser lido como uma encenação narrativa da própria metaliteratura enquanto mistura entre literatura e crítica, performativo e especulativo. Mas há ainda uma outra

questão capital que vem à tona neste conto: a aferição do critério de qualidade de uma obra pela forma como resiste às repetidas leituras. Tendo interpretado aquele texto mais de 900 vezes, o actor “se da cuenta de que detrás de las palabras brillantes apenas hay nada”, não obstante “la aceptación del público” (p. 465). Por via desta constatação, o actor chega a uma conclusão que se revela particularmente interessante pelo facto de firmar um critério pertinente para a aferição da qualidade e possibilidade de sobrevivência de uma obra:

Y con novecientas veinticuatro representaciones se sabe todo de una obra. Se sabe que, si fuera buena, habría llegado a esa cifra sin ningún problema: a la novecientas veinticuatro o a la quince mil setecientas trece, y cada día habría ido descubriendo en ella vetas nuevas (p. 465).

A capacidade de dizer sempre algo em cada leitura, o poder de suscitar novas interpretações, é isso que, de acordo com o protagonista, permite asseverar a qualidade e a continuidade de uma obra. Ecoam neste pressuposto várias propostas teóricas da hermenêutica contemporânea – nomeadamente as de Gadamer e Ricoeur –, tal como o conhecido texto de Italo Calvino *Perché Leggere i Classici* (1991)<sup>10</sup>.

O fenómeno literário é também tratado na contística de Monzò do ponto de vista da crítica, sendo os contos “El secuestro” e “Filología” disso exemplo. No primeiro, que mais uma vez evocamos, é-nos relatado de que forma o autor que ganha o prémio de poesia cai nas boas graças da crítica, que se mostra unânime quanto ao facto de se estar perante “un nuevo valor literario” (p. 215). Num novo

10 Atentemos em duas das características que, segundo Italo Calvino, nos permitem distinguir um “clássico” literário: “4. Toda a releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”; “6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (2007, p. 11).

momento explicitamente metanarrativo, o narrador simula a reprodução das recensões críticas publicadas por dois jornais, que grifam o carácter inovador e universal da obra em apreço:

“La poesía de Borrell”, decía una gacetilla, “nos demuestra, aunque cueste reconocerlo, que hasta ahora no habíamos descubierto todas las caras de ese paralelepípedo enigmático y cambiante que puede ser, y es, la poesía.” “La calidad de este libro”, decía otra, “hace que *La cartera* se convierta, apenas aparecido, en un hito no solamente de la poesía local, sino de la europea, anclada todavía, y desde hace décadas, entre la indecisión y el desconcierto.” (p. 215)

É difícil não notar a toada humorística destas linhas, que trazem à tona algumas características potencialmente risíveis de muitas recensões críticas: o uso de metáforas rebuscadas que nada parecem afirmar (“ese paralelepípedo enigmático y cambiante”), a oscilação entre uma exigência excessiva (“aunque cueste reconocerlo”) e a valorização hiperbólica de determinados talentos (“un hito no solamente de la poesía local, sino de la europea”), e a avaliação tendencialmente negativa da produção literária mais recente (“entre la indecisión y el desconcierto”). Ao mesmo tempo, é também o poder da crítica que aqui nos é dado a pensar, na medida em que, saídas as primeiras recensões, a editora “tuvo que apresurarse a llevar a la imprenta la tercera edición” (p. 215).

No âmbito deste tópico, é também de destacar o conto “Filología” (pp. 166-173), narrativa que gira em torno de um encontro marcado entre um crítico literário, Collell, e uma estudante de Filologia que anda a estudar a obra de Agustí Brell, um autor que, “después de décadas de olvido”, tinha sido “fervorosamente recuperado” (pp. 166-167). A longa espera do crítico na esplanada de um bar será motivo para diversas reflexões, nomeadamente sobre a volatilidade da

crítica e das modas literárias. Em linha com o que o conto tratado anteriormente deixa ver, o insólito caso de Agustí Brell, o autor que, de um dia para o outro, passou de escritor fracassado a fenómeno de vendas, leva o crítico a comparar a crítica literária a um pêndulo, na medida em que mostra oscilar entre dois pólos extremos: “del mas oscuro de los olvidos le han encumbrado en un altar excesivo” (p. 167). Também aqui os rápidos e poderosos efeitos da crítica, no gosto e nas modas literárias, são ressaltados. Capaz de votar um escritor ao completo esquecimento, a crítica é igualmente capaz de, num *volte-face*, torná-lo num sucesso de vendas e, mais do que isso, num modelo literário, o que expõe o carácter fortuito e transitório da eleição de determinados autores em detrimento de outros:

En pocos meses, el brellismo se ha convertido en una moda frenética, y todo escritor que no siga las estructuras, los temas o la sintaxis acelerada de Brell es inmediatamente condenado al escarnio y al fuego, con la misma ligereza con que, durante un montón de años, habían aplicado el fuego y el escarnio al propio Brell (pp. 167-168).

No âmbito da recepção da obra literária, ressaltamos, por último, a forma como *Ochenta y seis cuentos* tematiza o papel, as exigências e as estratégias das editoras e do mercado. Voltamos, neste contexto, a “Los libros”, protagonizado, como vimos, por um “leitor apaixonado” que, estando indeciso entre quatro livros que tinha acabado de comprar, não só coloca em evidência as razões da escolha daquelas obras, como vai procurando critérios que lhe permitam eleger um como primeira leitura, desvelando, nesse processo, algumas estratégias das editoras e do mercado livreiro.

Perante o facto, apresentado como inusitado, de dois dos quatro livros comprados por aquele leitor serem de autores holandeses, o narrador explica de forma detalhada todo o processo de logística e de

*marketing* que motivou aquela escolha. Ao fazê-lo, elucida as estratégias de promoção dos autores, nomeadamente os moldes da articulação entre as várias estruturas relacionadas com o comércio de livros, tais como as feiras do livro, as editoras e as livrarias (cf. p. 494), bem como algumas estratégias editoriais. Segundo o narrador, a compra de um dos livros em neerlandês foi motivada pelo poder de sedução que o nome do autor – formado por três iniciais (A., F., Th.) e um sobrenome de três palavras – exerceu sobre o leitor apaixonado: “En total, seis palabras: tres para el nombre y tres para el apellido. Además, la primera de las palabras del apellido es ‘van’. Adora los apellidos que empiezan por ‘van’” (p. 494). Estas linhas levam-nos até à questão do poder comercial dos nomes artísticos dos autores, que são muitas vezes escolhidos pelas próprias editoras. O exemplo atrás descrito pode, assim, ser pensado como uma caricatura dos nomes artísticos que, utilizando estratégias como a substituição dos nomes próprios por iniciais ou a multiplicação de sobrenomes, procuram criar uma aura de diferença, complexidade e mistério, captando dessa forma a atenção do público.

Ao focar-se sobre os critérios evocados pelo leitor para se decidir por uma das quatro obras, a narrativa alude ainda a dois elementos não descurados pelos interesses editoriais, tais como o *incipit* das obras editadas (cf. pp. 493-494), tantas vezes decidido pelos editores, e a composição material do livro, nomeadamente o tipo de papel, a mancha gráfica e a tipografia (cf. p. 495), enquanto primeiro factor de sedução nos casos em que o autor é desconhecido.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Condensando o essencial da contística escrita por Monzó até 1999, *Vuitanta-Sis Contes* revela-se uma obra particularmente fecunda para a construção de uma visão abrangente da metaliterariedade dos

contos do autor na dupla vertente que elegemos. Neste contexto, os dez contos analisados, ainda que não esgotando o material metaliterário da obra em questão, apresentaram-nos um considerável conjunto de tópicos relacionados, ora com a criação da obra literária, ora com a sua recepção, permitindo-nos compreender o essencial da tematização monzoniana do ciclo de vida da obra literária e sinalizar alguns dos principais mecanismos metaliterários – metalinguísticos, metanarrativos e metaficcionalis – mobilizados pelo autor.

A visão panorâmica possibilitada pela leitura da obra em questão permite-nos, pois, atestar a forte dimensão metaliterária manifestada pela contística de Monzó desde o seu início e, mais do que isso, a crescente importância e complexidade assumida por tal dimensão nos seus contos. Não é, neste sentido, despidendo que, dos dez contos aqui considerados, três pertençam originalmente a *El Perquè de Tot Plegat* (1993) e quatro a *Guadalajara* (1996), os dois últimos livros dos cinco compilados em *Vuitanta-Sis Contes*. De facto, ainda que já claramente presentes nos livros anteriores, é sobretudo nessas duas obras que as dimensões metaficcional e metaliterária – noções que distinguimos pelo facto de “metaliterário” ter um acento mais lato, englobando também o tratamento de questões que, gravitando em torno da obra literária, excedem a composição e os efeitos da ficção – se assumem como pedras angulares do trabalho narrativo do escritor catalão. Sendo a temática por nós privilegiada uma figuração capital de tais dimensões, há, no entanto, nos contos monzonianos, uma outra vereda igualmente significativa que importa mencionar, na medida em que amplia e multiplica as faces da metaliterariedade de Monzó: a releitura, reescrita e reinvenção de narrativas célebres – destacando-se, nesse sentido, *El Perquè de Tot Plegat* –, que vão desde as epopeias clássicas aos contos tradicionais e às ficções contemporâneas. Monzó traz essas histórias, que assumem frequentemente um carácter exemplar, para o presente, submetendo-as ao



efeito subversivo e dilacerante da sociedade e das relações contemporâneas, bem como da sua própria ironia.

Encontramos, assim, em Quim Monzó um luminoso exemplo de contística metaliterária, de pulsão paródica e satírica, na literatura contemporânea. Bebendo da lucidez, capacidade crítica e verve ficcional de autores como Jorge Luís Borges, Cortázar e Cabrera Infante, entre vários outros atrás mencionados, a ficção de Monzó representa, de uma forma incisiva, irónica e muitas vezes radical, o próprio labor literário na sua teia de constrangimentos e complexidades. A angústia do escritor, o absurdo da escrita, as dificuldades inerentes à criação literária e as exigências comerciais impostas à obra constituem, assim, alguns dos nódulos fundamentais de uma escrita literária que simultaneamente se reflecte e reconhece o próprio reflexo, fazendo-se eco intencional e consciente.

#### REFERÊNCIAS

- BALAGUER, Enric (1997). “Quim Monzó i la Societat Postmoderna. *El Perquè de Tot Plegat: Un Comentari de Text*”, *Caplletra*, 22, Primavera. 81-90.
- BARTH, John (1984). “The Literature of Exhaustion”, in *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press. 62-76.
- BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil.
- BENEDETTI, Mario (1953). “Tres Géneros Narrativos”, *La Novela Corta: Una Biblioteca Virtual*, disponível em <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php>, consultado em 01/03/17.
- BROCH, Àlex (1999). “Anys Setanta i Vuitanta: Una Visió General del Període”, in Glòria Bordons e Jaume Subirana (eds.), *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. 299-305.

- CALVINO, Italo (2007). *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús (2004). “Las Estructuras Formales de la Metaliteratura”, in Ignacio Iñarrea Las Heras e María Jesús Salinero Cascante (coord.), *El Texto como Encrucijada: Estudios Franceses y Francófonos*, vol. 1. Rioja: Universidad de la Rioja. 457-472.
- CAMUS, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- CEIA, Carlos (1998). *O que é afinal o Pós-Modernismo?*. Lisboa: Edições Século XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1989a). “Algunos Aspectos del Cuento”, in Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría Cuentística del Siglo XX (Aproximaciones Hispánicas)*. Miami, Florida: Ediciones Universal. 94-108.
- CORTÁZAR, Julio (1989b). “Del Cuento Breve y sus Alrededores”, in Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría Cuentística del Siglo XX (Aproximaciones Hispánicas)*. Miami, Florida: Ediciones Universal. 109-117.
- GASS, William (1980). “Philosophy and the Future of Fiction”, *Syracuse Scholar (1979-1991)*, vol. 1, issue 2. 5-17.
- GUZMÁN MONCADA, Carlos (2011). “Ochenta y Seis Cuentos. De lo Próximo y lo Lejano”, *Lateral*, n.º 79-80, Jul, disponível em [http://circulolateral.com/revista/foco/079\\_080qmonzo.htm](http://circulolateral.com/revista/foco/079_080qmonzo.htm), consultado em 01/03/17.
- HOLLOWAY, Vance R. (1999). *El Posmodernismo y otras Tendencias de la Novela Española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: The Metaphorical Paradox*. New York/London: Methuen.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2007). “La Revuelta del Texto en la Literatura de la Posmodernidad”, in Marina Gustà et al. (dir.), *La Literatura Catalana, en una Perspectiva Europea*, trad. Lourdes Bigorra e Sergio Picatoste. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya. 126-135.

- MCCAFFERY, Larry (1982). *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- MCHALE, Brian (2005). “Postmodern Narrative”, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laurie Ryan (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 456-460.
- MONZÓ, Quim (2001a). *Ochenta y Seis Cuentos*. Trad. Javier Cercas, Barcelona: Editorial Anagrama.
- , (2001b). “Quim Monzó [entrevista]”, *El Cultural*, 5 Set, disponível em <http://www.elcultural.com/revista/letras/Quim-Monzo/1649>, consultado em 01/01/17.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1992). “Para uma Teoria dos Géneros Literários”, in *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa: Caminho. 17-23.
- NAVAJAS, Gonzalo (1991). “Una Estética para después del Posmodernismo: La Nostalgia Asertiva y la Reciente Novela Española”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 25 (3). 129-141.
- NEUMAN, Andrés (2006). “El Cuento del Uno al Diez”, in Eduardo Becerra (ed.), *El Arquero Inmóvil: Nuevas Poéticas sobre el Cuento*. Madrid: Páginas de Espuma. 169- 184.
- , (s.d.). “Quim Monzó”, *LletrA—Literatura Catalana en Línea*, disponível em <http://www.lletra.com/es/autor/quim-monzo>, consultado em 01/03/17.
- NÜNNING, Ansgar (2005). “Metanarrative comment”, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laurie Ryan (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 304-305.
- OLLÉ, Manel (2008). *Quim Monzó*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes (2000). “Conto”, in *Dicionário de Narratologia*. 7.ª ed. Coimbra: Almedina. 79-82.

- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003). *Metaficción Española en la Postmodernidad*. Kassel: Reichenberger.
- WALKER, Enrique Pupo (1989). “Notas sobre la Trayectoria y Significación del Cuento Hispanoamericano”, in Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría Cuentística del Siglo XX (Aproximaciones Hispánicas)*. Miami, Florida: Ediciones Universal. 33-42.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Methuen.