

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

**SOB O SIGNO DA ESCRITURA:**

Ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão

Goiânia

2014

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	Paulo Alberto da Silva Sales		
E-mail:	pasticheculture@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	Sob o signo da escritura: ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão		
Palavras-chave:	Escritura; Ficção-crítica; Biografia; História; Haroldo Maranhão		
Título em outra língua:	Dans le signe de l'écriture: fiction-critique, biographie et histoire en Haroldo Maranhão		
Palavras-chave em outra língua:	Écriture; Fiction-critique; Biographie; Histoire; Haroldo Maranhão		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/06/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Profa. Dra. Zênia de Faria		
E-mail:	zefirff@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento     SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

\_\_\_\_\_   
 Assinatura do (a) autor (a)

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

**SOB O SIGNO DA ESCRITURA:**

Ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

**Orientadora:** Profa. Dra. Zênia de Faria

**Área de concentração:** Estudos Literários

**Linha de Pesquisa:** Estudos Culturais, Comparativismo e Tradução

**Bolsa:** Capes

Goiânia

2014

Ficha catalográfica elaborada automaticamente  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Sales, Paulo Alberto da Silva

Sob o signo da escritura: [manuscrito] : ficção-crítica, biografia e história  
em Haroldo Maranhão / Paulo Alberto da Silva Sales. - 2014.  
CCXXI, 221 f.

Orientador: Profa. Dra. Zênia de Faria.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,  
Goiânia, 2014.

1. Escritura;. 2. Ficção-crítica;. 3. Biografia;. 4. História;. 5. Haroldo  
Maranhão. I. Faria, Zênia de, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 04/2014

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO  
DO ALUNO PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

Aos trinta dias do mês de junho do ano de dois mil e quatorze, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “**Sob o signo da escritura: ficção-crítica, biografia e história em Haroldo Maranhão**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Zênia de Faria (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bérغامo (UnB), Professora Doutora Libertad Borges Bittencourt (Faculdade de História/UFG), Professora Doutora Rejane Cristina Rocha (UFSCar) e Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (UNESP). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Zênia de Faria, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos trinta dias do mês de junho de dois mil e quatorze.

  
Profª. Dra. Zênia de Faria - Presidente

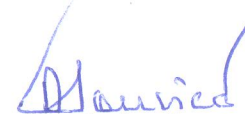
  
Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérغامo

  
Profª. Dra. Libertad Borges Bittencourt

  
Profª. Dra. Rejane Cristina Rocha

  
Profª. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Visto:

  
Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

## AGRADECIMENTOS

A todas as divindades e seres de luz, que atendem por nomes masculinos, femininos ou sobrecomuns, que me guiaram pelos diversos labirintos obscuros e perigosos das letras: Deus/Cristo/Jesus/Javé/Jeová/Alá/Maria/Palas Athená/Osíris/Buda/Ganesha/Vishnu/Shiva...

À querida Profa. Dra. Zênia de Faria (UFG), pelos quatro anos de convivência nas orientações de doutorado: minha *mater*, no sentido primeiro do vocábulo latino. Contigo aprendi a ver o texto literário e a literatura em geral com um olhar extremamente minucioso e sério. Sou fascinado pela sua gigantesca erudição e, conseqüentemente, sou herdeiro de grande parte de suas predileções: ficções herméticas e teorias e críticas da contemporaneidade. Tenho e terei, sempre, o prazer em dizer: “Fui orientando de Zênia de Faria”.

À Iolanda Sales, minha mãe carnal: não existe vocábulo em língua vernácula ou estrangeira que expresse o tamanho amor e devoção por ti... Sempre, sempre, me dá um sorriso que me fortalece...

Ao Drs. Edvaldo e Leonel, médicos de corpos e almas, por terem me aparado em momentos tão difíceis de minha saúde em 2011 e que me fizeram, na medida do possível, ressurgir das cinzas como a fênix da mitologia grega...

À Rejane Cristina Rocha (UFSCar), querida e eterna professora e, agora, amiga, ou amiga professora, tanto faz, por ter me apresentado o romance *Memorial do fim* e por ter influenciado a tornar-me o profissional que sou hoje: você é a culpada de tudo!

A todos os professores que fizeram meus olhos brilhar, desde a minha graduação, passando pelo mestrado até chegar ao doutorado: Dra. Elizete Beatriz Azambuja (UEG); Dra. Juliana

Santini (Na época, UEG, hoje, UNESP/Araraquara); Dr. Edvaldo Bergamo (UFG, hoje UnB); Dra. Goiandira Ortiz (UFG); Dr. Luiz Sérgio Duarte (Faculdade de História/UFG) e Dra. Libertad Bittencourt (Faculdade de História/UFG).

A todos os demais professores que passaram pela minha existência e deram a sua contribuição à minha formação intelectual e humanística.

Aos professores Dra. Libertad Borges Bittencourt (Faculdade de História/UFG) e Prof. Dr. Edvaldo Bergamo (UnB), pelas contribuições valiosíssimas no exame de qualificação: vossos apontamentos me ajudaram a fazer ligamentos e amarrar ideias tão díspares que, sem eles, tudo seria mais árduo.

À CAPES, pela bolsa concedida nos dois últimos anos de doutoramento.

A todos os colegas professores, por fazerem parte de minha vida profissional e por compartilharem comigo os desafios de ensinar em tempos, nos quais, o consumismo e a cultura do inútil, são mais valiosos que a formação crítica e humana.

Aos meus poucos, porém, intensos, amigos.

Ao Dr. Cláudio Amorim, pela presença confortadora e decisiva que muito me ajudou a findar esta tese;

A todos os meus alunos e ex-alunos.

*A Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Machado de Assis e a Haroldo Maranhão: pela paixão em lê-los, relê-los e revisitá-los tantas e tantas vezes que acabei por perder a razão e o juízo à maneira do Quijote ao ler inúmeras novelas de cavalaria... A vós, esta tese, dedico.*

## RESUMO

Em nossa pesquisa, desenvolveremos, no primeiro momento, um estudo interdisciplinar a respeito da noção de escritura que adotamos a partir da leitura das obras de Roland Barthes, de Jacques Derrida e de outros teóricos pós-estruturalistas que pensam o texto como um “acontecimento”, como um “dever” e como um “lance” feito no “jogo textual” mediado pela eterna repetição com diferença crítica e irônica. A escritura é, segundo a ideia central de nossa tese, a noção que melhor se aplica a narrativas ficcionais da contemporaneidade por estas conterem na sua estrutura, simultaneamente, aspectos ficcionais, críticos e teóricos. Ao dobrar-se sobre si mesma, a escritura apresenta aspectos autoconscientes e autorreflexivos, que conhecemos como metaficção. Por meio do teor metafictional do qual a escritura se apropria, há a refutação da mimesis e da verossimilhança, no sentido aristotélico do termo, para a representação do engenho da ficção e, ao mesmo tempo, a convocação do leitor a uma participação ativa na construção dos sentidos do texto. Neste paradoxo metafictional, a escritura também revisita aspectos e fatos da historiografia por meio de uma revisão problematizadora associada às estratégias textuais transgressivas, tais como a ironia, a paródia e o pastiche. A essa releitura dos fatos históricos, unidos à autoconsciência da ficção, a escritura é, também, uma metaficção historiográfica. E por pertencer, sobretudo, ao âmbito romanesco, cuja abrangência é extremamente ampla, a escritura também se apropria de outros gêneros, a fim de ressignificá-los e de desestabilizá-los, tornando-os fluidos e híbridos. Como exemplos de outros gêneros incorporados pela escritura, citamos a autobiografia, a biografia, a carta, o diário e outros tipos textuais de natureza crítico-teórica, como o ensaio, por exemplo. Por sua natureza intertextual e interdisciplinar, a escritura promove, sempre e a cada leitura, um novo olhar crítico da história, da ficção e da própria escrita literária. Em geral, considera-se que a primeira obra a questionar seus próprios procedimentos narrativos é *Dom Quixote*, mas, já percebemos alguns aspectos, em menor grau, na biografia romanceada e picaresca *Lazarillo de Tormes*, cuja autoria é desconhecida. Foi, sobretudo, a partir da evolução do romance inglês no século XVIII e do francês nos séculos XIX e XX que o romance se revigorou e se reestruturou. E, a nosso ver, o que chamamos de escritura em nossa tese é um novo estágio evolutivo da narrativa ficcional. Com o intuito de melhor representar todos os problemas que já destacamos, nos deteremos, na segunda parte de nossa pesquisa, no exame de uma obra instigante da contemporaneidade brasileira: o romance *Memorial do fim – A morte de Machado de Assis*, do escritor paraense Haroldo Maranhão. Após a leitura de várias outras obras de ficção dos últimos trinta anos do século XX, elegemos o romance de Maranhão como o romance paradigmático da prosa brasileira pós-moderna por introduzir na composição de sua narrativa questões de domínios de conhecimentos diversos e por desestabilizar inúmeras convenções e tradições literárias cristalizadas. O referido romance apresenta aspectos imitativos do pastiche; possui teor paródico com distância crítica e irônica; revitaliza os gêneros intimistas, principalmente a biografia, o diário e a carta; desintegra a ideia de um eu biográfico/autoral ao colocar o fato histórico/biográfico no mesmo plano discursivo do heterocosmo fictício, além de ser plurilinguístico. Julgamos, por todas essas questões por nós apontadas, ser o romance *Memorial do fim* um novotipo romanesco da prosa brasileira contemporânea que, talvez, nas próximas décadas, possa ser visto pelos críticos como o fundador de uma tradição ou um cânone.

**Palavras-chave:** Escritura; Ficção-crítica; Biografia; História; Haroldo Maranhão.

## RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous développerons dans un premier temps, une étude interdisciplinaire sur la notion d'écriture que nous avons adoptée à la lecture des œuvres de Roland Barthes, de Jacques Derrida et d'autres théoriciens post-structuralistes qui pensent le texte comme un « événement » comme un « devenir » et comme une « offre » faite dans le « jeu textuel » arbitrée par l'éternelle répétition avec une différence critique et ironique. L'écriture est, selon l'idée centrale de notre thèse, la notion qui s'applique le mieux à des récits fictifs de la contemporanéité. En effet, ceux-ci contiennent simultanément dans leur structure, des aspects fictionnels, critiques et théoriques. En se repliant sur elle-même, l'écriture présente des aspects auto-conscientset auto-réflexifs, que nous connaissons comme de la métafiction. Grâce au contenu métafictionnel dont s'approprie l'écriture, il y a réfutation de la mimésis et de la vraisemblance, au sens aristotélicien du terme, pour la représentation de l'ingéniosité de la fiction et dans le même temps, la convocation du lecteur à une participation active dans la construction des sens du texte. Dans ce paradoxe métafictionnel, l'écriture revisite aussi des aspects et des faits de l'historiographie à travers un examen problématisant associé à des stratégies textuelles transgressives comme l'ironie, la parodie et le pastiche. À cette relecture des faits historiques, unis à l'auto-conscience de la fiction, l'écriture est, aussi, une métafiction historiographique. Et comme elle appartient principalement à l'univers romanesque, dont la portée est très large, l'écriture s'approprie également d'autres genres, leur offrant une nouvelle signification et les déstabilisant, en les rendant fluides et hybrides. Nous pouvons citer comme exemples, d'autres genres intégrés par l'écriture, tels que l'autobiographie, la biographie, la lettre, le journal et d'autres types de textes de nature critico - théorique, comme l'essai, entre autres. Avec sa nature intertextuelle et interdisciplinaire, l'écriture favorise toujours et à chaque lecture, un nouveau regard critique de l'histoire, de la fiction et de l'écriture littéraire elle-même. En général, on considère que la première œuvre qui remet en question ses propres procédés narratifs est Don Quichotte, mais on a déjà remarqué certains aspects, dans une moindre mesure, dans la biographie romancée et picaresque Lazarillo de Tormes, dont la paternité est inconnue. Ce fut, avant tout, à partir de l'évolution du roman anglais au XVIIIème siècle et du français aux XIXème et XXème siècles que le roman se revigore et se restructure. Et à notre avis, ce que nous appelons écriture dans notre thèse, est une nouvelle étape de l'évolution du récit fictif. Afin de mieux représenter tous les problèmes que nous venons de souligner, nous nous concentrerons, dans la deuxième partie de notre recherche, à l'examen d'une œuvre passionnante de la contemporanéité brésilienne : le roman *Memorial do fim – A morte de Machado de Assis*, de l'écrivain du Pará Haroldo Maranhão. Après avoir lu plusieurs autres œuvres de fiction de ces trente dernières années du XXème siècle, nous avons élu le roman de Maranhão comme le roman paradigmatique de la prose brésilienne postmoderne car non seulement il introduit dans la composition de son récit des questions de domaines de connaissances divers mais il déstabilise de nombreuses conventions et traditions littéraires cristallisées. Ledit roman présente des aspects imitatifs du pastiche ; il possède un contenu parodique avec une distance critique et ironique ; il revitalise les genres intimistes, en particulier la biographie, le journal et la lettre ; il désintègre l'idée d'un moi biographique / d'auteur en mettant le fait historique / biographique dans le même plan discursif que l'univers fictif, en plus d'être plurilinguistique. Après avoir souligné toutes ces questions, nous pouvons affirmer que le roman *Memorial do fim* est un nouveau type romanesque de la prose brésilienne contemporaine qui peut-être, dans les prochaines décennies, pourra être vu par les critiques comme le fondateur d'une tradition ou d'un canon.

Mots-clés: Écriture; Fiction-critique; Biographie; Histoire; Haroldo Maranhão.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>PARTE I – DA TEORIA E COMPOSIÇÃO DA ESCRITURA. . . . .</b>	<b>37</b>
<b>Capítulo 1: A escritura híbrida: ficção, história, ficção histórica, meta-história, metaficção e metaficção historiográfica. ....</b>	<b>38</b>
<b>Capítulo 2: A escritura de si: a resignificação da (auto) biografia, da carta e do diário na escritura. ....</b>	<b>76</b>
<b>Capítulo 3: A escritura dialógica e transgressiva: a intertextualidade, a paródia, o pastiche e a ironia. ....</b>	<b>100</b>
<b>Capítulo 4: Um panorama da produção de escrituras da contemporaneidade. ....</b>	<b>121</b>
<b>PARTE II – A ESCRITURA DE HAROLDO MARANHÃO. ....</b>	<b>147</b>
<b>Capítulo 1: Por uma ficção-crítica da diferença e repetição em <i>Memorial do fim</i>. ....</b>	<b>148</b>
<b>Capítulo 2: “Saltemos por cima de tudo”: a questão da metaficcionalidade e a historiografia revisitada. ....</b>	<b>168</b>
<b>Capítulo 3: “Diários são história”: biografia, carta e diário no amálgama ficcional. .</b>	<b>185</b>
<b>NÃO SE PINGA O PONTO FINAL. ....</b>	<b>200</b>
<b>REFERÊNCIAS. ....</b>	<b>204</b>

### **Ativo/reactivo**

*No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então a pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parênteses). (BARTHES, 2003, p. 55)*

*With metafiction, then, the distinction between literary and critical texts begins to fade. [...] Literature itself has altered; this cannot be denied if one looks at the modern novel. [...] Self-conscious fiction is part of another trend or tradition within the novel, for this genre is much a self-conscious bourgeois aesthetic form as it a bourgeois social entity. (HUTCHEON, 1985, p. 15)*

*O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o vigor, a destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. (DERRIDA, 2008, p. 8)*

*Um primeiro aspecto significativo refere-se às relações entre história e narrativa. A biografia constitui na verdade o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem à historiografia. [...] Livres dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquema biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. [...] Nosso fascínio de arquivistas pelas descrições impossíveis de corroborar por falta de documentos alimenta não só a renovação da história narrativa, como também o interesse por novos tipos de fontes. (LÉVI, 2006, p. 168 – 169)*

*Para el historiador, la reconstrucción misma de un ‘contexto’ o una ‘realidad’ se produce sobre la base de restos ‘textualizados’ del pasado. La posición del historiador no es única, por cuanto*

*todas las definiciones de la realidad están comprometidas em processos textuales. Pero la cuestión de la comprensión histórica es distintiva. El problema más general consiste en ver de qué manera la noción de textualidad hace explícita la cuestión de las relaciones entre los usos del lenguaje, las otras prácticas significantes y los diversos modos de la actividad humana vinculados com processos de significación.*  
(LACAPRA, 1998, p. 241)

*Assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. (HUTCHEON, 1991, p. 84)*

*- O jogo vai bem melhor agora – comentou ela, para não deixar a conversa morrer.*  
*- É mesmo – respondeu a Duquesa –, e a moral disso é: “Oh, é o amor, é o amor que faz o mundo girar!”.*  
*- Alguém me disse – murmurou Alice – que isso só acontece quando cada um cuida da sua própria vida!*  
*- Excelente! Isso significa exatamente a mesma coisa – disse a Duquesa, enterrando seu queixo pontudo no ombro de Alice. – E a moral disso é: “Cuide do sentido, e os sons das palavras cuidarão de si mesmos”.*  
(CARROLL, 2009, p. 106)

*Estava presente o senhor na sua casa, sim; finava na meia-luz do gabinete, sem o obséquio de uns bocados de sol. O sol era justamente ocultado para obter penumbra. E a resolvida Marcela acudia-lhe, à face de Deus e dos homens, encarnados estes num, José Veríssimo de Matos. Quisera chamá-lo certa vez de Joaquim Maria. Joaquim Maria! Ele desaprovou a novidade do tratamento, que o enviava aos países da infância, no Livramento. Joaquim Maria. Ela precisava e queria revê-lo; deixar ficar-se ao pé do homem que não mais se ergueria e que se falasse ainda, falaria palavras poucas, e baixo. A doença vedava-lhe a garganta grau a grau.*  
(MARANHÃO, 2004, p. 17)

## INTRODUÇÃO

As oito epígrafes iniciais de nossa tese já anunciam as várias problemáticas com as quais nos ocuparemos ao longo de nossas reflexões. Todas as citações se relacionam entre si no tocante à noção de “escritura”, noção essa que utilizaremos para tratar de uma narrativa ficcional específica da prosa brasileira contemporânea, que engloba sem número de questões instigantes e provenientes de campos de conhecimento distintos, embora relacionados. Estas são as razões pelas quais nos empenhamos em dar ao romance uma atenção crítica por meio de um estudo interdisciplinar e problematizador.

O romance em questão é *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão. Publicada em 1991 pela Editora Marco Zero e reeditada em 2004 pela Editora Planeta, essa narrativa nos instiga desde a nossa primeira leitura – em fins de 2005 ainda na graduação em Letras. Por representar para nós um enorme desafio devido à multiplicidade de aspectos e temas abordados, temos nos dedicado às mais variadas análises da referida narrativa, tanto no trabalho final da graduação quanto, de forma mais ampla, em nossa dissertação de mestrado, que aliás, já foi publicada em fins de 2012.<sup>1</sup>

Como aprendemos com Roland Barthes, em seus vários estudos, os textos são plurais e possuem várias redes e entradas. O romance *Memorial do fim* é paradigmático por apresentar múltiplas “teias”, para usar um termo empregado pelo crítico da obra de Haroldo Maranhão, Sérgio Alves (2006), além de conter tecidos amalgamados, bricolados, enxertos textuais e tantos outros aspectos no que se refere à problematização do gênero romanesco. Foi devido a essas e outras inquietudes que decidimos apresentar a narrativa do escritor paraense com uma tese, tendo em vista a existência da pouca fortuna crítica a respeito das narrativas de

---

<sup>1</sup>Nosso estudo foi revisado e prefaciado pelo Prof. Dr. Edvaldo Bergamo, da Universidade de Brasília. Fizemos algumas modificações e adaptações no texto da dissertação para dar-lhe um formato de livro e o publicamos sob o título *Ficção em devir: um olhar sobre o romance brasileiro contemporâneo*, pela Fonte Editorial de São Paulo.

Haroldo Maranhão e, em especial, do romance *Memorial do fim*, por considerarmos que as inúmeras dificuldades que o romance apresenta merecem ser aprofundadas.

Destacaremos, *en passant*, os problemas contidos no romance que serão, por nós, examinados nesta pesquisa: a recusa ao realismo formal; a crítica à historiografia tradicional; o aniquilamento das convenções e das estruturas rígidas dos enredos tradicionais do século XVIII e XIX; a questão da autorreferencialidade e da autoconsciência da ficção, tornando-a metaficcional, associada à revisão crítica da história, traço que configura também o romance como uma metaficção historiográfica; a problematização do gênero confessional biografia; a forma da narrativa em pastiche ao imitar o estilo e a maneira machadiana de escrita; a utilização da paródia contemporânea com distância crítica ao resgatar traços da ironia machadiana confrontada com a criação de um “Machado de Assis” multifacetado ficcionalmente. Além disso, a forte presença, no discurso de Maranhão, em *Memorial do fim*, de aspectos das teorias pós-estruturalistas, principalmente aqueles teorizados por Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, tais como as noções de desconstrução, desterritorialização, *phármakon*, descentramento, estruturas em séries, paradoxos, jogos, dessedimentação do signo linguístico e pela diferença e repetição<sup>2</sup>, também farão parte de nossas investigações.

Frente a todas essas questões herméticas e díspares entre si que estão presentes no romance de Maranhão, nos é colocada uma grande dúvida: como classificá-lo ou tentar encaixá-lo em algumas categorias da narrativa ficcional dos últimos trinta anos do século XX? Para começarmos a responder a tal indagação, podemos nos apoiar em alguns estudos de críticos literários da contemporaneidade. E, antes disso, o que entendemos por contemporâneo? Ele é sinônimo de Pós-moderno?

---

<sup>2</sup>Ao longo de nossa pesquisa, discutiremos essas noções criadas, principalmente, por Derrida e Deleuze, tendo em vista as associações de tais ideias com as questões da narrativa ficcional, da historiografia e da análise do romance na segunda parte de nossa tese.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 20), em *Poética do pós-modernismo*, não, haja vista que o pós-modernismo, segundo ela, não descreve um fenômeno cultural internacional, já que é, basicamente, europeu e norte/sul americano. Já teóricos como Giorgio Agamben, em obras como *O que é contemporâneo?* (2009), *A ideia da prosa* (2012) e em *O homem sem conteúdo* (2012), Joel Birman, em *O sujeito na contemporaneidade* (2012) e Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* (2001), não usam o termo pós-moderno para se referirem às questões inerentes às artes depois dos anos sessenta do século XX. Mas, ao fundo, as terminologias pós-modernismo, contemporaneidade e modernidade líquida trabalham com os mesmos problemas e, por esta razão, iremos utilizar ora uma, ora outra, tendo em vista a melhor compreensão de nossas reflexões.

Os aspectos que julgamos importantes para a nossa tese em relação às ideias que circundam em torno da noção de pós-modernismo e de pós-modernidade em geral referem-se às manifestações de uma reflexividade presente nos textos que pode ser, talvez, uma mola desencadeadora no distanciamento das concepções moderna/pós-moderna. Um dos principais traços pós-modernistas, nesse sentido, está na transfiguração do real que é vista como um “labirinto de espelhos” como

uma (des) continuidade estética, responsável por provocar o descentramento do sujeito, novas concepções de linguagem e um inquietante senso de pluralismo. Uma nova forma de raciocínio acompanha a trajetória do sujeito: de um consenso, próprio da estética moderna passa, a um dissenso, marco de reflexão pós-moderna. (CARVALHO, 2000, p. 12)

O descentramento do sujeito moderno e modernista discutido por Stuart Hall (2006), Birman (2012) e Jean-François Lyotard (1987), e mencionado na citação anterior, por Carvalho, está associado à mudança de concepção de sujeito e de mundo no pós-modernismo. São as perdas e as descrenças em relação a um sujeito unilateral e a um mundo passível de ser representado. Não há, em nossa era, mais certezas absolutas. O mundo do pós-modernismo, na visão radical de Derrida, é o mundo do texto. Tudo são textos e discursos. Não, à toa, que

obras literárias da nossa era são, na maioria das vezes, inclassificáveis, pela forma híbrida e caleidoscópica. Elas são resultado de um sujeito-escritor que

está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando-se a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou texto procura. O artista e escritor trabalham, portanto, sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento. (LYOTARD, 1987, p. 26)

O pós-modernismo, segundo algumas teorias consultadas, se firma no âmbito do contraditório, do indefinido, do múltiplo, do multifacetado, do plural, do incerto e do contestador. Talvez, seja por essa carga negativista e autoconsciente, do seu próprio funcionamento interior, que Hutcheon entende ser o pós-modernismo tão difícil de classificar e definir, haja vista que ele contesta a própria ideia de definição e de classificação ao lançar dúvidas e incertezas sobre todas as questões de nossa era.

Huyssen (1992), também apontado por Hutcheon, explicita que o pós-modernismo apresenta etapas díspares. Nos anos 1960 do século XX, seria um primeiro momento, embora esse momento tenha uma estreita relação com o espírito contestador e vanguardista do modernismo. Lembremo-nos das produções de Andy Warhol com a *pop art*, dos teatros de rua improvisados e dos *happenings* que são característicos dessa primeira fase. A segunda fase, na visão de Huyssen, compreendida nos anos 1970 e 1980, há a deterioração do pós-moderno que, segundo esse teórico, não passa de uma arte de nostalgia, uma vez que reutiliza a arte já existente. Diferentemente de Huyssen, Hutcheon, Steven Connor (1993) e David Harvey (1992) afirmam que, de fato, a legitimação do pós-modernismo se dá a partir dos anos 1980.

Neste *ciber* espaço dominado pela *high tech*, no qual a ideia de espacialidade se instaura nas artes, não nos impressiona o fato de os textos literários propriamente ditos pautarem-se nos preceitos de volatilidade, efemeridade, instantaneidade e

descartabilidade. Pensemos, por exemplo, em grande parte da prosa romanesca pós-moderna que é marcada pelas não-definições lógico-espacial-temporal. A solidez da modernidade dissolve-se e torna-se líquida. Diante disso, “tudo, da escritura de romances e do filosofar à experiência de trabalhar ou construir um lar, tem de enfrentar o desafio do tempo de giro em aceleração e do rápido cancelamento de valores tradicionais e historicamente adquiridos.” (HARVEY, 1992, p. 263). Sobretudo, nos anos 1980, será Hutcheon<sup>3</sup> quem irá refletir sobre o projeto da pós-modernidade, ao explicar os fenômenos artístico-literários específicos deste contexto.

Por outro lado, há outros teóricos que utilizam a noção de contemporâneo para tratar dos fenômenos artísticos produzidos na atualidade. Agamben (2009), por exemplo, ao tratar da contemporaneidade, investiga o problema da temporalidade. Segundo ele, necessitamos entender o novo olhar que o contemporâneo exige do leitor a respeito do tempo: estamos em uma era que estabelece várias conexões com o barroco – daí o fato de alguns teóricos e críticos classificarem obras artísticas da contemporaneidade como “neobarrocas” – uma vez que o contemporâneo intervém na temporalidade do presente, continuamente, através do “eterno retorno”. Esse retorno, por sua vez, não cessa de repetir. Por isso, nunca há uma fundação de uma “origem” na contemporaneidade.

Esta problemática do eterno retorno e a questão do ultrapassamento da metafísica foi discutida, *a priori*, por Nietzsche e Heidegger. Segundo Gianni Vattimo (2007, p. v), em seu estudo *O fim da modernidade*, foi a partir do rigor e da dignidade filosófica das teorizações de Heidegger e Nietzsche que o pós-moderno e a contemporaneidade em geral tiveram suas bases. Na visão de Vattimo, a partir das indagações feitas, tanto por Nietzsche quanto por Heidegger, o “ser” não está, mas se *torna*. O sujeito é um evento e, para tratar do ser, é

---

<sup>3</sup>Na introdução do estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, publicado em 1984, Hutcheon afirma que, nessa pesquisa, ela não aplicará o rótulo pós-moderno às narrativas autoconscientes, uma vez que esse fenômeno da metaficção não tipicamente pós-moderno. Mais tarde, em 1991, no seu livro *Poética do pós-modernismo*, ela destacará, então, como sendo a marca de pós-modernismo no romance, a junção entre a autorreflexividade da narrativa associada à revisão da historiografia.

necessário compreender em que ponto “nós” e “ele” próprio estamos. A ontologia, partindo desta perspectiva, é a interpretação da nossa condição/situação, “já que o ser não está nada fora do seu evento”. (VATTIMO, 2007, p. viii)

Agamben endossa a assertiva apontada por Vattimo ao destacar que o contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo e apresenta um anacronismo em relação a ele: ao mesmo tempo, o sujeito pertence a esse tempo e distancia-se dele. É por esta razão que o escritor contemporâneo, por exemplo, consegue perceber e apreender o seu tempo e outros, simultaneamente. Há, para Agamben (2009, p. 68), certa associação entre tempos, haja vista que a temporalidade de agora inclui dentro de si uma pequena parte de outros tempos, uma matriz que o filósofo italiano chama de *démodé*. E é por meio desta distância e aproximação temporal que o contemporâneo e suas práticas humanísticas e artísticas se firmam. Por isso,

no gesto mesmo no qual o seu presente se divide o tempo segundo um “não mais” e um “ainda não”, ela [a temporalidade] institui com esses “outros tempos” – certamente com o passado e, talvez, também, com o futuro – uma relação particular. Isto é, ela *pode citar* e, desse modo, reatualizar qualquer momento passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto. (AGAMBEN, 2007, p. 68 – 69, grifos nossos)

Desses emaranhados temporais, destacamos o fato que a temporalidade contemporânea pode revitalizar fatos, momentos, biografias, cartas, diários, personalidades empíricas e transformá-los em textos e discursos, tal como nos ensinou Michel Foucault, em suas obras, ao fazer um estudo epistemológico sobre as ciências humanas. O re-evocar, dito por Agamben, é feito na contemporaneidade com um viés questionador. E, veremos, mais detidamente, a partir dos estudos dos teóricos pós-estruturalistas, o porquê desse eterno retorno e dessas repetições: preliminarmente, destacamos que o verbo mais utilizado na crítica literária contemporânea é *problematizar*. Logo, a questão é

voltar-se para atrás, suspender o passo, ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um *ainda não* e *não mais* e compreender a modernidade como imemorial e pré-histórica são algumas das fraturas, das cisões no tempo com as quais o sujeito, o poeta, [o romancista] tem que lidar. (SCRAMIM; HONESKO, 2009, p. 19 – 20)

Esse procedimento do eterno retorno e da negação da metafísica ao tratar do ser como um evento é uma tônica de grande parte das narrativas brasileiras contemporâneas de fins do século XX e do início do século XXI. O crítico contemporâneo Karl Erik Schollhammer (2009), ao fazer um mapeamento da produção ficcional dos últimos trinta anos do século XX, destaca que há uma produção em larga escala de narrativas que não “representam” a atualidade, a não ser como uma forma de inadequação. A essa narrativa que não está associada aos problemas do cotidiano, de maneira mimética, é notório, nela, então,

uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. [...] O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, quando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em que seu presente. [...] O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma *determinada realidade*, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10 – 11, grifos nossos)

O passado, segundo Schollhammer, apenas se presentifica na prosa brasileira atual enquanto um “passado perdido”, ao oferecer grandes fontes de testemunhos, matérias-primas e arquivos que servirão como tecidos para uma tentativa de reconstituição e de reconhecimento desse passado pela ficção. Autores, obras, estilos e fatos do passado histórico e literário são revisitados e problematizados. Mas, como examinar e quais os instrumentos teóricos que a crítica do século XXI utiliza para tratar de romances como *Memorial do fim*?

Há, segundo os teóricos consultados, várias terminologias e instrumentos de análise que podemos aplicar à narrativa de Maranhão e a tantas outras narrativas, cujos discursos apresentem singularidades semelhantes a ela: a noção de metaficção historiográfica,

de metaficção pós-moderna, de novo romance histórico, de romance histórico brasileiro contemporâneo, de autoficção e, por fim, a ideia de escritura, objeto central da investigação de nossa tese que julgamos ser a noção que melhor se aplica a *Memorial do fim*.

Para Hutcheon (1984), os romances metaficcionais são aquelas narrativas paradoxais por serem autorreflexivas e autoconscientes ao inserirem, em sua própria composição, uma avaliação crítica do labor ficcional, ao mesmo tempo, convocam a participação ativa do leitor. Além disso, elas se apropriam de acontecimentos, personagens e fatos históricos. A essas narrativas, Hutcheon (1991) denominou de metaficções historiográficas. Nelas, há a incorporação da “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) [que] passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

No romance *Memorial do fim*, há vários aspectos da metaficção historiográfica e da própria metaficção, que Hutcheon (1984), em *Narcissistic narrative*, seu estudo pioneiro sobre o assunto, chamou de “narrativas narcisistas”. Esses tipos de ficções renegam o realismo formal em prol de uma averiguação mais detida dos meandros e dos engendramentos do fazer ficcional. E, para isso, o leitor é um elemento ativo e participante nos múltiplos processos enunciativos do texto, já que funciona como um coautor. O teor autorreflexivo presente na metaficção já era uma constante nos romances de Machado de Assis, principalmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Considerando que Maranhão retoma Machado, entendemos que ele também utilize a autorreflexividade em seu texto. Aliás, em seu *Memorial do fim*, o teor de autorreflexividade é ainda mais forte do que em Machado, haja vista que Maranhão também se vale da metaficção associada a outras estratégias da narrativa ficcional.

Uma delas é a utilização da forma biográfica para “findar” o *Memorial de Aires* que ficou “incompleto”. A forma inacabada do último romance machadiano, cujo tom da narrativa

é autobiográfica e, também, escrita em forma de um diário híbrido, parece ter exercido uma forte influência ao escritor nortista contemporâneo. Maranhão, veremos, muniu-se dos signos machadianos, dos elementos autobiográficos e ficcionais para a composição de sua *rapsódia*, ou seja, de um texto todo mesclado e composto de partes emendadas e recortadas de fontes distintas cujos eczemas, nessas junções, demonstram uma reelaboração crítica do próprio conceito de biografia tradicional.

Esse hibridismo entre romance/biografia/história em *Memorial do fim* e em outras narrativas ficcionais em que ocorra tal hibridismo promove uma interação entre o que antes era considerada alta e baixa literatura propiciada pelo novo diálogo entre o fictício, a cultura de massa e a cultura popular. Além desses emaranhados, há, ainda, a mescla de gêneros ficcionais com os gêneros não propriamente ficcionais – como os textos memorialísticos, intimistas e de caráter crítico, como o ensaio, por exemplo. A dimensão híbrida dessa narrativa de Maranhão promove o “retorno” de um “Machado” feito de palavras e de discursos entrecruzados com traços da própria ficção machadiana, que causam uma inquietude no leitor ao ler uma “biografia” marcada pelo “fim”. Uma tenaz ironia se manifesta aí, desde o título do romance até o seu final. Aprofundaremos o estudo da mordaz ironia resgatada por Maranhão e que, aqui, confrontaremos com a figura do próprio criador, isto é, Machado de Assis, na segunda parte de nosso estudo, na qual dedicaremos uma reflexão sobre a questão da ironia e da paródia em partes específicas do romance.

Problematizando, também, a noção de biografia tradicional na narrativa brasileira contemporânea, Diana Klinger (2013), em *Escritas de si, escritas do outro*, destaca o “retorno” do autor empírico na ficção brasileira, a partir do que ela entende como uma “virada” etnográfica. Apoiada em vários teóricos e críticos que também fazem parte do nosso arcabouço de leituras, ela afirma que é um traço característico da produção romanesca da contemporaneidade a presença da autobiografia e da biografia real do autor empírico em

textos que, por outro lado, são literários. Tal mistura propõe um exame de forma descentrada<sup>4</sup> dos discursos situados na interface entre o real e o heterocosmo da narrativa fictícia. Mas, nessa reelaboração crítica, o romanescos se apropria da biografia não para construir um discurso ultrapassado, uma vez que “o texto ‘falha’ em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade”. (KLINGER, 2013, p. 17)

Obviamente, essas estratégias problematizadoras do romance contemporâneo não são tipicamente latino-americanas. Concordamos com Klinger que Barthes é uma das vozes mais importantes dessas questões híbridas e revigorantes do romance. Ficcionalistas como Maranhão, se não foram influenciados, diretamente, pelo *nouveau roman français* – que Leyla Perrone-Moisés (1966) chamou de “romance do campo do possível” – produzem ficções, cujas narrativas se aproximam bastante daquelas dos autores do citado movimento. O universo significativo tradicional, fechado e mimético é negado e passa a dar espaço para “um universo onde as coisas e os acontecimentos têm uma pureza inicial, onde eles *existem* antes de *significar*”. (MOISÉS, 1966, p. 18). Ou melhor, o romance é uma *re-apresentação*, para usar a terminologia barthesiana, uma vez que ele é um presente perpétuo. O texto de que fala Barthes é, em si mesmo, uma crítica-ficção-teórica: trata-se, em outras palavras do texto que esse teórico chama de *texto escriptível* (BARTHES, 1970; 2010; 2011). Barthes adota essas terminologias para distinguir estas “críticas-escrituras” dos textos representativos, chamados de *legíveis*<sup>5</sup>, já que nos textos escriptíveis, os eventos e os acontecimentos em séries não estão

---

<sup>4</sup>Traduzido do vocábulo francês *décentrement*, o descentramento, segundo o *Glossário de Derrida*, de Silviano Santiago (1976, p. 16), constitui uma leitura intertextual, vinculada ao jogo, à mescla, ao suplemento e se opõe aos conceitos clássicos de estrutura centrada na origem e presença. O significado e as formas tornam-se híbridas, fluidas e movediças, passando a existir como construções substitutivas.

<sup>5</sup>Tanto em *Critique et vérité* como em *Essais critiques* e, mais adiante, em *S/Z* e *Plaisir du texte*, Barthes já atentava para as questões distintivas entre os *textes lésibles* e *textes scriptibles*: aqueles primeiros só permitem uma representação, e o leitor é um receptor passivo dos conteúdos que, geralmente, são de caráter mimético e realista; estes, são aqueles textos que permitem a re-apresentação, cujo o objeto é a sua própria construção e se prestam à crítica num eterno presente, ou seja, ele é a escritura: “[...] o texto escriptível é *nós escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como um jogo) seja atravessado, cortado, detido, plastificado por algum sujeito singular (ideologia, gênero, crítica) que feche a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escriptível é o romanescos sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 43)

presos a uma “realidade” específica e/ou a um tempo histórico engessado. Em nossa tese, na esteira de Leyla Perrone-Moisés (1978; 2005), já no nosso título, adotamos, para esse tipo de texto, o termo “ficção-crítica”.

Veremos, na narrativa de Maranhão, a mescla, no enredo ficcional, de fatos históricos, fatos biográficos de Machado de Assis, personagens históricos da esfera política e intelectual brasileira, personagens literários da ficção machadiana e excertos que o autor sugere terem sido retirados das narrativas do escritor fluminense. E todos esses fatos e aspectos são postos em xeque pela paródia e pela ironia com suas “arestas avaliadoras” (HUTCHEON, 2000) e são evidenciados nesse romance, ao aí analisarmos estratégias discursivas que promovem relações plurais e dinâmicas entre o texto e o contexto.

Destacamos, também, as semelhanças do retorno do autor, proposto por Klinger, com a noção de autoficção discutida por Serge Doubrovsky<sup>6</sup>, primeiro a estudar essa noção, e por Phillippe Gasparini, em *Autofiction: une aventure du langage*. Nos estudos desses teóricos franceses e, também, no artigo da crítica brasileira Luciene Azevedo (2013), a autoficção trata de textos que se inscrevem na fenda aberta pela constatação de que qualquer narração de si, seja ela reminiscente ou não, é fingida. Por essa razão,

a autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, através da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semioculto com as sinceridades forjadas que escreve. (AZEVEDO, 2013, p. 149)

Várias narrativas anteriores a *Memorial do fim* já trabalhavam com questões semelhantes à autoficção. Laurence Sterne, com o seu “ilustre” cavalheiro Tristram Shandy, é, talvez, o melhor exemplo de uma tentativa “às avessas” de contar uma biografia e acabar por fazer, dessa forma, uma autoficção para usar o termo de Doubrovsky. E não só essa narrativa

---

<sup>6</sup>Segundo Azevedo, o teórico francês Serge Doubrovsky fez um estudo revisionista e crítico à noção de autobiografia proposto por Philippe Lejeune, em seu livro *O pacto autobiográfico* que discutiremos mais a frente.

de Sterne, mas tantos outros romances se encaixariam nessa definição. Lembremos, sobretudo, das *Memórias póstumas*, na qual a vida é “explicada” a partir do óbito em um tom niilista e irônico.

Um traço importante na definição de autoficção, a nosso ver, concentra-se na ideia de “apagamento do eu biográfico” para a construção de um eu textual, tal como destacamos na citação anterior de Azevedo. A percepção deste aspecto é imprescindível para entendermos o processo ficcional de Maranhão, haja vista que, nessa obra, a linha divisória entre a vida e a ficção é muito tênue, se é que ela existe, segundo alguns pensamentos radicais. A própria noção de fronteira<sup>7</sup>, na contemporaneidade, é muito rediscutida por Silviano Santiago, tanto na sua produção ensaísta quando na sua obra ficcional, como é o caso de romances como *Em liberdade*, *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas*.

Em nossa pesquisa, demonstraremos, especificamente na segunda parte de nosso estudo, as maneiras pelas quais o romance de nosso *corpus* recria e reavalia o passado histórico e literário brasileiro por meio de traços da autoficção, da metaficção e da metaficção historiográfica que estão presentes na escritura. Para isso, realizaremos uma análise crítica que desvende os meandros da criação literária de Maranhão, haja vista que a literatura, como bem entende Perrone-Moisés (2011), nunca é sentido: ela é significação, cujo ideal é destacar a produção de sentidos.

Atentemos, então, para as noções de *jogo* e *sentido* mencionadas nas epígrafes anteriores que abrem a nossa pesquisa. Elas serão essenciais para entender a narrativa de Maranhão como sendo aquela que *acontece* como puro devir, devenir, apresentação ou transformação<sup>8</sup>. Tais noções anunciam o fato de que trataremos de um tipo de ficção que

---

<sup>7</sup>A noção de fronteira é amplamente discutida pelos teóricos e críticos do pós-estruturalismo. Deleuze (2011), por exemplo, em *A lógica do sentido*, aponta o aspecto móvel e fluido das fronteiras presentes nos campos dos conhecimentos e nos sentidos das coisas. As coisas, os acontecimentos, então, passam a acontecer nessas fronteiras, nesses entre-lugares, para usar o termo de Santiago, ou melhor, nos lugares não-demarcados.

<sup>8</sup>Adotamos essa noção, a de devir e seus sinônimos como acontecimentos puros, a partir dos estudos de Gilles Deleuze (2011), principalmente de sua obra *A lógica do sentido*. Nessa obra, Deleuze discute o romance *Alice no*

Perrone-Moisés (2005) chamou de ficção-crítica ou crítica-escritura: a atividade crítica como uma atividade escritural romanesca. Na crítica tradicional ou na “velha crítica”, como define Barthes em *Crítica e verdade (Critique et vérité)*(2011), havia a separação entre leitura e crítica. Com o advento das teorias da escritura e, mais especificamente, com as teorias pós-estruturalistas, principalmente com os estudos de Barthes e Derrida, uniram-se, no mesmo texto e no mesmo tempo, a noção de ler, escrever, reler, reescrever, teorizar e criticar. É, analogicamente, nesta óptica, que a noção de “dobra” de Gilles Deleuze, principalmente em *Leibniz e o Barroco* nos é útil<sup>9</sup>. O texto dobra-se em si mesmo para questionar seus processos inerentes de construção e de problematização do que seria “real” ou “mimético”.

Juntamente à ideia de dobra, uniremos as noções de jogo e sentido à noção de escritura<sup>10</sup> que adotamos, principalmente, dos estudos de Roland Barthes (1970; 2000; 2003; 2004a; 2004b; 2005; 2010; 2011) e de Jacques Derrida (2005; 2008; 2009). Veremos,

---

*país das maravilhas* e trata dos acontecimentos da narrativa a partir de uma série de paradoxos. O primeiro paradoxo é o puro devir, ou seja, a transformação de uma coisa que se torna outra coisa ao mesmo tempo e no mesmo lance. Segundo Deleuze (2011, p. 1): “Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”.

<sup>9</sup>Partindo do princípio que a função primordial da teoria pós-estruturalista é reavaliar o estruturalismo e toda a forma de pensamento ocidental no seu sistema interno (PETERS, 2000), a dobra à qual Deleuze (1991) se refere é aquela que questiona a metafísica e a transcendência platônica: o importante é voltar-se para a matéria e analisar o sujeito: o mundo está no sujeito e não o contrário. Logo a noção de verossimilhança aristotélica, em narrativas como em *Memorial do Fim*, veremos, cai por terra. O romance volta-se para si mesmo e questiona todas as possibilidades de referência externas a ele. Para Deleuze (1991, p. 50 – 51), “[...] a ‘lei das curvaturas’ não está na alma, embora a série o esteja, embora as curvaturas aí estejam. É também nesse sentido que a alma é uma ‘produção’, um ‘resultado’: ela resulta do mundo que Deus escolheu. Dado que o mundo está na mônada, cada um inclui toda a série dos estados do mundo; mas, dado que a mônada é para o mundo, nenhuma contém claramente a ‘razão’ da série, da qual todas elas resultam e que lhes permanece exterior como o princípio do seu acordo. Portanto, passa-se do mundo ao sujeito, ao preço de uma torção que faz com que o mundo só exista atualmente nos sujeitos, mas que faz também que todos os sujeitos sejam reportados a esse mundo como à virtualidade que eles atualizam. [...] A clausura é a condição do ser para o mundo. A condição de clausura vale para a abertura infinita do finito: ela ‘representa finitamente a infinidade’. Ela dá ao mundo a possibilidade de recomeçar em cada mônada. É preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo. É essa torção que constitui a dobra do mundo e da alma e é ela que dá à expressão seu traço fundamental: a alma é expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso pela alma (virtualidade).

<sup>10</sup>Veremos que o advento da escritura na contemporaneidade, assim como bem a entende Leyla Perrone-Moisés (1978; 2005) em *Texto, crítica, escritura*, marca o fim da literatura como discurso representativo permitindo, assim, o nascimento do texto.

então, que a escritura, tradução do vocábulo francês *écriture*<sup>11</sup>, é uma noção hermética dotada de um vazio e de um espaço aberto que sempre exigirá um suplemento a partir da convocação ativa do leitor no jogo textual.

Esta ideia de escritura compartilha com o pensamento de Gilles Deleuze (1991; 1995; 2006; 2010a; 2010b; 2011), Michel Foucault (1992; 1996; 2007), Jacques Lacan (2008), Jean Baudrillard (1991) e Jean François Lyotard (2008) que pensam o texto a partir da diferença e da repetição. A escritura, preliminarmente, é antitotalizante, palimpséstica e singular. Ela desconstrói a ideia de real a ser representada ao dobrar-se sobre sua própria composição, tornando visível o que Hutcheon (1984) chamou de mimese do processo. Partindo dos preceitos bakhtianos, o romance *Memorial do fim* é plurilinguístico e amorfo.

Em busca de uma melhor precisão da noção de escritura que aqui adotamos, primeiramente recorreremos a uma das primeiras obras de Barthes, *O grau zero da escrita* (*Le degré zero de l'écriture*). O autor de *S/Z* define, previamente, a escrita como o lugar privilegiado entre a língua e o estilo. Barthes (2000, p. 13) assegura que a língua e estilo são objetos. A escrita é uma função. O que falta ainda a Barthes, preso ao estruturalismo, é problematizar a escrita para torná-la uma *écriture*.

Constatamos que Barthes (2000), ao longo das reflexões contidas em *O grau zero da escrita*<sup>12</sup>, procura esclarecer o que seria a escrita e, também, em vários momentos do texto, o que seria o estilo, embora não precise essas noções. A noção de escrita aparece como “uma realidade ambígua: por uma parte nasce incontestavelmente da relação de um escritor com a sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de

---

<sup>11</sup>O termo *écriture* pode ser traduzido em português tanto como “escrita” como “escritura”. Interessa-nos aqui discutir a problematização que Barthes faz da noção. Em *Le degré zero de l'écriture*, publicado em 1953, Barthes começa a tratar do problema da *écriture*. A escritura, segundo Perrone Moisés (1978, p. 29), “privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios, que, ao invés de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento”. Barthes desenvolveu a noção de escritura como uma releitura e uma reinvenção crítica a partir das obras *Critique et vérité*, *S/Z* e *Le plaisir du texte*.

<sup>12</sup>Na edição publicada em 2000 pela Martins Fontes e traduzida por Mário Laranjeira, *écriture* é traduzida por escrita.

transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”. (BARTHES, 2000, p. 13). A escrita também aparece nesse estudo como um compromisso entre uma “liberdade” e uma “lembrança” que acontece no gesto da escolha. Por fim, o romance para Barthes (2000, p. 36 – 37) é uma morte, uma vez que a escrita romanesca faz da vida um destino, das lembranças e das memórias um ato útil e da duração um tempo dirigido e significativo. A sociedade impõe na escrita do romance um complexo de signos como transcendência e como História de uma duração.

Faz-se necessário destacarmos a importância de algumas reflexões desenvolvidas por Barthes já em *O grau zero da escrita* que serão fundamentais à noção de escritura que empregaremos em nossa tese: o problema da criação, da transformação, da liberdade e da escolha. Foi no aprofundamento das leituras das obras de Barthes que percebemos, já no texto “A morte do autor”, de 1968 – integrado à obra *O rumor da língua* – a gênese para a teoria da escritura: a destruição do fonocentrismo e do abandono das teorias platônicas do ser como ideia e origem. É exatamente a partir desta perspectiva que Barthes começa a dialogar com os pensadores pós-estruturalistas, principalmente com Derrida, nos seus estudos *A escritura e a diferença*, *A farmácia de Platão* e *Gramatologia*. Ao questionar a posição autoral como uma entidade inabalável, “a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse obliquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto e que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004b, p. 57). E o autor de *O grão da voz* encerra o texto com uma informação valiosa: “Sabemos que, para desenvolver à [sic] escritura o seu futuro, é preciso intervir no mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”. (BARTHES, 2004b, p. 64)

O papel ativo do leitor: eis aqui um dos aspectos basilares para o exame do romance *Memorial do fim*. Estamos nos referindo aos estudos de Jauss (1979) e de Iser (1979) sobre a estética da recepção. Juntamente às pesquisas desenvolvidas em torno dos aspectos da

linguística por Barthes e, também sobre o texto literário propriamente dito, a estética da recepção, surgida em 1967, redescobre o leitor que passa a articular os sentidos do texto sem deixar de lado a qualidade estética. Essa modificação nos modos de leitura e na atribuição de sentidos é análoga ao que Robert Scholes (1967) entende como ato de criação literária feita pelos *fabulators*[fabuladores]. Estes seriam aqueles autores que transformariam o ato da leitura em uma experiência mágica. Scholes (1967, p. 3) explica que a crítica tradicional presumia maneiras de como ler e interpretar uma obra literária. A mudança, a partir dos “fabuladores” e mais intensamente com a metaficção pós-moderna, se daria a partir do momento em que o leitor fizesse parte da própria estrutura da obra, integrando-a.

Mediados pelos leitores, os sentidos são múltiplos e variáveis. Se a escritura é uma percepção, uma leitura, ou melhor, uma releitura, os significados são engendrados pelos processos de interpretação. E com a interdisciplinariedade das ciências humanas com as letras, principalmente da História com a Literatura, essas duas áreas começaram a se mesclar e a transpor limites que eram até então definidos. Notaremos, na exegese da obra ficcional de Maranhão, a interação entre narrativa histórica e narrativa ficcional. Sabemos, entretanto, que já em Aristóteles (1997) e, antes mesmo dele, em Homero e nos mitos gregos, a literatura e a história eram inseparáveis. Mas o que defenderemos em nossa investigação é que a escritura age no romance *Memorial do fim*, enquanto noção pós-estruturalista, como um amálgama, um pastiche (HOSTEREY, 2001) e uma mistura [*mélange*](PROUST, 2009) do fato histórico unido às estratégias da narrativa ficcional, aspectos esses colocados em evidência pela crítica literária pós-estruturalista. E não só isso: há o hibridismo de gêneros documentais como as cartas, os diários, as biografias, as autobiografias e memoriais entendidos por Foucault (2010) como “escritas de si” que são romancizadas e problematizadas enquanto arquivo histórico no enredo ficcional.

O *Memorial do fim* incorpora as escritas de si como uma maneira de revisar o passado histórico, literário e, ao mesmo tempo, de problematizar a natureza ficcional de suas produções. Por isso, o passado revisto e reinterpretado por Maranhão é reescrito a partir das manifestações intimistas de personalidades históricas e literárias que são convocadas a fazer parte do *Memorial*, no qual há trechos de cartas, páginas de diários e outras formas de “representar” uma possível história machadiana.

Todas essas revisões e mesclas são propiciadas por meio do “jogo do texto” apresentado por Iser (1979) na estética da recepção. Partindo das indagações de Iser, entendemos que o sistema fechado – tanto do documento histórico, como da ficção que se vinculava à crítica imanentista positivista – é perfurado e substituído por um sistema aberto. Isso compromete o mimesismo aristotélico e o aspecto performativo do jogo assume o primeiro plano. A escritura é feita pela indeterminação resultante da redução do texto às próprias experiências da leitura, ou seja, o leitor conecta suas experiências às suas próprias representações do mundo ou do texto. Notaremos que a escritura romanesca de Maranhão é uma arena montada para o jogo. Por esta razão,

caberá ao leitor suplementar o(s) vazio(s) assim criado(s) pois, do contrário, o enredo não fluirá. Diz-se suplementá-lo(s) e não o(s) complementar, pois, ao contrário de uma quebra cabeças, não há uma única maneira correta de fazê-lo. Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação de furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. (COSTA LIMA, 1979, p. 26)

A escritura, para Barthes, de acordo com Perrone-Moisés (2012, p. 70) é “um discurso em que as palavras são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes. Toda escritura é, portanto uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura”. E a autora ainda afirma: “a escritura é transbordamento, arrebatamento do estilo para outras regiões da linguagem e do sujeito, longe do código literário classificado” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 70). A noção de escritura execra os preceitos platônicos e hegelianos de

estrutura rígida e centralizada em torno do sujeito. Interessa a plurissignificação do texto e a sua intertextualidade. A escritura se dá na fronteira, no não-lugar, nas séries móveis, ou como prefere Silviano Santiago (2002), no “entre-lugar”.

A escritura é “ex-cêntrica” (HUTCHEON, 1991) e apresenta uma pluralidade estrutural que está diretamente ligada à pluralidade de sentido. Perrone-Moisés (2012, p. 32) argumenta com base na obra *S/Z*, que esta vertente plural da escritura está relacionada ao fato de ela, a escritura, apresentar uma “rede de mil entradas”. E para a estudiosa barthesiana, os códigos<sup>13</sup> não constituem uma estrutura rígida, centrada ou relacionada à identidade do sujeito ou aos nomes próprios que aprisionam. Mas, pela sua fluidez, pelo seu teor autorreflexivo e problematizador, a escritura ressignifica os códigos da história e da literatura, bem como os da vida empírica, em uma imensa teia de citações, tornando-os uma miragem de estruturas móveis e transcontextualizadas (HUTCHEON, 1985). A nosso ver, a imagem do palimpsesto genettiano nos parece esclarecedora para visualizar esse aspecto da escritura ficcional. O outro texto, ou melhor, os códigos do outro texto aparecem no hipertexto contemporâneo através da paródia, da ironia, do pastiche ou por meio da transgressão risível e cômica.

A problematização dos códigos desprovidos dos sentidos totalizantes é uma das preocupações centrais do pós-estruturalismo. Gilles Deleuze (2011) em *A lógica do sentido* assevera que os códigos devem apresentar-se como puros acontecimentos, um devir-louco que substitui as dualidades. Os códigos começam a trabalhar na fronteira entre as coisas e as proposições, assim como Foucault fez n’*As palavras e as coisas*. Parafraseando Foucault (2007), livre da relação, a representação literária transforma-se em pura apresentação. Eles, os códigos, se interpenetram e se chocam criando novos acontecimentos.

Voltemos a uma das epígrafes iniciais de nossa tese: a de Lewis Carroll. Nela, Alice questiona o sentido das coisas. A menina está presa em um mundo simulatório, superficial e

---

<sup>13</sup>Perrone-Moisés se refere aos códigos de *Sarrazine*, de Balzac examinados na obra *S/Z* de Barthes.

destituído da falsa profundidade, ou como prefere Deleuze (2011, p. 10), “da descoberta que tudo se passa na fronteira”. Ou seja, os códigos são, para Deleuze, signos nos quais os significantes são desprovidos de significados. Veremos que a retomada dos códigos puros será primordial na escritura de Maranhão, na medida em que forma a singularidade<sup>14</sup>. O retorno de Machado de Assis no “anti-enredo” de *Memorial do fim* não é uma repetição da cópia ou uma continuação de uma narrativa nostálgica em relação a não consolidação de um cânone na contemporaneidade. O retorno é do código, isto é, do signo desprovido do significado primeiro.

Maranhão refere-se a Machado de Assis ora como Conselheiro Ayres, ora como Bruxo do Cosme Velho ou simplesmente como um moribundo que está deixando de viver. A narrativa é suplementada por uma escritura híbrida que reflete sobre o papel do escritor contemporâneo, sobre a forma dos gêneros literários, sobre a validade dos fatos históricos e documentais e sobre a própria criação ficcional como um todo. O Machado de Maranhão não tem lugar e nem nome próprio. O “Conselheiro” está no mesmo patamar da Clarice criada por Ana Miranda no romance homônimo. Eles estão “desterritorializados”, no sentido empregado em *O anti-édipo* de Deleuze e Guattari (2010). São corpos sem órgãos. São máquinas desejanças com fluxos descontínuos. Nesses entretempos, o que o leitor se depara é com uma tentativa esquizoide de uma instância narrativa que tenta descrever uma “biografia”. Porém, a fragmentação e o “horror à linha reta” (PAES, 1998) ou a “reta desdenhada” (COSTA LIMA, 2009), herdados de *Tristram Shandy*, criam uma anti-biografia, haja vista que o suposto enredo não narra uma história de vida, apenas menciona fatos históricos sem sequência lógica ou em uma cronologia definida. Há digressões, pausas, hiatos e questionamentos. Em Ana

---

<sup>14</sup>Deleuze trata das singularidades como partes integrantes das estruturas em séries paradoxais. Segundo o filósofo francês, “as singularidades-acontecimentos correspondem a séries heterogêneas que se organizam em um sistema nem estável nem instável, mas “metaestável”, provido de uma energia potencial em que se distribuem as diferenças entre séries”. (DELEUZE, 2011, p. 106). Em outras palavras, a singularidade presente na escritura estaria na criação de sentidos originais criados na superfície, uma vez que os signos estão desprovidos de um sentido total.

Miranda, por exemplo, “Clarice é judia ou cristã? Clarice é perguntas. Clarice é de onde?” (MIRANDA, 1999, p. 44)

Mas será em *O prazer do texto* (*Le plaisir du texte*) que a noção de escritura realizada por Barthes dialoga com a noção de escritura derridiana e nos servirá para a análise de *Memorial do fime* de alguns aspectos ilustrativos de outros romances que se fizerem necessários, para exemplificar nossas reflexões. Naquela obra, publicada em 1973, Barthes conceitua a escritura como jogo, simulacro, acréscimo, leitura, devir, suplemento, desejo e prazer. Essa última noção, a de prazer, tradução do francês *jouissance* também seria equivalente à noção de fruição ou *gozo*, devido ao fato da forte influência e interpenetração da psicanálise e da análise do discurso nos estudos pós-estruturalistas. Perceberemos uma constante tentativa de ver o significado no nível da irracionalidade, a partir de modelos e dos códigos no romance de Maranhão. A linguagem e a consciência sofrem influxos. Os vários níveis, as forças e as matérias procuram localizar os elementos para ver como eles se relacionam. Para o autor dos *Écrits*: “O sujeito, se parece servo da linguagem, ele o é mais ainda de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está escrito desde seu nascimento, ainda que seja apenas sob a forma de seu nome próprio”. (LACAN, 2008, p. 226)

Finalmente, a escritura para Barthes é a “ciência dos gozos da linguagem ou seu kamasutra” (BARTHES, 2010, p. 11). Como a escritura é multifacetada e plurissignificativa, ela é constituída a partir de um devir esquizofrênico e de uma desterritorialização de códigos cristalizados pela História tradicional e pelo cânone literário enrijecido. Para ele, a escritura é entendida também como um jogo textual em que, pela sua abertura, esta permite ao leitor criar sentidos e construir singularidades.

A escritura incorpora, como bem o entende Deleuze (2006), na sua *Diferença e repetição*, um anti-hegelianismo, ao tomar o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico. Entendemos o

idêntico, ou seja, o simulacro não como uma cópia<sup>15</sup>. A noção de simulacro de Jean Baudrillard (1991) nos esclarece um dos procedimentos das escrituras: por meio da simulação, a escritura não simula um território, um ser referencial ou uma substância. A simulação baudrillardiana gera modelos de um “real” sem origem nem realidade. Em outras palavras, o que há é o hiperreal. Baudrillard (1991, p. 8) nos ensina que já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Partindo desses pressupostos, evidenciamos a não possibilidade de haver uma realidade a ser representada na escritura, porque, na contemporaneidade, há uma síntese que irradia modelos combinatórios num “hiperespaço sem atmosfera”. Por não se firmar no tempo presente e sempre apresentar o “eterno retorno”, a escritura é

a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio da equivalência, parte *da negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13)

É importante discutirmos aqui um problema recorrente na escritura contemporânea: a questão da verossimilhança e da narrativa que procura representar o real. A repetição com diferença apresentada nos pensamentos dos pós-estruturalistas, principalmente em Deleuze, buscam descentrar o centro. O centro é o homem. Então, o que se procura descentrar é a identidade do homem, ou seja, o ser como ideia ou o conceito. Para Deleuze (2006), só há repetição daquilo que não pode ser substituído. A repetição não é do domínio da generalidade porque não pode ser trocada por símbolos ou modelos equivalentes. A diferença cria a

---

<sup>15</sup>Perrone-Moisés (1978) traz uma consideração importante sobre a questão do simulacro na contemporaneidade. Segundo ela, a noção de cópia tem uma relação direta com a ideia, isto é, com a essência, com o platonismo e com toda a noção de representação aristotélica. Já o simulacro, para a crítica, negligencia essa relação legítima e originária para viver uma falsa semelhança. Ele, o simulacro, “nega o original e a cópia, o modelo prévio e a sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento. Enquanto a cópia produz o mesmo, o simulacro produz a diferença, como semelhança simulada”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 19)

universalização do singular. Repetir na contemporaneidade é transgredir. E a transgressão subverte a lei pela ironia. Daí o fato de as escrituras romanescas contemporâneas se valerem tanto de estratégias irônicas e risíveis para a criação de suplementos. E concluindo o raciocínio deleuziano, o repetir é algo novo, original e pertence ao humor, à ironia, à comicidade, à paródia, ao pastiche e ao riso. Lembremos um pressuposto importante apontado por Henri Bergson (2001, p. 15): “O riso [...] não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objeto útil de aperfeiçoamento geral”. O cômico e o riso são transgressores. Eles deformam a ideia de real. O cômico é do domínio do inconsciente. Logo, a repetição e a diferença encenadas pelas escrituras de teor risível, cômico, irônico e paródico são transgressoras, são exceções e manifestam sempre um acontecimento puro, um devir. As escrituras transgressoras com tais teores criam particularidades que não se apegam às generalidades.

Por meio da morte do livro anunciada no início da *Gramatologia*, Derrida (2008) apresenta a destruição da fala que pretende ser plena, uma vez que a voz está mais próxima do significado<sup>16</sup>. A escritura, ou seja, o texto é a origem. Os sentidos não estão na luz, mas no escuro. Não estão na realidade, mas nas possibilidades de realização de agrupamento dos códigos. A desconstrução de Derrida retira a dicotomia saussuriana entre significante e significado e de toda a sua lógica referencial: “a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e [...] não há signo linguístico antes da escritura. Sem essa exterioridade, a própria ideia de signo arruína-se”. (DERRIDA, 2008, p. 17)

---

<sup>16</sup> Para Derrida (2008), a voz está mais próxima do significado, uma vez que o significado é entendido como sentido. A voz seria sempre representativa, ou seja, Derrida condena o fonocentrismo justamente por este conceito, o de fonocentrismo, apresentar uma “proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. Hegel mostra muito bem o estranho privilégio do som na idealização, na produção do conceito e na presença a si do sujeito”. (DERRIDA, 2008, p. 14)

A diferença<sup>17</sup>, tradução do francês *différance* é o aspecto primordial da escritura, ou do *phármakon*. As estruturas em séries, os paradoxos, a convocação e participação ativa do leitor, o acréscimo suplementar e as várias possibilidades de interpretação do jogo textual permite ao romance de Maranhão a possibilidade de se autorrecriar e de retomar imagens com as quais engendram uma série de outras imagens. A consequência disso é que, no referido romance, não se verifica, apenas, a presença de uma voz narrativa ou de um único narrador e, sim, de vozes narrando alternativamente, o que dá à essa narrativa maior liberdade de expressão.

\*\*\*

Após termos apresentado os problemas que envolvem a noção de escritura que aqui adotamos e que defendemos com princípio norteador de nossa tese, passemos, então, à apresentação da delimitação de nosso estudo. A nossa pesquisa está dividida em duas partes: Na primeira, intitulada “Da teoria e formação da escritura”, apresentaremos de que modo a escritura romanesca da contemporaneidade trata a relação entre a história e a literatura. Na nossa investigação, isso aparecerá a partir da constatação da mudança paradigmática dos problemas relativos às fontes para o historiador, agora, vistas de forma interpretativa. E foi a partir dessa renovação das fontes que os diálogos com a arte literária tornaram-se mais intensos nos anos oitenta do século XX. O historiador Hayden White (2008), por exemplo, veremos, articula a noção de narratividade da história, vista como um enredo agregado a

---

<sup>17</sup>Em *Glossário de Derrida* (1976), feito por Silvano Santiago, a definição de *différance* aparece como um neografismo produzido a partir da permuta da letra “e” pela letra “a” do vocábulo *différence*. As pronúncias são idênticas na língua francesa. A diferença, segundo Santiago, não poderia mais ser explicada a partir do conceito de signo linguístico saussureano: “a *différance* como espaçamento (movimento inseparável da temporização-temporalização) estabelece a possibilidade de conceituação no interior do sistema linguístico. O conceito significado nunca está presente de forma plena (o que concederia ao presente o poder de “síntese”), mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] A *différance* seria, pois, o movimento de jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença”. (SANTIAGO, 1976, p. 24). A diferença pode ser entendida, também, por meio de outras noções correlatas advindas das obras de Derrida, tais como “suplemento”, “*pharmakon*”, “arquescritura” e “escritura”.

mecanismos romanescos. Daí a grande contribuição das novas abordagens das escritas da história e, principalmente, das escritas de si.

Nessa primeira parte, no primeiro capítulo, discutiremos os problemas relativos à nova história, desde os manifestos de vanguarda conhecidos com *École des Annales* e passaremos pela questão da narrativa na historiografia. Nas novas abordagens da escrita da História, discutiremos as propostas Dominick LaCapra (1998), Hyden White (2008; 2011), Peter Burke (2011), Roger Chartier (2011), Lucien Fèbvre (2011), dentre outros teóricos que se ocuparam de questões relacionadas às escritas da história.

Dialogando com as teorias da historiografia, desenvolveremos algumas questões importantes das teorias sobre o romance para tratá-lo como uma escritura, principalmente as de Bakhtin (2005; 2010a; 2010b; 2010c), Marthe Robert (2007) e Costa Lima (2009). Também traremos luz às diferenciações entre romance histórico, discutida por Lukács (1966; 2011), do novo romance histórico (AÍNSA, 1991) da metaficção historiográfica que, desde já, damos o crédito aos estudos de Hutcheon (1991) sobre esta última noção, tendo em vista que essa teórica foi a pioneira nas teorizações sobre a autorreflexividade associada à revisão do fato histórico no tecido narrativo.

No segundo capítulo, apresentaremos alguns aspectos das escrituras de si, e nos deteremos nos gêneros confessionais autobiografia, biografia, carta e diário para ver como esses gêneros memorialísticos foram ressignificados e utilizados como novas “fontes” e “arquivos” à escritura.

No capítulo terceiro, há uma discussão das teorias da intertextualidade, da paródia, da ironia e do pastiche. Trataremos, nesse capítulo, da diferenciação das noções de pastiche/paródia. Aqui, recorreremos aos estudos de Hutcheon (1985; 2000) sobre a paródia e a ironia. Nesses estudos, outras questões também serão levantadas no que diz respeito, especificamente, à comicidade e ao riso.

No quarto capítulo, comporemos um panorama de obras ficcionais da contemporaneidade que trabalham com os problemas da escritura: o caráter autorreflexivo associado à crítica da história por meio da paródia e por meio de imitações do pastiche e de jogos irônicos que promovem releituras de outros gêneros – literários e não-literários – que passaram a integrar a estrutura da escritura.

Na segunda parte de nossa tese, intitulada “A escritura de Haroldo Maranhão”, partiremos das questões teóricas apresentadas para analisar os vários aspectos no *Memorial do fim* que já previamente nomeamos aqui. Em um primeiro momento, traçaremos um panorama da crítica feita até agora sobre o romance e as importantes descobertas para a fortuna crítica de Maranhão. Logo em seguida, nos deteremos nas análises dos elementos teóricos já apresentados.

Confessamos, desde já, a nossa dificuldade em tecer diálogos entre teóricos e teorias tão díspares entre si. Por se tratar, quase na totalidade, de indagações muito recentes, deparamo-nos com os problemas das críticas tradicionais frente ao contemporâneo, ou melhor, às várias noções que circundam o contemporâneo. Portanto, estamos conscientes de que nossas indagações estão adentrando terrenos movediços e desprovidos de quaisquer seguranças. Mas não é esse o grande prazer da pesquisa, ainda mais nas artes e na literatura?

Assim, ao término de nossas pesquisas, esperamos poder contribuir com a fortuna crítica da obra ficcional de Haroldo Maranhão, especificamente, sobre o romance *Memorial do fim*. Passemos, pois, à primeira parte de nosso estudo, em que examinaremos diferentes facetas da noção de escritura.

# Parte I

Da teoria e formação da escritura

## **1.A Escritura híbrida: ficção, história, ficção histórica, meta-história, metaficção e metaficção historiográfica**

*El mismo contexto o “mundo real” es “textualizado” de diversas maneras, y aun si uno cree que el sentido de la crítica es cambiar el mundo y no simplemente interpretarlo, el mismo proceso y los resultados del cambio plantean problemas textuales. [...] Para el historiador, la reconstrucción misma de un “contexto” o una “realidade” se produce sobre la base de restos “textualizados” del pasado. (LACAPRA, 1998, p. 241)*

Nesta parte de nossa tese, especificamente no capítulo que agora se inicia, nos ocuparemos das questões teóricas e constitutivas da escritura por meio de um estudo interdisciplinar: desenvolveremos à luz da crítica da narrativa algumas questões da historiografia, mais precisamente, da nova história e da meta-história, que dialogará, diretamente, com certos aspectos da metafictionalidade e da metaficção historiográfica. Confrontando essas questões, também destacaremos algumas questões importantes sobre a ficcionalidade e, mais propriamente, sobre a teoria do romance e do romance histórico que, veremos, servirão de base para as novas formulações da narrativa na historiografia.

### **Ficção/história/ficção histórica: intersecções**

O gênero romanesco é o único capaz de agregar e produzir um devir a partir dos inúmeros elementos que, *a priori*, salientamos, além de ter a possibilidade de se reinventar. Mas tomemos a definição de romance como uma escritura histórico-ficcional a partir de algumas vertentes importantes: a questão da desestruturação de seus elementos estruturais fundamentais, da abertura, do dialogismo, da intertextualidade, da paródia, do pastiche, dos gêneros memorialísticos, das narrativas históricas, da heteroglossia, da polifonia, da polissemia, da autorreflexividade e o repetir com diferença. Será a partir destes problemas que

trataremos o romance: ele é um jogo, um devir, um gozo, um prazer, um eterno retorno, uma recodificação de signos sem significado total e em uma paradoxal relação que convoca o leitor como um novo “autor” do texto, embora o texto seja autorreflexivo. A seguir, destacaremos alguns aspectos capitais sobre a ficção e, também, da sua estreita relação com a história.

Em relação à natureza da narrativa ficcional em oposição à narrativa histórica, Catherine Gallagher (2009) afirma que a questão da ficcionalidade é o traço distintivo da narrativa romanesca em oposição à narrativa histórica. A ficção não é um relato histórico, mas no romance e em outras narrativas ficcionais há a invenção e a criação de heterocosmos: “mimesis não é transmutação e nem é não reprodução. [...] A diegese é uma parte da mimesis, como Aristóteles percebeu, por isso deve ser levada em conta nas definições do que constitui “realismo” romanesco”. (HUTCHEON, 1984, p. 43, tradução nossa).

Tanto em Gallagher quanto em Hutcheon, podemos estabelecer algumas associações iniciais sobre a ficcionalidade de que, aqui, nos ocupamos: ficção como produção, e não como produto. Ao contrário dos preceitos aristotélicos sobre a função representativa das artes, a narrativa ficcional romanesca, desde o renascimento, apresenta outras vertentes no que diz respeito à representação mimética e imitativos aspectos da vida real.

Ao rememorarmos ficções como *Dom Quixote*, *Lazarillo de Tormes*, *Le Berger extravagant*, *The life and opinions of Tristran Shandy*, *Glentleman*, *Jacques, le fataliste et son maître*, *Viagem a roda do meu quarto*, *Viagens a minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, averiguamos outras formas de tratar da “realidade”. Em todas essas narrativas, a realidade está condicionada ao engenho constitutivo do próprio texto. Tais fabulações confirmam a assertiva de Marthe Robert (2007) em *Romance das origens, origens do romance*, de que, no romance, a noção de verdade não reside em outra coisa a não ser no aumento do seu poder ilusório:

O romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na incredulidade. [...] Aqui, o falso passa do fazer ao dizer de tal forma que é preciso admitir que a mentira romanesca nunca é vã, mas dotada de um poder efetivo por ela excedido enquanto tal, sem ter primeiro de se renegar ou se aproximar do verdadeiro. [...] O romance no sentido de máxima não tem, naturalmente, nada a ‘tomar’ nem a ‘devolver’ do que quer que seja real, mas tampouco constitui um simulacro inútil, pois embora a realidade lhe seja para sempre inacessível, ele a toca, apesar disso, sempre num ponto decisivo, figurando o desejo *real* de muda-la. Quem ‘faz’ um romance exprime com isso um desejo de mudança que tenta se realizar em duas direções, pois ou ele conta histórias, e muda *o que é*; ou busca casar-se acima de sua condição, e muda *o que ele é*; de toda forma, ele nega a realidade empírica em nome de um sonho pessoal que acredita possível realizar graças à mentira e à sedução. (ROBERT, 2007, pp. 27 – 28 – 29)

Na reflexão de Robert, percebemos ecos de Barthes, principalmente daquelas ideias contidas em *Prazer do texto, Roland Barthes por Roland Barthes* e em *Preparação do romance*. Do excerto de Robert, destacamos a questão do *phatos* da verdade do romanesco compreendido no seu poder de fingir e de renegar a realidade empírica. Mas, contudo, também destacamos o outro viés da questão das origens do romance, que Robert definiu como “robinsonadas” e “quixoterias”. Para Robert, o termo robinsonadas refere-se àqueles romances de viagens, de educação, aos romances configurados como *bildungsroman* e aos romances românticos que representavam a história da burguesia em ascensão. Já em relação às quixoterias, seriam aquelas narrativas de fundo irônico e paródico herdeiras da narrativa de Cervantes.

Muito embora tratemos de outra perspectiva a respeito do artefato ficcional, não desconsideramos a importância das teorias sobre a ascensão do romance inglês desenvolvidas tanto por Ian Watt (1990) quanto por Sandra Guardini Vasconcelos (2002), trilhadas na linha do “realismo formal” e da “ascensão do público leitor”. Sob este viés, o romance inglês foi amplamente taxado como aquela narrativa realista por excelência, na sua representação dos meios de vida e *nomodus operandi* à convicção de representar o terceiro mundo criado por Aristóteles. Vasconcelos (2002, p 13), por exemplo, ao comentar Watt, destaca a atenção conferida ao indivíduo e a ênfase especial nas questões da identidade pessoal na chamada

“ascensão” do romance. E não só na trilha do romance inglês, mas, também na perspectiva do tratamento do “romance como uma epopeia burguesa” desenvolvida por Lukács (2000) e, também, posteriormente, pelo mesmo pensador, sobre o romance histórico (LUKACS, 2011), que tinha a pretensão de representar a história total.

Por outro lado, justamente sobre a questão da representação totalizante da personagem romanesca apontado por Watt e Vasconcelos, nós, como leitores de romances,

sabemos que a personagem como tal é uma convenção, que os nomes próprios no texto referem-se apenas àquilo que eles mesmos (com participação ativa, acrescentarei, do leitor consciente) estão criando naquele momento. Interpretamos os nomes próprios dessa maneira, mais nos romances que na vida, porque os acolhemos como indícios intencionais de modos diferentes de leitura. (GALLAGHER, 2009, p. 648)

A personagem é criação, convenção e interpretação que nós, leitores, criamos em nossas diversas leituras. O romance é um experimento e proporciona inúmeras descobertas de mundos para os leitores. Estamos, especificamente, nos referindo àquele tipo de romance que Barthes (2005), em *Preparação do romance*, denomina como “querer-escrever”, isto é, “a substituição do ‘como é feito, para saber o que é em si’ por ‘como é feito, para o refazer’ – da preparação à essência – está ligada a uma concepção totalmente contracientífica” (BARTHES, 2005, p. 25). Para esse teórico, é o romance “que não quer ser assumido por uma metalinguagem”, seja ela de cunho sociológica, histórica ou científica. Escrever um romance, na visão barthesiana, dá-se como um verbo intransitivo que exige clandestinidade. O romance é, sempre, uma preparação, e não o seu fim a um produto representativo. Caso se torne um fim em si, tal como os típicos romances do século XVIII e XIX, “o desejo cessará, ou então ele encontrará o real da escritura, e aquilo que se escreverá não será o romance fantasiado”. (BARTHES, 2005, p. 23)

As reflexões de Bakhtin (2010c) dialoga com as de Barthes sobre o querer-escrever como matéria da escritura ao destacar a questão do plurilinguismo, da polifonia, da

carnavalização, do dialogismo, da intertextualidade e da forma inacabada do romance. Ao romancizar – como veremos, especificamente no romance de Maranhão – e absorver várias formas literárias e não literárias no seu próprio tecido narrativo, o romance é plural, aberto, amorfo e, portanto, plurilinguístico. Os “discursos” presentes no romance compreendem essas redes plurais de várias linhas condutoras com variadas vozes distintas e, conseqüentemente, com visões de mundo dissonantes:

o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes, de línguas e de vozes individuais. [...] E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 2010c, p. 74 – 75)

Os variados discursos presentes nas teias do romance: são essas questões emblemáticas que perceberemos na narrativa de Maranhão e em outras ficções contemporâneas. São sutilezas como essas e outras características presentes na forma romanesca que chamaram a atenção de grande parte dos historiadores da segunda metade do século XX. O romance passou a ser visto como uma importante fonte e arquivo<sup>18</sup> histórico para os historiadores herdeiros da *École des Annales*.

Vários teóricos e críticos da literatura têm orientado o trabalho de recriação memorativa dos historiadores contemporâneos. Suas fontes foram ampliadas e a concepção de arquivo para fins de reconstituição do passado também. A forma romanesca foi muito aproveitada por White nas estruturações da narrativa da historiografia. Vejamos com mais cautela esses diálogos e junções.

---

<sup>18</sup>A noção de arquivo tem sido objeto de grande celeuma na historiografia e na crítica literária contemporânea. Tanto em *Vocabulário de Foucault* (2009), de Edgardo Castro, quanto no texto “Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI”, de Evandro Nascimento (2012), a noção de arquivo é entendida como um “rastro”, uma “ruína”, “um pro-jeto” ou “um ser lançado”. Todas essas definições estão vinculadas à proposta crítica da desconstrução de Derrida. Por isso, o retorno aos arquivos na contemporaneidade são feitos no sentido de “suprir ou suplementar as falhas da memória viva, ativa, presente a si mesma.[...] O arquivo, enquanto memória artificial e exterior, vem suprir a interioridade viva e precária, quer dizer, *mortal*, da memória.” (NASCIMENTO, 2012, P. 44 – 45). Na escritura, o arquivo se torna um conjunto aberto de documentos que são informados por vestígios rastros e restos que guardam segredos. A escritura irá polemizar esses “segredos” no amalgama discursivo.

Passemos, então, às questões subjacentes as mudanças da escrita da História. Desenvolvemos, anteriormente, a noção de escritura e percebemos que ela incorpora tanto a ficção quanto os gestos da ciência histórica. Discutiremos em que medida e como a historiografia começou a apresentar as mudanças epistemológicas no *faire de l'histoire*. A revisão no tratamento das fontes e dos arquivos históricos passou a ser *interpretada*. A epígrafe de LaCapra (1998) que abre a primeira parte deste estudo discute a questão que desenvolveremos aqui: a nova história reformula os resquícios textualizados do passado, dentro de um contexto e uma realidade definida, por meio da leitura crítica. A história é um texto, um discurso e, também, uma escritura.

A diferença instalada no trabalho do historiador contemporâneo dá-se na presença constante do ato de ler e interpretar o fato e as fontes. Além disso, a nova história [*nouvelle histoire*] começou a se interessar por outras fontes que eram desconsideradas pelo historiador tradicional. Entendamos História tradicional como sinônimo de ciência positivista do século XIX. O historiador deveria reconstituir o real. Mas o que seria o real? Com o *linguistic turn* e a descoberta do inconsciente por Freud, no início do século XX, e, mais tardiamente, o surgimento da estética da recepção, das teorias da intertextualidade e da interpretação, a história passaria por uma crise epistemológica no seu método de reconstituição do real. A historiografia, para se manter firme diante das outras ciências humanas, teve que reavaliar seu método de estudo. E uma das maiores mudanças foi começar a aceitar-se menos como ciência e mais como uma arte, ou melhor, como uma estética.

Em *As palavras e as coisas* (2007), por exemplo, Foucault destaca que o caráter referencial das ciências humanas e da história modificou-se, ao passo que não há mais conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade, mas sim, conhecimentos desvinculados de qualquer referencial racional ou de suas objetividades que passam a ser encarados, a partir de então, nas suas condições de possibilidades. Foucault

(2007, p. 20) destaca, ainda, que a reciprocidade que existiu na idade clássica entre a teoria da representação e as teorias da linguagem, começa a perder sentido a partir do século XIX; historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e define a sua própria coerência com formas de ordem que são submetidas pela continuidade do tempo; a linguagem, por seu turno, perde seu lugar privilegiado e passa a ser uma figura da história coerente com a espessura do seu passado.

Os aspectos apontados, também, por Jean François-Lyotard (2008), como a incredulidade nos metarrelatos totalizantes da modernidade e o descrédito em relação aos sentidos cristalizados das ciências do espírito, principalmente da ciência histórica, dialogam com as constatações foucaultianas no que confere ao tratamento do saber científico, agora, como uma espécie de discurso. Assim, “o pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”. (BARBOSA, 1985, p. 8)

As reflexões de Lyotard contestam a natureza ontológica das ciências e passam, dessa maneira, a entendê-la como um mecanismo organizador e controlador de informações. O método de jogos linguísticos, não legitimados na sua concretude, irá evidenciar que todo enunciado “deve ser considerado como um ‘lance’ feito num jogo” (LYOTARD, 2008, 17). É nesse descentramento de uma metalinguagem universal que as teses lyotardianas apontaram a deslegitimação das metanarrativas, ou seja, há a substituição de um eixo fonocêntrico pelo princípio da pluralidade de sistemas formais e axiomáticos, sendo estes sistemas descritos numa metalíngua universal, mas não constituinte. (LYOTARD, 2008, p. 79)

Concluindo o raciocínio de Lyotard, o grande relato perdeu sua força impulsionadora com o processo deslegitimador, e o poder, conseqüentemente, legitima a ciência e o direito por sua eficiência. Todas essas averiguações a respeito da condição, isto é, da constatação de

uma nova representação cultural “pós-industrial” que ganhará força, sobretudo, a partir dos anos 60 e 70, deixam crível que

a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz como esta mudança pode se fazer. Produz não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não é de modo o da melhor performance, mas o da diferença compreendida como paralogia. (LYOTARD, 2008, p. 108)

Por meio dessas assertivas de Foucault e Lyotard, passemos a encarar a história contemporânea com um olhar deslegitimador. Assim como a ficção, a história é uma narrativa, claro, com suas especificidades. As duas são discursos arquitetados em determinados cronotopos. Mas para que essas mudanças substanciais fossem conquistadas, houve momentos de ruptura e resistência. Logo, a nova história, ou melhor, as escrituras da nova história, apresentam várias problemáticas. Vejamos quais são elas.

A partir dos pressupostos teóricos de Roger Chartier (2001), no seu ensaio “A verdade entre a ficção e a história”, entendemos que a questão do estatuto da verdade da narrativa histórica refere-se ao contrato assumido entre a escrita da história e o leitor de história em relação à aceitação da narrativa como verdadeira. Chartier (2011, p. 348) ressalta que, para os novos historiadores, existe a pertinência de uma interrogação sobre as relações entre história e verdade e esta relação está diretamente ligada ao seu universo, ou seja, a sua relação com a ficção. O aspecto crucial que nasce dessa relação é entender, então, como “[...] cada obra é constituída em uma relação com o discurso ou práticas ordinários, que, para os contemporâneos, não são da ordem do registro estético e que se manifestam na ordem do político, do judiciário, do religioso, do ritual etc”. (CHARTIER, 2011, p. 348)

Diante da problemática levantada, inicialmente por Chartier, como podemos relacionar essas assimilações da narrativa histórica com a narrativa ficcional? Em que medida o historiador se apropria dos mecanismos da ficcionalidade para compor seus registros? E em relação aos novos métodos e materiais, como eles se expandiram ao campo do literário?

Nossas reflexões, a partir daqui, serão direcionadas na tentativa de responder a essas indagações.

Iniciemos com a seguinte proposição: a nova história, segundo Fernando Novais e Rogério Forastieri (2011), é nova porque dialoga com as ciências sociais, literatura e artes. Sendo uma narrativa, ela comporta vários níveis ideológicos oriundos de diferentes perspectivas. Logo, a nova história apresenta diversidade, pluralidade, dissonância e anacronia. O que acontece, de fato, é

a “dissolução” da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história “moderna”. A contemporaneidade (não, é claro, a história contemporânea da subdivisão escolar, que a faz começar na Revolução francesa) é a época em que, enquanto, com aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e de transmissão da informação, seria possível realizar uma “história universal”, precisamente, essa história se tornou impossível. (VATTIMO, 2007, p. xv)

A problemática do contemporâneo instala-se nas novas abordagens da história e na “dissolução” apontada por Vattimo. O eterno retorno, a dobradura sobre si mesma e o ato anacrônico de revisitar as fontes e os arquivos históricos ou não por meio da perspectiva da repetição e da diferença mudariam a perspectiva do contar um fato. Para o autor de *A ordem do discurso*, “a multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que se arrisca a ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. (FOUCAULT, 1996, p. 26)

A escritura da nova história se dá em forma de jogo de discursos. Jogo de escritura, como afirma Foucault (1996, p. 49), no primeiro caso, de leitura, no segundo caso, de troca no terceiro. A leitura e a escritura da história jamais põem em jogo outros elementos senão os signos. A nova historiografia polemiza a “realidade” inscrevendo-a na ordem do significante e tornando-a suplementar. A história como discurso não pode ser total. Diferentemente das

ciências humanas e do espírito, a ênfase da história está na reconstituição e não na explicação científica da sociologia, do etnocentrismo e da antropologia.

Segundo Fernando Novais e Rogério Forastieri, (2011), a nova história questiona o *topos* da *historia magistra vitae*. Para eles, ela proporciona a abertura de novos temas, procedimentos e interpretações. O que não muda em relação à história tradicional é a criação de um novo método, haja vista que a função primeira do historiador é sempre a mesma: a reconstituição do acontecimento, ou como quer Novais e Forastieri (2011, p. 26), o historiador tem como função primeira dar “revivescência de um fragmento da vida num determinado momento. Essa ânsia de criação – reviver a vida no texto – imprime ao discurso do historiador uma dimensão de arte, e um caráter inevitável de utopia”.

Mas, se nos pautarmos nas narrativas de extração histórica do século XVIII e, principalmente, do século XIX, dos escritores Walter Scott, Tolstói, Manzoni, Dickens e, principalmente, os romancistas franceses, como Honoré de Balzac, Stendhal, Flaubert e Victor Hugo, não teriam, eles, revivido o fato histórico e reconstituído o “acontecimento” e não teriam dado “revivescência” aos aspectos historiográficos, tal como Novais e Forastieri apontam? Eis um trecho ilustrativo de *Os miseráveis* que confirma nossa inquietude a respeito dos contrastes, quase imperceptíveis, entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional:

Hougomont foi o lugar fúnebre, o começo do obstáculo, a primeira resistência encontrada em Waterloo por esse grande lenhador da Europa que se chamava Napoleão; o primeiro nó que encontrou sob o golpe do seu machado. Era, então, um, castelo; hoje, simples granja. Hougomont, para o antiquário, é *Hugomons*. O solar havia sido construído por Hugo, senhor de Somorel, o mesmo que adotou a sexta capelania da abadia de Villiers. O viandante empurrou a porta, passou sob o pórtico ao lado de uma velha caleche e entrou no pátio. A primeira coisa que lhe prendeu a atenção nesse pátio foi uma porta do séc. XVI, semelhante a uma arcada, pois tudo ao seu redor já se desmoronara. O aspecto monumental nasce muitas vezes da ruína. Próximo dessa arcada abre-se numa parede outra porta com ferrolhos do tempo de Henrique IV, deixando entrever as árvores de um pomar. Ao lado dessa porta, um estrumeira, pás, enxadões, alguns carrinhos de mão, um antigo poço com cano e torniquete de ferro, um potro arisco, um peru todo estufado, uma capela com um pequeno campanário, uma pereira toda florida estendendo os ramos por sobre a capela, eis aí o terreno cuja conquista foi o sonho de Napoleão. (HUGO, 2002, p. 288 – 289)

A reconstituição do fato histórico nessa e em quase toda a totalidade do romance de Hugo comprova que a ficção, de cunho histórico, faz exatamente aquilo que os novos historiadores propõem. E poderíamos citar, ainda, inúmeras outras passagens de narrativas nas quais os narradores reconstituem aquilo que LaCapra chamou de “resquícios” textuais do passado. Em *Guerra e Paz*, de Tolstói, por exemplo, há um tratado épico na narrativa ao representar o fato histórico referente à invasão napoleônica solo russo que retoma, diretamente, ao ano de 1812. Na diegese, o narrador heterodiegético criador por Tolstói recria a história tal como foi pregada pela historiografia. No segundo parágrafo que abre o volumoso romance, após a reconstituição de um diálogo em língua francesa, o narrador verbaliza:

Assim falou em julho de 1805 a famosa Anna Pavlóvna Scherer, dama de honra e favorita da imperatriz Maria Fiódorovna, ao receber o ilustre e eminente príncipe Vassíli, o primeiro a chegar à sua recepção. Anna Pavlóvna tossia um pouco havia alguns dias, estava com gripe, como ela dizia (*gripe* era então uma palavra nova, só raramente empregada). (TOLSTÓI, 2011, p. 28)

Constatamos, nas duas citações anteriores, uma coincidência entre o fato histórico, dito “real”, com a fabulação fictícia. História e ficção se mesclam mas uma não anula a outra. Por essas e outras razões que romances como os de Hugo e Tolstói são chamados de romances históricos. Lukács (1966; 2001) foi o arauto na teorização do romance histórico ao destacar as condições político-sociais peculiares ao surgimento desta forma romanesca. Para Lukács, esse formato de narrativa surgiu no princípio do século XIX em decorrência da queda de Napoleão Bonaparte<sup>19</sup> e das primeiras publicações de Walter Scott, com o romance *Waverley*, de 1814.

A concepção de história, segundo Lukács (1966, p. 24), começou a apresentar um crescimento orgânico, tranquilo, imperceptível e natural, ao trazer para o romanesco não só os “grandes fatos”, mas os resquícios da história e as “histórias em migalhas”, para utilizar a metáfora de François Dosse (2003). Em outros termos, foi por meio das transformações ideológicas sociais que a concepção de mundo se desestruturou radicalmente em comparação

---

<sup>19</sup>Não por acaso, detectamos a presença direta e indireta da figura napoleônica nos dois excertos anteriores.

com a Ilustração, especialmente no que se refere à ideia de progresso humano. O progresso, segundo Lukács (1966, p. 25), não se constituía, até então, como uma luta essencialmente a-histórica de razão humana contra a irracionalidade feudal absolutista. O mais importante acontecimento dessas mutações está na crescente consciência histórica acerca do decisivo papel que desempenha “a luta de classes na história para o progresso histórico da humanidade” (LUKÁCS, 1966, p. 26). O novo espírito da historiografia, então, concentra-se precisamente, na questão de como apontar provas históricas para o surgimento da moderna sociedade que proveio das lutas de classes sociais, cuja última etapa decisiva resultaria na Revolução Francesa. E é precisamente nesse contexto de mudanças e transformações históricas que surge a produção de Walter Scott.

Todos os acontecimentos apontados por Lukács, no que implicam a transformação do ser e da consciência do homem na Europa, constituem a base econômica e ideológica para a criação do romance histórico de Walter Scott. Em primeira instância, o romance histórico de Walter Scott, segundo Lukács (1966, p. 30), é uma continuação dos grandes romances realistas e sociais do século XVIII. Os estudos que Scott apresentou sobre os escritores realistas, geralmente sem aprofundamento em relação ao aspecto teórico, apresentam-se de forma vasta e com intensa dedicação. Há de se destacar, também, a influência dos novos historiadores franceses na sua produção ficcional, que revelaram novas fontes de pesquisa, apesar da existência do drama histórico criado por William Shakespeare na Inglaterra elizabetana do século XVI, sem esquecer as inovações que o romancista escocês conferiu à produção do romance histórico. Uma das principais contribuições de Scott no tratamento da história e no seu diálogo com a literatura resulta em uma “extensa descripción de las costumbres y de las circunstancias que rodean los acontecimientos, el carácter dramático de la acción y, em estrecha relación con esto, el nuevo e importante papel del diálogo em la novela”. (LUKÁCS, 1966, p. 30)

Scott busca o “caminho médio” entre os extremos e destaca poeticamente a realidade histórica desse caminho. Seu herói é sempre um gentleman inglês do tipo médio e possuidor de uma inteligência prática e de uma decência e firmeza moral. A grandeza dos romances históricos de Scott, segundo Lukács, está na focalização humana dos tipos histórico-sociais, visto que as representações históricas anteriores à produção ficcional de Scott jamais haviam sido criadas com traços tipicamente humanos, e essa tendência de criação nunca fora, contudo, o centro da representação da realidade no romance. Isso se deve ao fato de que os heróis de Scott, enquanto figuras centrais do romance, têm uma função distinta, cuja missão consiste em conciliar os extremos nos quais a luta resulta na própria criação da diegese, e que o produto da expressão poética é resultante de uma grande crise social. (LUKÁCS, 1966, p. 36)

Enfim, a “fidelidade histórica”, acresce Lukács (1966, p. 66), resume na grande necessidade de representar a História através da atuação centrada nos indivíduos. Além disso, junto da autenticidade na reprodução literária dos componentes históricos, é necessário, sobretudo, ser cauteloso e autêntico na representação dos detalhes que correspondem à verdade histórica. Scott manteve a fidelidade histórica com particular esmero ao tratar da compreensão humana e moral de seus protagonistas, e que foi legado aos sucessores de Walter Scott na construção de romances históricos, como Manzoni, Victor Hugo, Tolstói, Herculano, dentre outros.

Sobre a questão da fidelidade histórica e da verdade história já comentadas anteriormente, Costa Lima (2007) em *História. Ficção. Literatura* nos apresenta constatações valiosas e que podem dialogar com as teorias de Lukács. Segundo Costa Lima, já na historiografia medieval, as histórias particulares dos indivíduos – que nos romances de Scott, Tolstói, Victor Hugo, por exemplo, são os heróis – não eram considerados eventos humanos propriamente ditos por não constituírem uma unificação. Detalhando melhor, a

históriamedievalestava subordinada à teologia. Seria, segundo Costa Lima, com o renascimento e mais tardiamente no século XVIII que a história começaria apresentar novas perspectivas. Para entendermos melhor as complexidades da teoria da história, trazemos uma consideração de Costa Lima que nos parece essencial às nossas reflexões: a diferenciação entre história, historicidade e escrita da história.

A história, segundo Costa Lima (2007, p. 116), seria um fenômeno natural e espontâneo referente ao que sucede no mundo para os sujeitos dotados de reconhecimento de seu tempo. A escrita da história não seria apenas uma projeção sobre esse fenômeno puramente histórico, mas sim a construção de um aparato analítico e detalhado da história crua. Já a historicidade, de acordo com Costa Lima, é o elo articulatório que une a história e a escrita da história. A historicidade é o instrumento básico para inserir-se na produção historiográfica ao repensar a reconstituição dos fragmentos textuais do *topos*.

A reconstituição dos *topoi*. Aqui começaremos distinguir a história nova da *historiamagistra vitae*. Entendamos a *historiamagistra vitae* enquanto história concebida como uma totalidade fechada e, como Costa Lima nos lembra, considerada em analogia a uma matriz que tivesse todos os raios e irradiações possíveis e determinados. Nesta perspectiva, não há possibilidade de se encontrar uma repetição com diferença ou uma singularidade. Não há nada de novo sob o sol. O que havia na *historia magistra vitae* era uma formulação geral e unívoca. As mudanças cruciais viriam aos poucos, mas seriam vitais à constituição da nova história.

A crise dos paradigmas nas ciências humanas analisado por Foucault (2007) em *As palavras e as coisas* nos ajuda a entender o processo de constituição da moderna historiografia. Segundo os novos historiadores, “para reconstituir os eventos é preciso explicá-los” (NOVAIS; FORASTIERI, 2011). Esta é, também, a ideia central do texto “Repensar la historia intelectual y leer textos” (1998) e em “História e romance” (1991) de Dominick

LaCapra. A história, segundo LaCapra, não se reduz ao documentário. As novas abordagens a veem como restos, fragmentos textuais, resquícios que necessitam ser ressignificados. Surgem, então, no ofício laboral do novo historiador, segundo LaCapra, o deparar-se com os aspectos de interpretação, a imaginação de limites, a relação entre as intenções do autor e o texto, a vida do autor e do texto, a relação entre a sociedade e o texto, a cultura e o texto, o texto e com o *corpus* de um escritor e, por fim, da relação dos modos discursivos com o texto. Percebemos que as problematizações são várias e só contribuirão para a construção da repetição com diferença.

Para Jacques Le Goff e Pierre Nora (2011), a nova história apresenta pelos menos três novos processos: o questionamento de si mesma, enquanto episteme; novas abordagens e novos objetos. A provocação mais grave infligida à história tradicional é aquela que trata de noções de história imediata ou do presente. O que importa, segundo Le Goff e Nora, é saber fazer a história que é necessária agora. Ela deve ser, segundo os mesmos, a ciência da mudança e da transformação. Acrescetemos ainda que ela deve ser singular. Ser uma estrutura sem centro, um eterno devir que busca os acontecimentos puros que podem promover novas interpretações. A nova história faz-se uma escritura, no sentido barthesiano e derridiano do termo.

A interdisciplinaridade e a análise do discurso foram fundamentais para as escrituras da nova história. A história contemporânea vive hoje uma revolução documental, ainda segundo Le Goff. Ao voltar-se contra o positivismo do século XIX, a nova história ampliou seu campo de documentação e passou a considerar “virtualmente toda a atividade humana” (BURKE, 2011, p. 11). A história tradicional representava a política do passado. O estado era a história. A história reconstruía vestígios da nação e não de regiões e muito menos locais isolados. Por outro lado, segundo Burke, a nova história busca a “história total” que, veremos mais adiante, é um termo caro aos historiadores da *École des Annales*. A micro-história

(Giovanni Levi), a história das mentalidades (Philippe Ariès), a história oral (Gwyn Prins), a história das mulheres (Joan Scott), a história do livro e da leitura (Robert Darnton e Roger Chartier), a história do corpo (Roy Poter), a história da loucura (Michel Foucault), a história das imagens (Ivan Gaskell) e a história vista de baixo (Jim Sharpe) são algumas das novas aberturas e áreas de interesse das novas escritas da história que serão problematizadas nas escrituras romanescas da contemporaneidade e, veremos, sobretudo, no *Memorial do fim*. O que era imutável é agora considerado “uma construção cultural”. (BURKE, 2011, p. 11)

Os problemas da escrita da nova história demonstram que ela é transgressora. As fontes e os métodos são certamente os mais questionados. Para os historiadores que consultamos, é unânime a intenção de suplementar os documentos oficiais com novos arquivos, sobretudo, os provenientes da literatura. Problematizemos esta questão. Tomemos a noção de arquivo como uma escritura, uma realização, um devir. Por esta razão, os grandes tratados e documentos históricos são estudados junto às crônicas, as cartas, os memoriais, os diários pessoais, a literatura em geral, a história oral e as artes. A história da cultura popular, segundo Burke, também é revisitada, principalmente pelos historiadores intelectuais preocupados em reconstruir o fato através da história das mentalidades coletivas. Ou seja, as manifestações individuais e particulares dos sujeitos são fontes importantes ao novo historiador, haja vista que

nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra. [...] Seja como for, sua preocupação com toda a abrangência da atividade humana os encoraja a ser interdisciplinares, no sentido de aprender a colaborar com antropólogos sociais, economistas, críticos literários, psicólogos, sociólogos etc. Os historiadores de arte, literatura e ciência. Os historiadores de arte, literatura e ciência, que costumavam buscar seus interesses mais ou menos isolados do corpo principal dos historiadores, estão agora mantendo com eles um contato mais regular. O movimento da história vista de baixo também reflete uma nova determinação para considerar mais seriamente as opiniões das pessoas comuns sobre seu próprio passado do que costumavam fazer os historiadores profissionais. O mesmo acontece com algumas formas de história oral. Neste sentido, também a heteroglossia é essencial à nova história. (BURKE, 2011, p. 15 – 16)

Todas estas questões referentes à problematização da escritura da nova história por nós apontada tiveram um gérmen inicial. Se a nova história apresenta tais características, como a abertura e aceitação de novas fontes e formas de problematizar os arquivos e os resquícios textuais do passado, ela teve um nascimento no início do século XX. Como toda mudança necessita de uma vanguarda, os estudos da nova história – fortificados na década de 80 do século XX – tiveram na *École des Annales* o momento de ruptura e reavaliação epistemológica da disciplina. Demonstraremos o que foram e em que medida a “escola dos anais” francesa foi fundamental para consolidação da nova história como uma escritura.

### *École des Annales*

“O mundo de ontem está acabado. Para todo e sempre. Caso tenhamos alguma chance de nos safar, nós, os franceses, será compreendendo, mais depressa e melhor do que outros, essa verdade evidente. [...] Expliquemos o mundo ao mundo”. (FEBVRE, 2011, p. 82) E eles, os franceses, salvaram o mundo, ou pelo menos a maneira de “contar” as histórias do mundo. Surgia em 1929 – ano paradigmático na história da economia mundial – a revista francesa *Annales d’Histoire Économique et Sociale*. Depois chamada de *Annales d’Histoire Sociale*. Mais adiante de *Mélanges d’Histoire Sociale*. Ou simplesmente, como preferiria Febvre, *Annales* com o subtítulo: *Économies, Sociétés, Civilisations*. Denominaremos doravante como a escola dos anais o manifesto que culminou no processo de constituição da moderna historiografia que percorreu, segundo Novais e Forastieri (2011, p. 35), o século XIX e culminaria na *Belle Époque*. A escola dos anais marcou os estudos da historiografia moderna ao implantar a noção de diálogo. Noção esta importantíssima à nova história, ou melhor, às escrituras da nova história.

A *École* criou tensões em torno da episteme do historiador: “Jamais se comportem alegremente como colecionadores de fatos, como antes, quando bancavam os caçadores de livros às margens do Sena. Que nos deem uma História, não uma História automática, mas, sim, problemática”. (FEBVRE, 2011, p. 84) E veremos que a problematização já anunciada por Febvre nos manifestos dos anais se consolidarão como a marca principal nas escrituras da nova historiografia. A história é revista, refeita e tomada como uma narrativa de acontecimentos únicos. Um devir. Uma possibilidade de entender o fato ao reavaliar o arquivo histórico. A história como indagação, dúvida. “A história, resposta às perguntas que o homem de hoje necessariamente se faz. Explicação de situações complicadas, em meio às quais ele se debaterá menos cegamente caso conheça sua origem”. (FEBVRE, 2011, p. 83).

O empenho interdisciplinar criado pelos anais criou o diálogo com as ciências do homem e do espírito ao ofício do historiador a partir do momento em que se começou a historicizar, contextualizar e questionar os conceitos em um tempo e espaço definidos. É necessário salientarmos aqui também que a escola dos anais, assim como a nova história consolidada nos anos 80 do século XX, apresenta uma reação crítica contra ao marxismo. Para Novais e Forastieri e outros teóricos da nova história, houve uma mudança brusca de perspectiva nas reconstituições do fato histórico. A escola dos anais se impôs na historiografia moderna ao destacar o abandono dos grandes temas ou dos fatos sempre relacionados à política ou ao estado em preferência das “migalhas do cotidiano, reduzindo drasticamente o grau de conceitualização para ampliar o nível de empírico-narrativo”. (NOVAIS; FORASTIERI, 2011, p. 50)

Não havia sentido o novo historiador ficar preso aos dois conceitos fundamentais do marxismo – o conceito de modo de produção e o de luta de classes – frente às inúmeras problemáticas da contemporaneidade e nas novas maneiras de tratar o fato histórico. Veremos que esta ênfase marxista mais explícita quando formos tratar da escritura romanesca

tradicional lukacsiana em relação ao romance histórico. Por ora, notamos que a ruptura causada pelos anais foi sem dúvida alguma paradigmática na escritura da nova história ao implantar a tensão, a dúvida, incluir o outro, a diferença e a repetição deleuziana no campo da historiografia. Entretanto, não devemos nos esquecer da presença de correntes marxistas solidificadas e presentes na nova história que estão revendo a teoria crítica a seu modo. Para que haja a diferença, devemos considerar as visões antagônicas sobre o objeto do historiador. Mais uma vez, damos o crédito a Lucien Febvre e Marc Bloch, arautos da escola dos anais ao incluir o conceito social à revista da *École*:

Sabíamos muito bem que “social”, notadamente, é um desses adjetivos utilizados para dizer muitas coisas no decorrer de períodos diferentes, e que, assim, tal palavra não quer dizer quase mais nada [...]. Estávamos de acordo em pensar que, precisamente, uma palavra tão em voga quanto “social” parecia ter sido criada e posta no mundo por um decreto nominativo da Providência histórica, para servir de insígnia a uma revista que pretendia não se rodear de muralhas... Não há história econômica e social. Há uma história, simplesmente, em uma unidade: a história que é social, toda ela, por definição”. (BLOCH, 1941 *apud* NOVAIS; FORASTIERI, 2011, p. 132 – 133).

Percebemos que a revolta ao positivismo nos historiadores de vanguarda é a marca central da escola dos anais. Muitos dos novos historiadores por nós estudados constituíram a seguinte sequência nos estudos pelos quais passaram a historiografia moderna: positivismo, ou história tradicional/*magistra vitae*; *École des annales*, ou momento de ruptura e de introdução do diálogo com as outras áreas do saber e, por fim, a nova história, ou melhor, as escrituras da nova história contemporânea. Seguindo este raciocínio baseado nos vários teóricos examinados, podemos inferir que a nova história seria uma terceira fase da escola dos anais e que sem a contestação dos documentos, dos arquivos e dos fatos feitos pelos anais, a nova história não chegaria ao grau crítico que alcançou em fins dos anos 70 e início dos anos 80 com historiadores de peso como Hayden White, Peter Burke, Le Goff, LaCapra e tantos outros que já nos apoiamos e outros que ainda nos serviremos.

Le Goff em “A nova história”, artigo pertencente ao estudo de Novais e Forastieri, também apresenta outros aspectos importantes da escola dos anais que necessitamos destacar. Os anais serviram, segundo Le Goff (2011, p. 136), para demolir as paredes que a separavam das disciplinas vizinhas, mas, mais que isso, para incluir o método comparativista no labor do historiador. A história, assim como a literatura, necessita ser reconstituída/feita a partir de ajudas mútuas, transformando-se em uma história universal. Entendamos universal no sentido de problema, de questionamento. A recusa da história superficial pregada pelos anais também se manifestou no que tange aos limites do fazer história. Como demonstramos na introdução do nosso estudo, a história, as ciências humanas e a letras problematizaram sua episteme e perceberam que a noção de sujeito platônico como centro não se ajusta às complicações da contemporaneidade. Não há limites estanques. Há fronteiras transponíveis, porém demarcatórias. Um saber não pode ser confundido com o outro, mas sim, suplementado, corroborado.

Outra questão importante levantada por Le Goff é o aparecimento da crítica à noção de fato histórico na escola dos anais. Não há realidade histórica que funcione como chavão único ao historiador. Há as escolhas em torno do que será reconstituído. Isso sim, será, segundo Le Goff (2011, p. 138) uma construção textual do documento tornando-o científico e cuja análise deve permitir a reconstituição e explicação do passado. Mais uma vez, a explicação aparece enfaticamente, e não a mera ilustração do passado.

Lembremos, também, de outra complicação substancial levantada pelos anais nos discursos de ruptura: a concepção de “história total”. Não confundamos história total no sentido de representação platônica, mimética ou realista do termo. Referimo-nos às várias possibilidades de representar todas as histórias de todos os sujeitos que produziram, de alguma maneira, eventos, fatos ou produções memorialísticas em determinados contextos. As aberturas de novos temas e as possibilidades múltiplas de ressignificar os resquícios textuais

do passado histórico são possíveis graças ao retorno da narrativa à historiografia. Veremos mais paulatinamente esse processo no tópico seguinte.

### **Meta-história, Metaficção e Metaficção historiográfica**

Como já antecipamos no início das reflexões da escritura da nova história, o tópico da narrativa na teoria histórica contemporânea tem sido objeto de grande celeuma entre os historiadores. Hayden White (2008), por exemplo, em sua *Meta-história*, discute os novos métodos e procedimentos do historiador contemporâneo a partir da teoria da narrativa ficcional. Para White, a historiografia trata-se de uma estrutura verbal na forma de um discurso em prosa. As estruturas históricas “comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que às vezes no paradigma pré-criticamente aceito daquilo que dever ser uma explicação eminentemente ‘histórica’”. (WHITE, 2008, p. 11). A narrativa da qual se serve White é entendida enquanto acontecimento, devir e transformação. A narrativa histórica, na concepção de White, se agrega às *mélanges* da escritura.

Estabeleçamos aqui um dos problemas centrais de nossa tese. Se a história é uma narrativa feita de estratégias ficcionais arquitetadas em enredos satíricos, poéticos, trágicos, irônicos, romanescos, poéticos, cômicos e satíricos, como entende White, não identificamos maneiras de separar, na contemporaneidade, principalmente no romance de Maranhão, o que seria um fato de extração histórica ou uma criação fictícia. Voltamos de falto, a não distinção entre história e ficção presente desde o mito grego e nas epopeias de Homero. O amalgama está implantado na escritura contemporânea que nos depararemos. Mas é preciso que

expliquemos melhor como White, ao apoiar-se nos problemas das estratégias ficcionais, revê o problema de voltar-se para a história como enredos narrados.

Vejam, primeiramente, o título do estudo de White: *meta-história*. A história voltada para si mesma, debruçada sobre os problemas de “como” e “o que” narrar. Para repensar este processo, o estudo de White se ocupa da análise da historiografia oitocentista. Ele reconhece nos discursos históricos as estratégias narrativas que permitem penetrar “na evanescência irônica dos discursos” e retornar “ao teatro dos acontecimentos”. O historiador deve reler, reinventar, rever, reavaliar e principalmente, interpretar os discursos da história. Eis o problema que destacamos desde o início de nossa tese. A história entendida como discurso, tanto para Foucault, quanto para White, será essencial para entendermos a análise da narrativa de Maranhão.

Para White, a partir do século XIX, surgiram novas estratégias interpretativas por meio dos estudos dos filósofos da história que foram Tocqueville, Michelet e Rank, além de algumas provocações de Croce e, em certa medida, de Hegel e Marx. O diferencial, segundo as considerações de White, foi não mais desconsiderar a imaginação frente à “objetividade” e a “racionalidade”, tão caras à *historia magistra vitae*. O iluminismo era cético frente às possibilidades de decifração e interpretação de qualquer fato. Não menos instigante é o subtítulo do estudo de White: “a imaginação histórica do século XX”. A imaginação está contida em estratégias construídas por meio de argumentações formais e explicadas por meio da elaboração de um enredo que contém implicações ideológicas. Aqui não vemos, senão, as teorias da narratologia dos formalistas russos, de estudiosos como Gerárd Genette, Mikhail Bakhtin e outros teóricos e críticos da literatura se servindo à historiografia. Sob este ponto de vista, concordamos com White ao dizer na introdução de sua *meta-história* que não há a existência de uma história propriamente dita. Há estratégias prefigurativas da ficção no discurso histórico. São elas, de acordo com White, a metáfora, sinédoque, metonímia e a

ironia. E além desses aspectos, há o fato de a história voltar-se sobre si mesma, tornando-se autorreflexiva. Esse aspecto autoconsciente também é uma tônica da narrativa ficcional conhecida como metaficção que a narrativa histórica também se apropriou. Passemos, então, aos problemas da metaficcionalidade propriamente dita.

*Ab ovo*, o vocábulo *metafiction* começou a ser utilizado por volta 1970 do século XX dentro da tradição crítica norte-americana como sinônimo de ficção pós-moderna, criado pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and figures of life*. Contudo, mesmo antes da teorização de Gass, houve uma proliferação de termos que surgiram desde o século XVI para tratar da ficção que volta sobre si mesma. Zênia de Faria (2004; 2009; 2012) destaca o aparecimento de obras ficcionais no século XVI que apresentam a ficção do processo, como por exemplo, o romance *Le Berger extravagant*, de Charles Sorel, de 1627. Discute Faria que o referido romance foi denominado como um “antirromance” porque se apresentava contrário às convenções romanescas vigentes. Era uma transgressão pautada, principalmente, na estratégia paródica como artifício demolidor da formalidade. Aliás, veremos a diante, que a paródia promove uma inadequação em relação aos modelos tradicionais. Para Hutcheon (1985), a paródia é uma das estratégias literárias mais frequentes usadas na tematização da mimese do processo. Além da paródia, há também a *mise en abyme* que torna visível a construção do fazer ficção por meio da metaficção.

Muito utilizada para representar a tematização do processo, a *mise en abyme*, geralmente, contém uma crítica no próprio texto. Lucien Dallenbäch, em *Le recit spéculaire* (1977), apresenta esta modalidade reflexiva a partir dos estudos da obra de André Gide. Para Dallenbäch, a imagem do espelhamento é central para o entendimento da noção de *mise en abyme*, embora se manifeste de maneiras distintas. Há reduplicação nas quais os fragmentos espelhados tem relação de similitude com o todo que o contém. Existe, também, a reduplicação *in infinitum* no qual o fragmento espelhado traz dentro de si outro fragmento

espelhado, e assim sucessivamente. Por esse motivo, *amise en abyme* é uma modalidade reflexiva do processor criador da crítica no romance voltado a si mesmo muito utilizado em narrativas metaficcionais que destroem a ideia de referência externa à realidade do próprio texto.

A ausência de realismo presente já em romances como os de Charles Sorel, Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Denis Diderot e Xavier de Maistre demonstram que o problema da ficção sobre a ficção não é tipicamente contemporânea. Segundo Faria, a teoria não acompanhou a prática. Estas formas híbridas de escrituras que compartilham tanto ficção e crítica no romance apresentaram uma dissonância na recepção crítica. Para Faria (2012, p. 238), há alguns teóricos que consideram o surgimento de tais narrativas voltadas para si mesmas como marcas de modernidade. Por outro lado, uma gama de estudiosos aponta a pós-modernidade como o momento de proliferação destas obras cuja teoria estamos nos ocupando. Ao consultarmos as críticas especializadas, constatamos que a questão fundamental é que na contemporaneidade, mais especificamente no último quartel do século XX, ainda de acordo com Faria, houve um aumento significativo na produção de narrativas brasileiras que tornaram ainda mais explícito o grau de representação da mimese do processo. E para várias realizações distintas, houve a criação de várias terminologias que tentaram explicar o problema.

O antirromance, por exemplo, foi um termo genérico aplicado às narrativas que não obedeciam ao realismo formal discutido por Watt. Laurent Lepaludier (2002) em *métatextualité et métafiction*, na introdução dos estudos da metaficcionalidade, apresenta várias terminologias que são usadas pelos teóricos e críticos da contemporaneidade ao se referirem às narrativas que voltaram sobre si mesmas. Faria (2012) acresce mais termos aos que Lepaludier já havia apontado na pesquisa antecessora. Antirromance, como já citamos antes, metaficção, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção

reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção instrospectiva, superficção e transficção. Percebemos, também, que tais termos não são sinônimos, embora sejam empregados constantemente pela crítica. Nossa escolha, entretanto, pelo termo metaficção tem uma explicação pautada, principalmente, nos estudos de Hutcheon (1984): a presença constante e fundamental do leitor como um coautor do texto. Analisemos o excerto abaixo transcrito que começará a ilustrar os problemas da escritura com teor metaficcional:

Que vale o resumo de um livro?

Prática superficial, difunde, e reanima a ideia corrente segundo o qual a história é o romance, não um dos seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar. Imaginar desejos, contratempos, embates, desistências, o triunfo ou a morte prende-se à invenção em estado bruto. Nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir. (LINS, 2005, p. 16)

Ao questionar a pertinência do enredo nos romances tradicionais, o narrador do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado em 1967, faz uma ficção que analisa a finalidade da própria ficção. A questão posta em prova é a seguinte: a instância narrativa não narra fatos linearmente. Não há a verossimilhança realista tradicional. Em romances como os de Lins e outros que nos serviremos, o realismo formal é negado em função da visibilidade da mimesis do processo. Por meio de uma escritura que cria acontecimentos puros, a ficção sobre a ficção cria a autorreferencialidade. Os experimentos textuais criam a própria “realidade”. O heterocosmo da ficção é construído, com bem discute Patricia Waugh (1984), por meio do abandono da “ilusão ficcional” do romance realista para a criação de uma ficção que se autoexplica. Seria um processo análogo ao que Jean Ricardou afirmou certa vez quando discutia a função do *nouveau roman*: *le nouveau roman c'est l'aventure de l'écriture*.

A partir das transformações pelas quais o novo romance francês passou nas suas formas experimentais, começamos a detectar o problema da narrativa metaficcional. Para Perrone-Moysés (1966), uma das últimas experiências do novo romance francês se deu no “romance sobre o romance”. Waugh (1984, p. 6), por sua vez, também destaca a presença da criação imaginativa que invalida a noção de representação. A extrema autoconsciência se firma sobre a linguagem, sobre a forma literária e sobre o ato de escrever ficção. Apesar das várias possibilidades de apresentação das dimensões autorreflexivas das narrativas, o ponto em comum que as une na contemporaneidade, segundo Waugh, é o fato de explorarem a teoria da ficção através da prática de escrever ficção. O prefixo *meta*, na linguagem, ainda segundo Waugh, refere-se à ordem exploratória da relação entre o sistema linguístico arbitrário e o mundo como o qual aparentemente se refere. O mundo como um livro. A autorreflexividade é uma das principais marcas da metaficcionalidade. Ela cria a escritura.

A escritura autorreflexiva apresenta vários aspectos ao status ontológico da ficção –de toda a ficção – e sobre a natureza complexa da leitura. Eis o grande paradoxo da escritura autorreflexiva: a presença ativa do leitor na construção do texto. A recepção cria o sentido. A autorreflexividade pós-moderna concebeu maior liberdade ao leitor que foi reconquistada com a estética da recepção. Mas essa relação não é simples. Detenhamo-nos nela e percebamos como ela acontece.

Em *Narcissistic narrative*, Hutcheon (1984) se detém, principalmente, no paradoxo central da metaficção surgida em fins da década de 60 do século XX: o fato, simultâneo, de o leitor ser atuante e distanciado na construção de sentidos na escritura. Ele é, ao mesmo tempo, coautor e parte integrante do texto. O leitor participa tanto na produção e na interpretação da escritura. Observamos já em *Dom Quixote* e em menor grau em *Lazarillo de Tormes* presença de diálogos do narrador com o leitor que passa a integrar e a dar sentido ao heterocosmo autorreflexivo. O “meta” prólogo ou “anti” prólogo cervantino que abre a

primeira parte do *Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la mancha* já convoca o leitor a ser o mediador dos fios narrativos:

Desocupado leitor: sem meu juramento podes crer que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e mais discreto que se pudesse imaginar. [...] Muitas vezes tomei da pena para escrever, e muitas a deixei, por não saber o que escreveria; e estando numa delas suspenso, com o papel adiante, a pena à orelha, o cotovelo na mesa e a mão no queixo, pensando no que diria, entrou de improviso um amigo meu, espirituoso e avisado. O qual vendo-me tão cismativo, me perguntou a causa, e não ocultando-lha eu, respondi que estava pensando no prólogo que tinha de fazer à história de D. Quixote, e que isto me punha de tal sorte que eu nem o queria fazer, nem menos trazer a luz as façanhas de tão nobre cavaleiro. (CERVANTES, 2002, p. 31 – 32)

Ao dirigir-se aos “desocupados” leitores, o texto de Cervantes abre inúmeras possibilidades de leitura, destacando, desde o início, a ideia que se trata de um texto “aberto” às diferentes idades e às mais variadas formas de entendimento. A crítica Maria Augusta da Costa Vieira (2002), na apresentação do *Quixote*, salienta o aspecto metaficcional presente na narrativa, haja vista que o romancista espanhol introduziu na ficção a teoria do fazer ficção, como questões de teoria literária que são a matéria principal do enredo, além da forte presença da intertextualidade nas referências diretas aos romances de cavalaria. Além disso, há a questão da paródia, do pastiche e da ironia crítica da personagem ao se valer e se comportar como um cavaleiro medieval à maneira de Amadis de Gaula, protagonista do ciclo de livros de cavalaria inaugurado no século XIV que é paradigma do gênero.

Em *Dom Quixote*, se o averiguarmos com mais acuidade, perceberemos que os problemas da narrativa autorreflexiva já estavam todos materializados nos discursos representativos dos “mundos” livrescos do cavaleiro andante. Contudo, na pós-modernidade, o que perceberemos, é uma maior problematização do grau autorreflexivo ao trabalhar juntamente ao paradoxo ficcional, a historiografia, os gêneros memorialísticos, os gêneros não literários e outros textos de natureza teórico-críticos.

Ao assumir, na contemporaneidade, o espírito pós-estruturalista da repetição com diferença ao voltar sobre si mesma, a escritura autorreflexiva nos ensina, com base em Hutcheon (1984), que estamos tratando de discursos. Todo discurso é uma enunciação que envolve a produção e a recepção de sentidos contextualizados. Mas atentemo-nos a um dado importante: por mais autorreflexivo que seja o romance, ele não abandona o mundo ao qual se vincula. Vejamos um exemplo desta relação no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins:

8 de Agosto

A expressão “período de carência” indica intervalo entre a total ausência de um direito e o seu exercício: entramos, aí, na incerta posse de um bem que em princípio pertence e que ainda não nos oferece.

O decreto 72.771, de 6/9/1973, publicado em suplemento ao número 173 do *Diário Oficial* da União, de 10/9/1973, estabelece no artigo 41 a carência de doze contribuições mensais para que o sistema previdenciário estude a concessão de:

auxílio doença,  
aposentadoria por invalidez,  
pensão por morte,  
auxílio reclusão,  
auxílio natalidade.

[...] O direito à assistência médica, precária, é obtido a partir da primeira contribuição. Garantindo, igualmente, o auxílio para enterro.

(LINS, 2005, p. 23 – 24)

A fragmentação e a pulverização do enredo tradicional na escritura autorreflexiva não elimina e nem deve eliminar fatos históricos, por menores que sejam, marcadores da referencialidade e da realidade empírica. Não esqueçamos que a metaficção é uma ficção consciente e não um tratado teórico. E é justamente por esta razão que o leitor tem o papel fundamental de suplementar os vazios encontrados no texto: unir tanto um fato de extração histórica, político e social às digressões e entretempos criados pela mimesis do processo. O excerto anterior, por exemplo, condena a precariedade do sistema previdenciário brasileiro da época da redação do romance e de como a “heroína” do romance de Lins, Maria de França, perpassa as duras barras às questões do INSS. Entre um e outro comentário crítico dentro da ficção, o narrador ajusta registros históricos recortados de trechos de jornal e de outros

veículos de comunicação que ligam a ficção ao seu contexto. Afinal, a noção de escritura autorreflexiva é construída pelo entrecruzamento de discursos distintos:

In turning away from ‘reality’, however, and back to a re-examination of fictional form, novelists have discovered a surprising way out of their dilemmas and paranoia. Metafictional desconstrucional has not only provided novelists and their readers with a better understanding of their fundamental structures of narrative; it also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction an artifice, a web of interdependent semiotic systems. (WAUGH, 1984, p. 9)

Se a autorreflexividade apresenta o mundo como uma construção e um artifício, a noção de realidade torna-se obsoleta. A linguagem nas escrituras autorreflexivas é autoconsciente e constitui a realidade. E são os leitores quem tem o papel de construir e dar sentido às “realidades”. É o devir louco análogo ao de Alice tentando achar sentido a tudo que foi destituído do sentido primeiro. O leitor na metaficção dá sentido aos acontecimentos e os transgridem. A escritura se manifesta. Os leitores podem criar conexões entre o fato histórico e a ficção. Nas novas escrituras da história e veremos na metaficção historiográfica, a história é um discurso. A literatura também o é. Para Hutcheon (1984, p. xvi), “toda realidade se inicia na forma de dizer: História – tanto pública quanto privada – é um discurso; Então, também, é ficção”. Ilustremos esse aspecto com base na análise do trecho do romance de Xavier de Maistre. O romance *Viagem à roda do meu quarto*, publicado em 1794, propõe uma nova forma de contar histórias de viagens e de fatos históricos. Por meio de uma narrativa extremamente digressiva, fragmentada e sem perspectiva de um enredo, o narrador nos explica:

Todavia, a minha viagem há de conter mais que isso; pois atravessei o quarto muitas vezes no comprimento e na largura, ou então diagonalmente, sem seguir regra ou método. Farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria, se a necessidade o exigir. Não gosto das pessoas que são tão donas dos seus passos e das suas ideias, que dizem: “Hoje eu farei três visitas, escreverei quatro cartas, terminarei esta obra que comeci”. – A minha alma é de tal modo aberta a toda a sorte de ideias, de gostos e de sentimentos; recebe tão avidamente tudo o que se apresenta!... E porque haveria ela de recusar os gozos que estão dispersos pelo difícil caminho da vida? Eles são tão raros, tão disseminados, que seria preciso estar louco. [...] Por isso, quando viajo pelo meu quarto, raramente percorro uma linha reta: vou da minha mesa até um quadro colocado num canto. (MAISTRE, 2008, p. 15 – 16)

A alusão ao processo desordenado de criação narrativa que execra o seguimento de uma regra é o principal tema ironizado no romance de Maistre. O humor jocoso que a instância faz ao tratar das suas inúmeras “viagens” em detrimento dos romances de viagens realistas tradicionais são desveladas pela própria ficção que narra essas novas maneiras inusitadas de viajar. É o desnudamento do fictício pela mimesis do processo. Além do aspecto risível presente nos comentários irônicos do narrador em relação às narrativas de viagens tão comuns no século XVIII e XIX, o excerto discute o aspecto aberto e inacabado das escrituras autorreflexivas: a contemporaneidade irá problematizar ainda mais o caráter inacabado e suplementado pelos leitores que compartilham das experiências da leitura e da criação fictícia. Além desta questão, há também as críticas às várias interpretações e leituras superficiais dos leitores, como o excerto abaixo demonstra:

Quando estais lendo um livro, caro senhor, e uma ideia mais agradável entra de repente em vossa imaginação, a vossa alma imediatamente se deixa agarrar e esquece o livro, enquanto os olhos vão seguindo maquinalmente as palavras e as linhas; acabais a página sem compreendê-la e sem vos lembrardes do que lestes, tendo ordenado à companheira que continuasse a leitura, não advertiu da ligeira falta que ia fazer; de modo que a outra continuava a leitura que a vossa alma não mais ouvia. (MAISTRE, 2008, p. 19 – 20)

Mesmo de forma crítica, a mimesis do processo convoca a atenção/desatenção do leitor a respeito do que está sendo narrado no momento do acontecimento. O leitor despercebido é criticado e chamado à atenção a participar com mais acuidade do processo narrativo. Tal aspecto é muito comum nas narrativas de Machado de Assis, principalmente em *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Diferentemente do realismo crítico lukaesiano, a escritura autorreflexiva não é um produto. Ela é uma “obra aberta” (ECO, 2007) na qual o desenvolvimento e o progresso do “enredo” dependem da atuação ativa do leitor. O narrar tornou-se, segundo Hutcheon (1984, p. 40) um ato como qualquer outro dentro da

ficção. O conteúdo se expandiu para comportar a própria diegese ou o processo narrativo em si mesmo. Ou seja,

mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate – that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a proves; the use of micro-macro allegorical mirroring and mise in abyme in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. (HUTCHEON, 1984, p. 42)

Por conta desta liberdade conferida às atribuições de sentido do leitor, surgiram alguns estudos críticos que colocavam em xeque os limites interpretativos. Umberto Eco, por exemplo, em *Interpretação e superinterpretação* (2005) discute os problemas, a natureza do significado e as possibilidades e os limites da interpretação. Desde sua *Obra aberta*, Eco trata dos direitos do texto e dos direitos do leitor. O papel ativo do leitor é destacado na leitura de textos voltados à estética. O questionamento central de Eco nos é útil na medida em que ele aponta o alargamento das variedades interpretativas por meio do que ele chama de uma “semiótica ilimitada”. Haveria princípios para julgar uma interpretação “correta”? Em decorrência das principais correntes do pensamento crítico contemporâneo, em particular daquele tipo de crítica pautada na desconstrução derridiana, a escritura autorreflexiva dá ao leitor a licença de produzir um fluxo ilimitado e incontrolável de leituras que Eco denominou de “superinterpretações”.

Além da autorreflexividade e autoconsciência narrativa, a escritura também apresenta uma intenção em si mesma que orienta as formas de recepção. Vejamos o exemplo paradigmático de *Lazarillo de Tormes*, cujo teor narrativo, também é autorreflexivo e convoca a participação do leitor:

Suplico a Vossa Mercê que receba este pobre serviço das mãos de quem o faria muito mais rico, se seu poder e desejo estivessem em conformidade. E como Vossa Mercê esteve pedindo que lhe escreva e relate o caso bem por extenso, pareceu-me melhor não toma-lo pelo meio, mas começar bem do princípio, para que se tenha cabal notícia da minha pessoa. (ANÔNIMO, 2012, p. 25)

Por se tratar de uma espécie de carta de teor biográfico, a dedicatória no romance de Lázaro desloca o leitor do universo ficcional para o universo documental: a orientação à tal interpretação é nítida. A partir da dedicatória do romance, a pessoa que fala na narrativa não é o autor do livro, mas Lázaro de Tormes. O leitor é o destinatário implícito da narrativa e se defronta com a existência de um destinatário explícito do texto. Dessa maneira, o leitor passa, ao longo da narrativa, a acompanhar como uma testemunha todas as adversidades e infortúnios ligadas ao herói picaresco nas suas idas e vindas: “Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim”. (ANÔNIMO, 2012, p. 37) Nesse mesmo ato, o leitor acompanha as advertências de Lázaro sobre o que narra e porque narra:

Ri comigo mesmo e, embora jovem, notei a sutil dedução do cego. Entretanto, para não ser prolixo, deixo de contar aqui muitas coisas, tanto engraçadas como dignas de nota, que com esse meu primeiro amo me aconteceram. Quero relatar a despedida e acabar com este assunto. (ANÔNIMO, 2012, p. 53)

A presença da autorreflexividade, da autoconsciência, do voltar sobre si mesma, das formas espelhadas, das estruturas em abismo e da convocação do leitor nos diversos níveis interpretativos, em maior grau, são marcas da escritura metaficcional da pós-modernidade. Mas, para Hutcheon (1991), o que define o problema das narrativas ditas pós-modernas da contemporaneidade está no paradoxo que ela chama de metaficção historiográfica: a presença problematizadora da historiografia junto à autoconsciência da ficção. Diferentemente dos “detratores” do pós-modernismo, como Hutcheon bem destaca, tais como os “Jamesons” e os “Eagletons”, o pós-modernismo não é anistórico. Por meio da intertextualidade, da paródia, do pastiche e da ironia, a metaficção historiográfica

não reflete a realidade, nem a reproduz. [...] ele [o romance meta-historiográfico] recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. [...] *A especificidade do contexto faz parte da ‘localização’ do pós-modernismo.* [...] A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa autorrepresentação e sua intensão desmistificadora, pois é

fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-moderna, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo. (HUTCHEON, 1991, p. 64 – 65, grifos nossos)

O “repensar irônico” presente na metaficção historiográfica refuta a ideia nostálgica de uma retomada do passado com fins idealizantes ou de uma evasão do presente nostálgico. Muito pelo contrário: o romance meta-historiográfico confronta o presente com o passado e vice-versa num jogo crítico e irônico proposto pela paródia. E esta ironia presente na metaficção historiográfica, movida pela paródia com distância crítica, talvez seja, segundo Hutcheon (1991, p. 62), a “única” maneira de sermos sérios hoje. Na reelaboração dos tempos passado-presente no ato fictício, a metaficção historiográfica

numa relação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem de valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente julgados a luz do outro. (HUTCHEON, 1991, p. 63)

O contexto, para a metaficção historiográfica, é tudo. A historiografia, como vimos anteriormente, concentrou seus esforços e métodos no sentido de tornar-se problemática, especificamente em relação à natureza da narrativa histórica. Esses questionamentos propostos pelo prefixo meta, tanto na metaficção, na meta-história e na metaficção historiográfica são advindos das teorias pós-estruturalistas, principalmente, de Derrida, Foucault e Deleuze: eles visam “inquietar-nos, a fazer-nos questionar nossos pressupostos sobre a forma como produzimos significado, como conhecemos, como podemos conhecer”. (HUTCHEON, 1991, p. 81)

Mas, ao lado das teorizações pioneiras propostas por Hutcheon, desde *Narcissistic narrative*, sobre as questões do paradoxo da narrativa autorreflexiva e, depois, em *Teoria da paródia* e, mais detidamente, em *Poética do pós-modernismo*, sobre a problematização da história pela ficção paródica, irônica e autoconsciente, há outros teóricos, sobretudo, de língua

espanhola, que criaram outras terminologias para tratar de problemas semelhantes aos que Hutcheon já havia se ocupado. São os casos de Fernando Aínsa (1991), com “la nueva novela histórica latinoamericana”; Seymour Menton (1993), em *La nueva novela histórica de la América Latina* e o crítico contemporâneo brasileiro Antonio Esteves (2010) com a terminologia de romance histórico brasileiro contemporâneo.

Segundo as pesquisas de Aínsa (1991), uma das características mais evidentes do discurso ficcional, a partir dos anos oitenta do século XX, é o interesse suscitado pelo romance histórico, característica, essa já discutida amplamente por Hutcheon. Nesse sentido, a corrente da nova narrativa histórica, segundo Aínsa, inscreve-se em uma vasta preocupação da narrativa latino – americana contemporânea: “*el movimiento centripeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de identidad a través de la integración atropológica y cultural de lo que se considera más raigal e profundo*” (AÍNSA, 1991, p. 82)

Aínsa enumera uma série de características que sustentam o novo romance histórico em contraste ao modelo scottiano estudado por Lukács. O teórico Uruguaiano confere ao novo romance histórico a possibilidade de reler a história, principalmente as crônicas, e trabalhar nas modalidades de escritura intertextual, como o pastiche, a paródia e o grotesco, com a finalidade de desconstruir a história oficial. Percebe-se, inicialmente, que o novo romance histórico, com sua renovada atualidade e hibridez do gênero, não há uma uniformidade de um único modelo de romance histórico, e sim, diversas modalidades expressivas.

Outros teóricos de língua espanhola corroboram com o pensamento de Aínsa sobre o novo romance histórico latino-americano. Peter Elmore (1997) em “La novela histórica en hispanoamérica: filiación y genealogia”, também elenca as particularidades do novo romance histórico em decorrência das inúmeras transformações ideológicas da contemporaneidade. Para o teórico, o novo romance histórico apresenta em suas matérias narrativas, as peripécias da construção dos estados nacionais do século XIX. Esse, talvez, seja um diferencial do novo

romance histórico com a metaficção historiográfica, embora, ao fundo, tratem das mesmas questões: a reavaliação histórica através dos discursos da ficção. Mas, vejamos algumas especificidades do chamado novo romance histórico latino-americano.

Há, também, em alguns novos romances históricos, na visão de Aínsa, Elmore e Menton (1993), um tratamento da vida política latino-americana do século XIX que insistem no papel decisivo que as práticas simbólicas cumprem na fundação do nacional e da construção do popular, ou seja, ao representar a história como escritura e processo. Elmore (199 , p. 15) diz que os relatos passados são postos em xeque. Ao mesmo tempo, através das figuras que convocam e das crises que propiciam tais romances põem em cena os dilemas da representação artística e política.

Para Elmore (1997, p. 39), não é possível compreender o novo romance histórico sem destacar o trajeto do gênero e nem sem estreitar sua relação com o discurso historiográfico. Essa questão já havia sido discutida por Hutcheon, especificamente na *Poética do pós-modernismo*, mais verticalmente nos capítulos “Historicizando o pós-moderno: a problematização da história” e em “Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado”. Para ela, a metaficção historiográfica “reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico”. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Semelhante à proposta de Hutcheon, Aínsa (1991, p. 83) concebe que a proposta do novo romance histórico se caracteriza por uma releitura da história a partir de um historicismo crítico, além de renegar a legitimação instaurada pelas versões oficiais históricas. A nova narrativa histórica pode chegar a suprir as deficiências de uma historiografia tradicional e conservadora, ao dar voz às personalidades caladas pelos grandes relatos. Nesse sentido,

a mudança de *legitimação* para a *significação*, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado – ou melhor, dos vestígios

textualizados do passado (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 131)

O novo romance histórico latino-americano proposto por Aínsa, Menton e por Esteves, em termos de romances brasileiros da contemporaneidade, apontam o extermínioda distância épica do romance histórico de Walter Scott, uma vez que, por sua natureza aberta, livre e integradora, a nova narrativa histórica permite maior diálogo com o passado histórico, ou seja, há um nivelamento temporal já que “se trata de despojar a la história anterior de su jerarquia distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e ingrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro”(AÍNSA, 1991, p. 83)

Essa distância épica apontada pelos autores anteriores foi exaustivamente discutida por Hutcheon, principalmente, no seu livro *Uma teoria da paródia*. A paródia, pela sua forma autorreflexiva que ataca o sistema no seu interior e por meio de seu jogo irônico com convenções múltiplas, a distância entre tempos passado-presente e até mesmo futuro se aniquila uma vez que o jogo da transcontextualização irônica revitaliza textos, discursos históricos, fatos do passado, confronta-os com o presente e promove um novo olhar sobre a produção discursiva de antes e de agora no enredo da ficção. A relação estrutural e funcional de revisão crítica da paródia aliada à autorreflexividade da metaficção e da problematização da história na metaficção historiográfica, também por meio da intertextualidade promove “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. (HUTCHEON, 1991, p. 157)

Nessa mesma linha de raciocínio, Marco Aurelio Larios (1997) aponta a relação entre a modernidade e a pós-modernidade no tratamento da história e, mais diretamente, do novo romance histórico. Para isso, Larios (1997) apresenta uma discussão inicial sobre o tratamento da matéria histórica pela literatura e só, então, passa a comentar os conceitos de romance

histórico na modernidade e contemporaneidade. Em relação ao novo romance histórico, Larios (1997, p. 133) atribui ao subgênero uma definição contrária às teorias de Lukács. De acordo com o teórico, no novo romance histórico, as personagens são de primeira linha já que a preferência por nomes conhecidos – tanto na historiografia quanto no cânone literário – é recomendável para que se possa estabelecer uma profunda rede intertextual de conhecimentos prévios através do pastiche, da paródia, da desconstrução, do anacronismo, da simultaneidade de um passado distante com o presente e a desestabilização de uma visão totalizante do mundo.

O novo romance histórico adentra na condição pós-moderna do mundo atual no que se refere, sobretudo, a uma descrença no passado histórico das nações. Os novos romances históricos brasileiros e latino-americanos, veremos, são incrédulos e abandonam os perfis marmóreos dos heróis, os juízos implacáveis sobre os anti-heróis e a aura dos reis personagens ditos superiores pelo discurso imposto. Esse abandono da historiografiado novo romance histórico no pós-modernismo, realiza-se com a “*disención, el redescubimiento, la humanización que trascienda a tales personajes de la historia inmortal a la que parecían condenados sin rescate*”.(LARIOS, 1997, p. 134)

E as últimas especificidades elencadas por Aínsa (1991, p. 84) na configuração do novo romance histórico, referem-se à sobreposição de tempos históricos distintos e às diferentes modalidades expressivas ou formais de tessitura romanesca. No que condiz à relação temporal das novas narrativas históricas, há um tempo diegético – presente histórico na narração – sobre o qual incidem outros tempos. Essas interferências podem ser referentes ao passado ou também ligadas ao futuro na forma de anacronias deliberadas.

Hutcheon também destacou essas questões em relação às sobreposições temporais na abordagem da metaficção historiográfica e tantas outras questões que os teóricos latino-americanos também destacaram. Dando o crédito às reflexões de Hutcheon tendo em vista

que suas pesquisas dialogam em maior instância com as teorias pós-estruturalistas. Mas, também, damos crédito às reflexões em torno das narrativas latino-americanas desenvolvidas por Aínsa, Menton, Elmore e Esteves. Aqui, privilegiaremos as pesquisas de Hutcheon pelos motivos já elencados, sem desconsiderar as reflexões importantes dos teóricos latino-americanos. Por essas e outras razões, a escritura com a qual trabalhamos apresenta aspectos da nova meta-história, da ficção como um jogo e um devir, da metaficção e da metaficção historiográfica. Além desses aspectos, a escritura, por ser de caráter fictício-crítico e teórico, especificamente do campo romanesco, mescla outros gêneros literários e não literários. Damos ênfase, aqui, aos gêneros confessionais, principalmente às autobiografias, às biografias, às cartas e aos diários.

Esses gêneros intimistas também são fundamentais às novas formulações da narrativa na historiografia e nas escritas da história em geral. As micronarrativas presentes nas cartas, diários, biografias e autobiografias seriam histórias de pessoas comuns em locais diversos que seriam redescobertos. Perceberemos isso já nas narrativas dos romancistas históricos tradicionais, tais como Scott, Manzoni, Hugo, Stendhal, Tolstói, Flaubert e Balzac.

Todas estas “escritas de si” transformaram-se em arquivos a serem revistos e ressignificados pelos novos historiadores e romancistas da contemporaneidade. Examinaremos com mais detalhes alguns destas fontes e arquivos memorialísticos no capítulo seguinte e veremos como eles serão problematizados e incorporados à escritura, na segunda parte de nossa tese, especificamente no exame de *Memorial do fim*.

## 2. As escrituras de si: a resignificação da (auto) biografia, da carta e do diário na escritura

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *techné tou biou*, sem uma *askésis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo. (FOUCAULT, 2012, p. 146)

O uso de fontes específicas consideradas como escritas memorialísticas foram enfatizadas nos estudos das novas escrituras da história graças ao alargamento da noção de arquivo. A micro-história, mediada pela micronarrativa dos acontecimentos, proporcionou destaque às novas “fontes” como cartas, diários, biografias, autobiografias e memoriais propriamente ditos. Vimos, anteriormente, que a própria concepção de fonte histórica foi questionada, o que nos motivou a tratar em nossa tese sobre estas intersecções entre a literatura e a história. Para os novos historiadores, as “escritas de si”, expressão foucaultiana que adaptamos para “escrituras de si”, compreendem práticas culturais pautadas nas manifestações memorialísticas de sujeitos em diferentes modalidades textuais. O debate corrente das novas escrituras da história trata do retorno da biografia como problema historiográfico e a associação entre os significados atribuídos ao ato de “contar a vida” e as disputas de memória em interface com a escrita. Deteremo-nos nas sutilezas de algumas escrituras de si. Elas são a autobiografia, a biografia, a carta e o diário.

As críticas que adotaremos a estas fontes partem do princípio já estabelecido por Foucault na epígrafe acima: escrever sobre si é um exercício; é uma prática constante e irregular como a vida. É uma leitura, uma releitura, um espelhamento de si no papel. O essencial nas escrituras do eu é que haja um “exercício pessoal feito por si e para si” como “uma arte da verdade díspar”. Ou, mais precisamente, “uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso”. (FOUCAULT, 2012, p. 151)

Os gêneros confessionais foram considerados menores por muito tempo quando comparados à literatura. Em nossa tese, notaremos na análise do romance de Maranhão e, também, de outros romances que ilustrarão nossas reflexões no capítulo quarto desta primeira parte, o aparecimento, em vários níveis, das escrituras de si incorporadas às estruturas romanescas. Destacaremos, também, que esse retorno das escrituras de si na contemporaneidade se dá a partir do momento em que elas foram consideradas, como bem afirma Sheila Dias Maciel (1998) “uma produção humana entrecortada de ficção”. Entendamos esta problemática. Quando adotamos a noção de escritura pautada nos estudos de Barthes e Derrida, pensamos especificamente nestes problemas de misturas, de uma não-definição totalizante e principalmente de um devir. A partir dos estudos de Foucault sobre a noção de saber como um discurso, passamos a desterritorializar as metanarrativas consolidadas pelo idealismo e cartesianismo e começamos a tratá-las como discursos que não excluem ou separam um texto em detrimento de outro. Os textos passaram a se friccionarem e a se complementarem. Por esta razão, perceberemos nas escrituras contemporâneas uma mistura indeterminável de gêneros confessionais ressignificados e híbridos, cuja pretensão seria a de “contar” algum resquício de subjetividade passada. Tanto a literatura quanto os gêneros confessionais que nos determos apresentam maneiras díspares de imprimir as experiências humanas, em tempos históricos marcados. Vejamos como estas mesclas e junções se concretizam.

Passemos à análise da formação das escrituras memorialísticas. Desde já, é importante firmarmos a não possibilidade em estabelecer diferenças sólidas nos gêneros confessionais, uma vez que tanto o diário, a carta, a autobiografia e a biografia são memórias. As possíveis distinções entre estas manifestações intimistas estão no nível de introspecção e na retratação das “realidades”.

## Autobiografia

Vários são os estudos dedicados ao problema da autobiografia que nos deparamos, principalmente aqueles surgidos nos últimos trinta anos do século XX. O desejo de curiosidade sempre motivou os sujeitos a conhecer as vidas dos outros, seja por intermédio de um outrem ou um eu mesmo que se projeta no papel. Voltemos à antiguidade e mesmo lá já havia a preocupação em registrar o eu como uma técnica educativa, uma *paideia* (WERNER, 2013). O registro era uma atividade de enclausuramento, de adestrar-se e se resguardar no tempo.

Mas a noção de indivíduo como sujeito criador é uma tópica da modernidade e do romantismo. Não podemos nos desvencilhar desta questão. E seria por volta dos anos 1800 que poderíamos como bem aponta Maciel (1998), falar no surgimento da autobiografia como gênero confessional. O surgimento da burguesia, das novas formas econômicas e das modificações nos extratos sociais ampliariam as formas de representação destes indivíduos. E foi, sobretudo, com a afirmação do romance enquanto gênero burguês, neste período, que houve a proliferação de escritas diarísticas, epistolares, biográficas, memorialísticas e autobiográficas e, além disso, todos esses gêneros foram utilizados, em larga escala, como partes integrantes dos discursos da narrativa ficcional.

Peter Gay, por exemplo, se ocupou dos problemas das “experiências burguesas” do referido século e o definiu como o período do culto à sensibilidade. Na Inglaterra, por exemplo, as formas prediletas da burguesia eram as cartas e os diários que representavam um “traço comum”: eram repositórios de uma vida introjetada. (GAY, 1999, p. 337). O próprio estudo de Gay denominado de *O coração desvelado* discute o aparecimento numeroso dos gêneros confessionais antes mesmo da ascensão da rainha Vitória às descobertas

psicanalíticas freudianas. Mas, no que tange às cartas e aos diários, as sutilezas são menores quando comparadas às problemáticas da autobiografia.

Costa Lima (2006, p. 351) admite que a escritura autobiográfica, diferente dos outros gêneros confessionais, dá-se como um prelúdio sem fim. Na ficção, ela seria um “princípio sem meio” e na história “um princípio sem fim”. Expliquemos melhor estas duas constantes. A autobiografia, segundo Costa Lima, não favorece um deslocamento entre discursos. Sua destinação de práxis seria a de um “documento histórico e auxiliar”. Percebamos este aspecto relevante à escritura: a autobiografia tem o que Philippe Lejeune conceituaria de “pacto” ou “acordo” com o real. Mas Costa Lima acresce ainda que a autobiografia, desde seu surgimento é acompanhada da “desconfiança” do historiador quanto à sua “fidedignidade”. Interessamo-nos, sobremaneira, nesta questão. Estamos começando a desvendar a não-possibilidade de demarcação entre o que seria puramente “histórico” do “ficcional”. A autobiografia é um discurso. É uma narrativa de acontecimentos singulares. É uma seleção de resquícios memorialísticos que o sujeito reagrupa e os tornam históricos no papel. É um exercício de tentar fixar-se na vida. Pertence à pura autobiografia

o relato da própria vida que não se preocupa em conciliá-la com a memória, sem por isso se converter em ficção. [...] É um projeto ostensivo de autorrepresentação, de se converter a si mesmo no presente prometido pela linguagem. Assim entendida, em vez de dupla criação, a pura autobiografia concretizará o presente prometido pela linguagem. (COSTA LIMA, 2006, p. 354)

A pura autobiografia discutida por Costa Lima afirma a maneira como o próprio autor, ao contrariar a ordem verificável dos eventos, se fantasia a si mesmo. Seria uma “vingança contra a história” (COSTA LIMA, 2006, p. 354). E se a autobiografia é um discurso, um espaço do sujeito se resguardar, como ficaria a questão do pacto? Alguns romances em formato autobiográfico trabalham, justamente, com as tentativas de forjar fatos e passam a narrar, apenas, eventualidades ou mesmo aspectos que tiram a atenção do leitor para o que

seria a matéria da biografia: a história retilínea da vida do eu que a escreve. As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* talvez seja o exemplo mais irônico de romance em formato autobiográfico ao zombar das autobiografias tradicionais nas quais o eu-autor-personagem narra fatos e eventos em ordem cronológica. A narrativa é, a todo o momento, surpreendida por comentários digressivos e intertextuais que tiram o foco de atenção sobre os eventos vividos. A vida de Brás, cuja narrativa inicia pelo óbito, não tem tanta importância, como constatamos a seguir:

Capítulo CXXXVIII

Meu caro crítico:

Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu mal estado; mas eu chamo a sua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que agora esteja mais velho do que quando comecei este livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus!, é preciso explicar tudo.

Capítulo CXXXIX

De como não fui ministro d’Estado

.....  
 .....  
 .....  
 .....

(ASSIS, 2008, p. 241)

Aqui, a ironia machadiana convoca o leitor à constatação da obviedade: a não apresentação de eventos que não foram vivenciados pela personagem. Além disso, há a recusa à representação mimética da trajetória de vida de um sujeito. Além disso, a voz narrativa comenta aspectos da ficção propriamente dita, tece comentários esparsos sobre o que está a fazer e, concomitantemente, o que não irá fazer: “[...] eu não farei [nada] aqui neste capítulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. Poderia eu tirar ao leitor o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo dessas poucas linhas traçadas à pressa”. (ASSIS, 2008, p. 208)

Outro estudo de difícil classificação é a (auto?) biografia *Roland Barthes por Roland Barthes*. Uma obra que nos fascina justamente pela sua não definição. O prazer da leitura na

mistura entre vida biográfica e vida teórica, entre a sedução da leitura com a sedução da escritura. Vida e obra como escritura vistas pelo próprio autor em um tom rememorativo. O tom poético do livro de “teoria-crítica-biográfica” concretiza o próprio ideal barthesiano: a escritura como um querer-escrever, com um desejo, um devir:

Ele lamentava, às vezes, ter-se deixado intimidar por certas linguagens. Alguém lhe dizia então: mas sem isso você não teria podido escrever! A arrogância circula, como um vinho forte entre os convivas do texto. O intertexto compreende não apenas textos delicadamente escolhidos, secretamente amados, livres, discretos, generosos, mas também textos comuns, triunfantes. Você mesmo pode ser o texto arrogante de um outro texto. Não é muito útil dizer: “ideologia arrogante”, pois é um pleonasma: a ideologia nada mais é do que a ideia enquanto ela domina. Mas posso sublinhar subjetivamente e dizer: *ideologia arrogante*. (BARTHES, 2003, p. 60)

Tanto a “obra” de Barthes quanto o romance de Machado representam grandes impasses em relação às reflexões apontadas por Lejeune no seu *Pacto autobiográfico*. Surgido nos meados da década de 70 do século XX, os estudos de Lejeune sobre a autobiografia e os outros gêneros confessionais merecem de nós uma atenção crítica. Primeiro, porque o teórico define que o pacto autobiográfico é alcançado mediante a identidade contratual entre o autor, narrador e o personagem. Para ser validada, partindo desse aspecto, a autobiografia deve contar a vida de alguém em primeira pessoa e existir uma identidade entre narrador-personagem principal. O pronome eu na autobiografia deve permitir a articulação entre dois níveis: a pessoa que fala com a pessoa que nasceu. Veremos quão complicada seria a realização desta fidelidade pactual na autobiografia quando tratarmos das escrituras romanescas de teor autobiográfico, e como já constatado, no próprio romance Machadiano. Entretanto, caminhemos. Eis que surge a grande problemática nos estudos de Lejeune: e a questão do autor?

As questões levantadas em torno do nome próprio agravariam a definição prévia de autobiografia. Lejeune, apoiado nos estudos de Benveniste, assinala que a noção de eu não existe. O eu apenas exerce uma função. Ele remete a um nome. Logo, o autor não seria uma pessoa. Esclarecendo melhor,

o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. [...] O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. (LEJEUNE, 2008, p. 23 – 24)

O problema da autobiografia como um arquivo às novas escrituras da história e da ficção passaria por algumas críticas severas. As colocações incisivas de Lejeune em acentuar o traço identitário em detrimento das outras formas de representação memorialística que absorvem a autobiografia seriam revistas e redefinidas. As novas revisões de Lejeune (2008, p. 56) ampliam a definição de autobiografia como uma escritura “fluida”, no qual a ideia de jogo está fatalmente ligada à identidade do sujeito. Lejeune ressalta a presença do leitor no jogo da escritura fluida da autobiografia que passa a ter um caráter mais “prosaico” no que se refere ao contrato. A questão da identidade passa a ser “uma escolha”, uma “focalização”, “um ponto de vista”.

Associemos estas definições últimas para tentarmos constituir uma definição mais coesa do gênero autobiografia: ela é uma escritura na qual a presença do jogo articula o leitor mediante as informações da pessoa de quem se narra. A identidade não é fixa, haja vista que ela é um dos aspectos mais problematizados na contemporaneidade, tanto nas escrituras da nova historiografia quanto na ficção. Retornemos às reflexões de a *Lógica do sentido*: “O valor lógico da significação ou demonstração assim compreendida não é mais a verdade, como mostra o modo hipotético das implicações, mas a *condição de verdade*, o conjunto das condições sob as quais uma proposição ‘seria’ verdadeira”. (DELEUZE, 2011, p. 15)

A autobiografia, acrescentamos, deve ser encarada como uma escritura de si na qual o eu se aventura registrar, inepterrivelmente, as impressões de momentos de sua vida. É um percurso no qual ler é reviver. A presença desarticuladora do leitor cria novas estratégias de leitura. Para Ricardo Píglia (2006, p. 36 – 37), em *O último leitor*, o que está em jogo nesta e

em outras escrituras de si é a interioridade que é desnudada pelo leitor. O ato da leitura cria outros universos de sentidos pelos leitores, mesmo que haja a tentativa de criar um “pacto” autobiográfico. Os sentidos na escritura são criados pelas singularidades e pela interpretação. O sujeito estaria, de acordo com Píglia, deixando de lado um aspecto do mundo. A ideia de referencialidade. E a leitura das escrituras de si corroboram com essa passagem. Elas criam algo mágico, “fabulador”, como se convocasse um mundo ou anulasse. Essas e outras questões também se encontram em outras escrituras de si, tais como na biografia, gênero que apontaremos algumas especificidades.

## **Biografia**

Enquanto uma escritura de si, a biografia ressurge nos estudos da nova história a partir dos anos 70 do século XX como um problema historiográfico. Jacques Revel (2010), Pierre Bourdieu (1996), Giovanni Lévi (2008) e Philippe Lejeune (2008) são alguns dos principais historiadores que estudaram o problema do relatar uma história de vida. Começamos a detalhar o grande problema apontado por Bourdieu que seria a “ilusão” biográfica: pensar a vida como uma trajetória ordenada. Seria pensar a vida como uma história tradicional. Para Revel, a biografia como um problema historiográfico pauta-se principalmente no problema da verdade. Da tradição ao século XIX, como vimos, a *historia magistra vitae* considerava o “eu” como um modelo. A biografia servia de exemplo à história. As biografias dos grandes nomes da política, como Napoleão, por exemplo, tinham o compromisso de ser uma testemunha dos fatos hierarquizados. A biografia, na concepção tradicional, expunha a trajetória retilínea da vida de um grande nome da história.

Introduzamos as fragilidades da biografia. A fronteira que separa a biografia da história sempre foi imprecisa. Principalmente na contemporaneidade, a crise

epistemológica ampliou as reflexões sobre a subjetividade e houve uma mudança paradigmática nas formas de narrar os destinos individuais. Os excluídos da história começam a ter importância na recuperação das culturas populares. Na literatura, por outro lado, essas representações das manifestações populares, de festejos e de aspectos carnavalizados já haviam sido narradas muito antes. Pensemos nos estudos de Mikhail Bakhtin (2010a) sobre o riso, o carnaval e as raízes dos ritos populares presentes no estudo *A cultura popular na idade média e no renascimento* ao tratar da obra de François Rabelais. E não só em Rabelais, mas na tradição do romance europeu, é nítida a presença de narrativas que retratam indivíduos comuns e pertencentes às camadas burguesas. Como exemplo, destacamos a anônima biografia romanceada de Lázaro, ou como é mais bem conhecida, *La vida de Lazarillo de Tomes, y de sus fortunas y adversidades*, de 1554, que já apresenta os problemas, em menor grau, dos aspectos que estamos examinando.

Outra importante contribuição bakhtiniana sobre a biografia encontra-se no seu estudo *Estética da criação verbal*. Nesse estudo, Bakhtin (2010b, p. 138) começa a apresentar os problemas de definição da biografia que não apresenta limites acentuados na sua diferenciação em relação à autobiografia. Ambas, biografia e autobiografia, tratam da descrição de uma vida através de uma forma “transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e a minha vida” (BAKHTIN, 2010b, p. 139). Por ser mais “realista”, a biografia possui, segundo Bakhtin, menos elementos de isolamento, acabamento e apresenta “um jogo com a pura vida como valor de fabulação, livre de qualquer responsabilidade no acontecimento único e singular da existência”. (BAKHTIN, 2010b, p. 146)

Estas novas abordagens bakhtinianas sobre a biografia nos trazem, diretamente, o problema de compreender a história de vida. Não há mais a busca de uma vida dotada de sentido tal como previa a perspectiva cartesiana. A tônica agora é pensar, arranjar a escritura,

pensar as incoerências desta vida que se conta. Ao visitarmos, por exemplo, algumas biografias de escritores canônicos, tais como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Clarice Lispector, por exemplo, observamos que nesses empenhos na construção de uma trajetória de vida do outro, os críticos literários se empenharam em fazer não só uma biografia, mas sim, um “estudo crítico e biográfico”. Em biografias como essas, o leitor é convocado a interagir com os resquícios de vida do eu constituído por palavras, tendo em vista que

o mundo da biografia não é um mundo fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio. É verdade que essa comunhão no acontecimento é indireta; a biografia está diretamente integrada ao mundo imediato (ao clã, à nação, ao Estado, à cultura), e esse mundo imediato, a que pertencem a personagem e o autor – mundo da alteridade –, é um tanto condensado em termos de valores, conseqüentemente, um tanto isolado, mas esse isolamento é natural-ingênuo, relativo e não de princípio, não estético. *A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica, por princípio aberto mas organicamente autossuficiente.* [...] A biografia é uma dádiva que recebo dos outros e para os outros. (BAKHTIN, 2010b, p. 152 – 153, grifos nossos)

Ao ser tratada como um “ato estetizado orgânico e ingênuo” do qual eu recebo do outro e transfiro ao outro, a biografia se adequa ao jogo da escritura. Ela é um lance e apresenta cisões nas quais o eu do qual eu descrevo nunca é ser acabado, mas sempre em construção. Logo, biografia e ficção, juntas, podem criar uma visão deste ato estetizado e orgânico apontado por Bakhtin. Como exemplo salutar desse processo de construção biográfico, podemos apontar o estudo de Lúcia Miguel Pereira (1988), cuja biografia sobre Machado de Assis é um dos mais respeitados estudos biográficos sobre a vida e, também, obra machadiana. Nessa biografia, nos deparamos tanto com os percalços e trajetórias machadianas, desde a sua infância no livramento à ascensão na Academia Brasileira de Letras. Só que nesses discursos, Miguel Pereira vai introduzindo aspectos da obra ficcional de Machado e faz comentários críticos ao passo que os livros machadianos vão sendo publicados. Para a historiadora Andréa Camila de Faria (2012), Lúcia Miguel Pereira renovou o método da escrita de biografias no Brasil. Segundo Faria, a biógrafa se vale de usos de

questionamentos e afirmações como recursos narrativos na biografia: Miguel Pereira lança suas “interpretações” que são voltadas, ao mesmo tempo, ao biografado e ao leitor. Ou seja,

as biografias eram segundo ela [Lúcia Miguel Pereira] – e de acordo com as premissas dos que advogam em favor da biografia moderna – mais do que um texto literário, eram um modelo de escrita da história, talvez até, o modelo ideal. Assim, lançar questões era seduzir o leitor, convidá-lo a participar da narrativa e, sobretudo, fazer com que ele se interessasse pela história, espiando-a através dos olhos de nomes representativos para o país. Era permitir-se certo nível de criação para tornar mais fácil a restauração do tempo passado, mas uma criação mediada pelo conhecimento histórico. Era, principalmente, utilizar-se de um recurso estilístico para buscar sensibilizar o leitor. (FARIA, 2012, p. 5)

Outras biografias, como por exemplo, *Machado de Assis: um gênio brasileiro*, de Daniel Piza (2008), *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Batela Gotlib (2003) e *O velho graça*, de Denis de Moraes (2003) seguem a mesma esteira criada por Miguel-Pereira: a união do biográfico com as interpretações da obra ficcional. Essa junção permite a construção de um percurso de vida no qual os leitores passam a interagir com maior intensidade na relação híbrida entre autor/obra/crítica, junção essa que gera uma espécie de indiferenciação entre vida real e ficção. A vida real pode ser mais fictícia do que a própria ficção. Isso será importante para o tratamento da narrativa de Maranhão, haja vista que, para Derrida (2008), a escritura é anterior à fala. Logo, tudo é texto.

Essa vida “real”, segundo as indagações de Bourdieu (1996), é uma história biográfica: é uma vida como projeto. A sucessão cronológica de eventos desde uma origem, com causas e consequências, ou seja, uma racionalização de uma história de vida seria revista e problematizada. Essa revisão seria mediada a partir das novas formas de expressão literária que surgiram com as novas experimentações do discurso romanesco. Bourdieu cita a contribuição do novo romancista francês Allain Robbe-Grillet nos estudos do gênero biográfico, ao declarar, na descoberta do *nouveau roman*, a prática da descontinuidade, a presença de elementos justapostos sem razão e questão fora do propósito do enredo ficcional,

além da articulação de elementos aleatórios.No que diz respeito a tais contribuições, Perrone Moisés (1966, p. 26 – 27) destaca que

as teorias de Robbe-Grillet poderiam levar-nos a concluir que o homem [nos novos romances franceses] esteja em segundo plano nesse universo. [...] E o que vemos nessas obras é que o homem perdeu muito de sua antiga segurança de dono do universo; sente-se agora desamparado e ignorante como nunca. [...] De qualquer forma, no campo do romance que agora nos interessa, o homem continua ocupando o primeiro lugar. [...] O espetáculo do mundo atual é caótico, mas quem assim o chama é o homem, mantendo desta forma aquele lugar que Deus lhe conferiu após a criação, com a tarefa de dar nome às coisas. A grandeza do homem está na capacidade de tomar consciência da pequenez e na possibilidade de assumir lucidamente sua dramática condição.

Tanto pelo desordenado caráter narrativo como na descoberta do eu plural e consciente de sua insignificância, incapaz de se autodefinir ou de definir as coisas que o rodeiam, os romancistas do *nouveau roman*, como bem definiu Perrone Moisés, impulsionaram e deram novos ares à narrativa ficcional, histórica e biográfica. Ou, como veremos em Maranhão, todas elas emaranhas, ao mesmo tempo, na escritura. Um exemplo perspicaz a respeito dessas desordens e desvios da trajetória da vida biográfica deixada em segundo plano em prol do circunstancialismo é a narração da “vida” e das “opiniões” do cavaleiro *Tristram Shandy*.

Percebamos:

Faz tanto tempo que o leitor desta obra rapsódica se viu afastado da parteira, que é mais do que hora de mencioná-la novamente, tão-só para incutir na mente do dito leitor que ainda existe um corpo que tal no mundo, a quem, tanto quanto posso ajuizar do meu plano neste momento, --- vou apresentá-lo de uma vez para sempre. Mas como pode ser abordada matéria nova, e muitos assuntos inesperados interpirem-se entre o leitor e mim, assuntos talvez exijam solução imediata, --- seria conveniente cuidar de que a pobre mulher não se perdesse, entrementes; --- visto que, quando ela se tornar necessária, de maneira alguma poderemos passar por ela. [...] Estas imprevistas paradas, que confesso não deveriam ter imaginado quando pela primeira vez pus mão à obra, --- mas que, disso estou convencido, irão antes aumentar do que diminuir conforme eu for avançando, --- tocaram numa sugestão que estou disposto a seguir; --- e que é, --- não ter pressa, --- mas antes seguir pausadamente, escrevendo e editando dois volumes de minha vida por ano; ---- o que, caso me permitam prosseguir tranquilamente e eu possa estabelecer um acordo razoável com o meu livreiro, continuarei a fazer enquanto for vivo. (STERNE, 1998, p. 71 – 72)

O narrador da biografia de Tristram Shandy nunca se concentra em narrar os fatos vividos pelo tão esmero cavaleiro. Tudo de mais efêmero e mais desimportante serve de

assunto à narrativa e, por isso, a história não avança. Na página antecessora à citação que transcrevemos anteriormente, deparamo-nos com duas páginas todas em negrito colocadas sem nenhuma aplicação ou explicação em relação aos acontecimentos narrados. Foi por esses e outros motivos que João Paulo Paes (1998) caracterizou o romance de Sterne pela “metafísica da digressão” e, Costa Lima (2009), como a narrativa que “desedonha” a linha reta quando comparada às biografias tradicionais. A digressão é um elemento importante em romances biográficos como em *Tristram Shandy*, porque ela é um artifício “para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* porque são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens”. (PAES, 1998, p. 33)

Por tais associações com as mudanças no gênero romanesco que prima em narrar uma história em uma trajetória desordenada, pensando em a *Viagem à roda do meu quarto* e na *Vida e opiniões de Tristram Shandy, Cavaleiro*, passemos, agora, a encarar a biografia como uma grande rapsódia. Tais romances nos ensinaram que não há a possibilidade de compor uma trajetória de eventos sucessivos, coesos e retilíneos. Para entendermos os novos empreendimentos biográficos, apliquemos

essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, como mais frequência, como fins, contra a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 1996, p. 184 – 185)

Se o biógrafo deve compor uma vida do ser, não há possibilidade de haver composições regulares tais como às dos primeiros romances europeus com início, meio e fim. Os acontecimentos biográficos, na perspectiva empregada por Bourdieu, se definem como “colocações” e “deslocamentos” no espaço social. Tudo é projetado e programado. Não há como idealizar um indivíduo em si mesmo sem considerar os intercâmbios da história e dos

acontecimentos. O sujeito não é uma ilha. A biografia, seria, nas novas perspectivas, uma construção social.

Trazemos outros aspectos importantes para repensarmos a biografia como um problema às novas escrituras histórico-ficcionais contemporâneas. Revel (2010) também destaca, contudo, o problema de não negligenciar a continuidade da trajetória de uma vida. A vida, como obra, deve estar contextualizada e as representações verossímeis devem ser feitas por meios de registros da historiografia. Há, ainda, segundo Revel, a inclusão no método biográfico do caráter comparativo, ou seja, buscar outras fontes que também possuem caráter biográfico, como romances biográficos e ficções em geral.

A “ilusão biográfica” trata desta perspectiva tradicional, teleológica, em narrar uma história “comportada” e “centrada” unicamente no sujeito. O sujeito como origem e centro não há sentido nas escrituras contemporâneas. O gênero biográfico passou a problematizar a dimensão da narrativa da vida a partir das arestas. O sujeito deve ser fruto de sua época. Para Giovanni Lévi (2008), a biografia só faz sentido nas novas abordagens das escrituras da nova história se for vista por meio de uma visão macro: deve-se escrever, interpretar, inovar, embora haja parâmetros consignados. Lévi, pensando nestas questões, levanta a indagação: podemos realmente escrever a vida de um indivíduo?

Sobre esta impossibilidade de linearidade e limitação das biografias da *historia magistra vitae*, Lévi se ocupa de alguns exemplos do século XVIII. Mas suas escolhas nos são muito instigantes. Ele cita as narrativas *Tristram Shandy* e *Jacques, o fatalista*, de Laurence Sterne e Denis Diderot, respectivamente. A inverossimilhança dos romances em driblarem o reale promoverem novas formas “biográficas”, mesmo romanceadas, chamou a atenção de Lévi. O acaso e as digressões são mais importantes no enredo desses romances do que a história de vida dos sujeitos propriamente ditos. Pensando nesses aspectos, ou seja, os desvios

na linearidade dos fatos, Lévi complementa que os contextos suprimem as lacunas: uma vida não pode ser entendida em si e por si mesma.

Várias narrativas da contemporaneidade trabalham com esse “horror” à linha reta na tessitura plurilinguística do romance. A título de ilustração, podemos citar os romances *Em liberdade*, *Clarice*, *Dias e dias*, *A última quimera*, *A casca da serpente*, *Boca do inferno*, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, *Galvez, o imperador do Acre*, *Terra Papagalli* e, principalmente, em *Memorial do fim*. Em todas essas narrativas, os enredos reconstroem períodos históricos passados nos quais algumas personalidades históricas – tanto literárias quanto ficcionais – são reinseridas nos romances que tentam “narrar” as histórias de vidas de sujeitos. O resultado, não poderia ser diferente, é uma total desordem temporal e multifacetada no que tange à linearidade e à cronologia dos fatos.

Os desvios, as digressões, os hiatos e os fluxos de consciência são marcados pelos atos dos contextos nesses romances que, acima, citamos. A presença da biografia, no discurso romanescos, é reelaborada, tem forma aberta e pode servir como um arquivo histórico ao novo historiador, além das novas interpretações dos gestos da história. A biografia no romance, ou melhor, na escritura, torna as fronteiras entre esses gêneros fluidos. Para Hutcheon (1991, p. 27) as convenções entre os gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, mas sim, problemática. No entanto, há outras duas escrituras de si que também são revisitadas pela escritura de caráter metaficcional e meta-historiográfico que ainda não discutimos. São elas as cartas e os diários.

## A carta e o diário

“Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto de outro”. (FOUCAULT, 2012, p. 156). É por meio dessa assertiva foucaultiana que trataremos a carta enquanto arquivo histórico e como um tecido inerente à escritura. Nela, como bem entende Foucault, há a preparação, de certa forma, para uma face a face. A reciprocidade que a carta oferece está pautada no olhar e no exame da alma. Ela trabalha com a subjetivação do discurso verdadeiro que, segundo Foucault (2012, p. 156) apresenta a assimilação e elaboração como um bem próprio e, ao mesmo tempo, constrói uma “objetivação da alma”. A carta também pode se apresentar ao seu destinatário como um desenrolar da vida cotidiana. Aqui está a ênfase destas fontes às escrituras da nova história: registros datados de cotidianos contextualizados. Ao examinar a consciência nos detalhes no papel, a carta se caracteriza “pela interrupção, pela exigência de continuidade, pela pausa entre uma e outra carta, pela obsessão pelas cartas extraviadas e pela angústia do corte”. (PÍGLIA, 2006, p. 46)

Interessa-nos aqui entender as escrituras epistolares em si mesmas e em que medida elas oferecem resquícios históricos para a reconstituição do historiador e para a problematização da ficção em geral. Escrever uma carta é clarear pensamentos. Neste sentido, uma carta pode servir para organizar atos e criar memórias. É uma tentativa de compreender uma trajetória. Tanto o é que se tornou uma prática corriqueira entre os escritores, pintores, músicos e outros artistas trocarem correspondências de teor subjetivo e mesmo de criação ou labor estético. Lembremos um exemplo claro deste ofício: A relação do escritor Franz Kafka e a sua produção epistolar. No seu conto “O veredicto”, Kafka expressa o ato interrompido de escrever à Senhorita Felice B., que na realidade era Felice Bauer. Como destaca Píglia no seu estudo “Uma narrativa sobre Kafka”, as produções epistolares construíram no autor de *O processo* jogos de estratégias de leitura. Kafka transforma Felice Bauer “na leitora em sentido

puro”: é aquela que muda de vida a partir do que lê nas correspondências e sempre está presa ao texto. É a sedução da leitura. O desnudamento do eu frente ao outro. Mas para escrever, é necessário que haja caminhos tortuosos: assim como na autobiografia, na biografia e veremos, também no diário, nas cartas “escrever é um resumo da vida, condensa a experiência e torna possível”. (PÍGLIA, 2006, p. 51).

É por esta mesma razão que Kafka também escreve diários: para sempre voltar a lê-lo, revisitá-lo e para ler novamente as conexões que eu não pode ver ou não viu ao viver. Só se entende o que está escrito num diário se o eu o viveu ou o está por viver. Ainda de acordo com Píglia (2006, p. 51), “narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visíveis as conexões, os gestos, *os lugares, as disposições dos corpos*”. Por meio destas visibilidades possibilitadas pelas escrituras dos diários e das cartas que a nova história e a escritura as utilizaram como arquivo e com fonte importante à revitalização dos resquícios textuais do passado.

Há, também, uma importante produção epistolar que nos será de extrema utilidade: a troca de correspondências entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco que foi organizada e editada por Graça Aranha e publicada, pela primeira vez, em 1923, por Monteiro Lobato. Em tais correspondências, encontramos importantes questões acerca do papel do intelectual e do escritor brasileiro no período compreendido entre o final do império e os primórdios da república velha. Trata-se de um conjunto de 53 cartas, das quais 31 cartas são de Machado e 22 são de autoria de Nabuco. A troca de cartas teve início em 1865 e se estendeu até 1908, ano da morte de Machado. De acordo com José Murilo de Carvalho (2003), Machado de Assis, nas cartas, tornara-se menos desinibido do que era no seu cotidiano com as outras pessoas – aspecto destacado, tanto por Miguel Pereira quanto por Piza – e, nas cartas, foi quem mais se abriu. O conteúdo das cartas, na sua grande maioria, tratava de assuntos relacionados à ABL. De acordo com Carvalho (2003, p. 12), na última carta que Machado

enviara a Nabuco, em 1<sup>a</sup>. de agosto de 1908, transparecia: “A academia vai andando; fazemos sessão aos sábados, nem sempre e com poucos’. Esses poucos, segundo informa Medeiros e Albuquerque em suas memórias, eram cerca de meia dúzia de acadêmicos”.

Na conhecida introdução de Graça Aranha à troca de correspondências entre Machado e Nabuco, percebemos, tanto no conteúdo das missivas quanto nas observações de Graça Aranha, a retratação dos aspectos históricos, políticos e literários, sobretudo àqueles ligados à formação e consolidação da ABL. Transcreveremos, na íntegra, uma das epístolas. Ela é de autoria machadiana e, como veremos, servirá de substrato para Maranhão no engenho ficcional do *Memorial do fim*:

18, Cosme Velho  
10 – 3 – [18]99

Caro Nabuco,

Vai em carta o que não lhe posso dizer já de viva voz, mas eu tenho pressa em comunicar-lhe, ainda brevemente, o prazer que me deu a notícia de ontem no *Jornal do Comércio*. Não podia ser melhor. Vi que o governo, sem curar de impossibilidades políticas, pediu a V. o seu talento, não a sua opinião, com o fim de aplicar em benefício do Brasil a capacidade de um homem que os acontecimentos de há dez anos levaram a servir a pátria no silêncio do gabinete. Tanto melhor para um e para outro.

Agora, um pouco de nossa casa. A Academia não perde seu orador, cujo lugar fica naturalmente esperando por ele; alguém dirá, sempre que for indispensável, o que caberia a V. dizer, mas a cadeira é naturalmente sua. E por maior que seja a sua falta, e mais vivas as saudades da Academia, folgaremos em ver que o defensor de nossos direitos ante a Inglaterra é o conservador é o conservador de nossa eloquência ante seus pares. A minha ideia será cumprida, se eu ainda for presidente. Não quero dizer se ainda viver, posto que na minha idade, e com o meu organismo, cada ano vale por três.

Adeus, meu caro Nabuco, até à vista, e, desde já, um abraço cordial do

Velho am.º.

MACHADO DE ASSIS  
(ARANHA, 2003, p. 99)

Revelar intimidades é uma das funções primeiras das cartas. Nessas correspondências entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco, certamente, podemos conhecer um pouco dos aspectos biográficos, crítico e teórico dos autores. A prática da escrita de cartas e de diários no Brasil recebeu influência direta da Inglaterra. Como vimos anteriormente com Peter Gay, os conteúdos destas cartas e dos diários também tinham um teor social e que poderiam ser vistos

como documentos. Como exemplo, Gay (1999, p. 339) cita, ainda, as correspondências de Voltaire, Lord Chesterfield e Horace Walpole. Há, também, as referências a Goethe, à Jane Austen, a Lord Byron, dentre outros. Nessas correspondências, havia o apetite em abandonar a discrição costumeira na Inglaterra vitoriana para alimentar o individualismo, que é uma invenção moderna. No século XIX, por outro lado, as cartas e os diários deixam de ser um documento, um tratado social e passam a ter caráter individual, introspectivos e ricos em aspectos que a chamada história das mentalidades iria resgatar. Importante ressaltarmos também que as cartas “representavam uma forma segura de superar as barreiras da reticência burguesa”. (GAY, 1999, p. 354)

Os diários, ao lado das missivas, se proliferavam como escrituras intimistas que continham traços que outras fontes históricas não ofereciam. O diário, enquanto uma escritura de si serve para o sujeito que o confecciona escrever para si e para o outro, seja para publicar ou para manter um segredo. Os relatos sobre o eu ganharam um enfoque cada vez maior nos estudos da historiografia. Só a partir do momento em que se reserva a intimidade, não há isolamento. É desvelamentado coração burguês proposto pelo *Werther*. Nos típicos diários vitorianos desta época, havia toda uma relação familiar num contexto que auxiliava entender a época. As revelações íntimas, juntamente às impressões do contexto, fazem do diário um arquivo importantíssimo para a reconstituição das escrituras histórico-ficcionais. Mas há outras questões importantes do gênero diário que ainda não nos detemos.

Por ser uma atividade discreta, passageira ou irregular, o diário, com bem analisou Lejeune (2008), trata de um período de crise. Ele é uma escritura que acompanha a vida e tal como ela, apresenta descontinuidade e momentos hiatos. Não há um momento certo para se iniciar a escritura de um diário, haja vista que as motivações para a sua escrita são distintas. Tal como a carta, o diário é uma escrita constante, interruptível e registra vestígios e gestos datados. Destaquemos esta observação importante: a data, como bem lembra Lejeune (2008,

p. 260), é a base do diário. Sem esta demarcação temporal, ele se torna uma simples caderneta e não teria a mesma importância enquanto um arquivo às novas escrituras histórico-ficcionais. Mas, ao contrário, é pelo registo datado, pelos *flashes* diários e as séries de vestígios que o diário fixa o “momento originário”. Eis aqui uma grande diferença entre o diário e o memorial. Nas memórias, o vestígio é único.

Pensemos nos processos de estruturação das escrituras contemporâneas como um devir, um jogo textual de ler, reler e recriar. O diário se adapta aos enxertos das estratégias narrativas com as quais nos depararemos, uma vez que ele exerce a memória sem seus atos de forma livre, embora seja fragmentado. O eterno retorno e a releitura e interpretações dos fatos é uma constante no diário e na noção de escritura que desenvolvemos. É uma possibilidade de realização, de criação original. São acontecimentos que permitem, de acordo com Lejeune, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e principalmente escrever. Não esqueçamos o problema central das escrituras histórico-ficcionais: o texto com centro, origem. Escritura é leitura, é apagamento, é interpretação e liberdade. Desta maneira, o retorno dos diários como uma fonte na contemporaneidade é necessário porque

mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se autoengendrar. Um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá. O prazer é ainda maior por ser livre. Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros. Pode-se escolher as regras do jogo. Ter vários cadernos. Misturar os gêneros. Fazer de seu diário, ao mesmo tempo, o observatório da vida e o ponto de encontro de seus escritos. Um diário raramente é corrigido e, no entanto, tem-se a impressão de progredir. O diarista não tem a vaidade de se acreditar escritor, mas encontra em seus escritos a doçura do existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio. (LEJEUNE, 2008, p. 264 – 265)

Esmiuçemos o excerto de Lejeune: o diário enquanto uma escritura procura deixar um vestígio ao passo que autoengendra. Ele comporta a liberdade dos jogos dos significantes desprovidos dos significados totalizantes. Há, nele, a liberdade nos jogos e nas estratégias de leituras empregadas pela participação ativa do leitor. E o principal: o diário é uma mistura de

gêneros e será problematizado nas escrituras romanescas. Vejamos o exemplo de Silviano Santiago no romance *Em liberdade*.

A instância narrativa – identificada como um narrador-editor – afirma ter se apropriado dos originais do suposto “diário” que Graciliano Ramos teria escrito logo após a sua saída do cárcere. Neste diário ficcional, o Graciliano de Santiago expressa suas insatisfações frente a sua condição precária, mesmo sendo um intelectual, seus impasses cotidianos e outros problemas mezinhas do dia-a-dia, além de suas peripécias e diálogos com José Lins do Rego e com sua esposa Heloísa que são interlocutores do escritor alagoano muito citados nas anotações do diário. A seguinte passagem exemplifica algumas dessas questões:

Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade. Será que todo leitor é intrinsecamente mau? Será que só se interessa pelo lado sombrio da vida? Vejo-me na escuridão, procuro-me desesperado o comutador, quero enxergar o que me rodeia, sem ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. “Continue nas trevas, aí é seu lugar”. Grandíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha. Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer. Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário. (SANTIAGO, 1994, p. 136 – 137)

No diário de Graciliano, percebemos a nítida construção de acontecimentos sem fim previstos. Ao contrário, há várias possibilidades de começos. Ele programa sua releitura. O eterno retorno em si. Enquanto a autobiografia está concluída desde o começo, o diário não é findado, mas relido. Para Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir*, ao discutir o diário íntimo, o teórico assegura que a sinceridade é a transparência que permite ao diarista ver a existência a partir do cuidado da escrita: “escrever cada dia”, sob a garantia desse dia e para lembra-lo a si mesmo. O diário, para Blanchot, apresenta uma nulidade que os outros gêneros confessionais não comportam. Ele cria uma “ilusão” de viver ao passo que aquele que nada faz de sua vida escreve sobre o que não faz nada. Concluindo, enquanto uma escritura híbrida, o diário promove

a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda uma bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu. (BLANCHOT, 2005, p. 274)

As “verdades” únicas contidas nas escrituras dos gêneros confessionais, como apresentamos, possuem vários pontos de aproximação. Para se salvarem os quatro gêneros confessionais – a autobiografia, a biografia, a carta e o diário – serão problematizados enquanto forma e função. Uma das questões que já apresentamos rapidamente ao tratar do diário: a questão do hibridismo e das misturas. Notemos como essa problemática dos gêneros é encarada pela crítica.

### **Formas híbridas**

O aspecto multiforme dos gêneros confessionais será ainda mais problematizado na escritura contemporânea. Os amálgamas e as ressignificações presentes na escritura irão redescobrir as funções dos gêneros, agora, mesclados nas estruturas romanescas. Entretanto, as funções primárias dos gêneros não desaparecerão: os gêneros confessionais ainda terão resquícios e traços memorialísticos nas suas propostas de registro e de narrar, em certa medida, as vidas dos sujeitos.

Costa Lima (2006), ao discutir sobre a questão do hibridismo, questiona sobre os gêneros que anteriormente apresentamos – cartas, diários e autobiografia – e questiona se os mesmos podem ser considerados ficção. O crítico assevera que sim: uma vez que o discurso, seja ela qual for, centrado no presente da escrita rompe com as amarras da referencialidade e torna ficção. Do latim  *fingere* , a ficção cria o heterocosmo. Esta também é a proposta das novas escrituras da história: rever e reinterpretar os acontecimentos. Por esta razão, os gêneros

confessionais mesclam entre si e formam novos acontecimentos, novas propostas de entender os fatos nas escrituras histórico-ficcionais. As distinções entre história-literatura-gênero passa a ser muito tênues e, as vezes, imperceptíveis. O que levantamos aqui é a quebra de barreiras entre as formas, os saberes e as maneiras de interpretar as identidades.

Se o nome próprio é formado a partir das formas transformadas pelos sistemas culturais que nos rodeiam, além de serem constantemente deslocadas, como bem indicou Hall (2006), não restou outra saída aos gêneros começarem a se mesclar, ressignificar, questionar sua natureza e se reinventar. A literatura, ou melhor, a heterogeneidade que se mantém desde o sentido moderno, foi um meio de operar as misturas. Isso porque ela, segundo Costa Lima (2006, p. 349), apresenta possibilidades de certo gênero “mudar sua inscrição originária”. Mesmo fora da ficcionalidade, a autobiografia, a biografia, a carta e o diário têm traços ficcionais, ou seja, são narrativos, são fingidos. A literatura, ao abrigar esses gêneros memorialísticos, torna-se sua segunda morada. O romance, na acepção bakhtiniana do termo, facilita o acolhimento de obras que a princípio tinham outra destinação. E não só isso: a romancização permite a regeneração e a perpetuação dos gêneros frente às mudanças do tempo e do espaço.

A noção de hibridismo que adotamos aqui para o estudo da teoria e formação da escritura como um tecido histórico-ficcional agregador dos gêneros memorialísticos deve ser tratada como discurso. A linguagem enquanto experimentação. Ou seja, as fronteiras rígidas começam a se diluir, haja vista que não há conceitos totalizantes. Para Costa Lima (2006, p. 352) híbridas são “aquelas formas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a permanência da eficácia das marcas da primeira ao lado da presença suplementar da segunda”. Mais uma vez, a noção de suplemento derridiano vem à tona. A escritura, por natureza, é híbrida, é uma mistura. Mas essa mistura deve conter a dupla

inscrição: ela terá o caráter histórico e também o fictício, tanto do gênero do qual se filia quando da incorporação das estratégias ficcionais de fingir e criar.

Se as escrituras são textos pautados acontecimentos, misturas de gêneros e de saberes, devemos admitir que elas têm um teor diálogo e polifônico. A ideia de palimpsesto, de ezebras, de emendas e de bricolagens devem ser melhor verificadas por nós. As estratégias são várias. Veremos no próximo capítulo algumas particularidades das escrituras dialógicas e transgressoras que usam mecanismos paródicos, cômicos, irônicos, risíveis e com imitações de estilo moldadas pela escritura em pastiche. A escritura é intertextual, é um conjunto de citações ressignificadas e transcontextualizadas.

### **3. A escrituradialógica e transgressiva: a intertextualidade, a paródia, o pastiche e a ironia**

A noção de escritura que desenvolvemos nesta tese apresenta um alto grau de hermetismo porque ela comporta várias problemáticas: já discutimos a vertente histórica, a presenças de escrituras de si que são problematizadas e reintroduzidas nas estruturas das escrituras romanescas. Mas isso só se realiza se a noção de texto for dialógica e mediada através da sua interação com outros textos e discursos para as suas reinvenções.

Começemos a tratar dos problemas da intertextualidade inerentes às escrituras. Para Tiphaine Samoyault (2008), a intertextualidade trata da presença de um texto em outro texto. Esta presença do outro na tessitura textual da escritura que se confecciona agora é feita no entrelaçamento de ideias e por meio da incorporação de indagações alheias ao *corpus* do texto conseguinte ou simplesmente com o diálogo de vozes semelhantes ou imiscíveis.

O romance pode ter em uma relação com o mundo – pensando nos romances realistas de Flaubert, Balzac, Tostói, Puskin, dentre outros – mas também apresenta uma relação consigo mesmo através de sua reavaliação e de sua reescritura em um novo contexto de formas e sentidos. Pautando nos dizeres de Jorge Luis Borges, Gerárd Genette (1982), em *Palimpsestes*, destaca que a literatura é inesgotável porque sempre há uma “transfusão transtextual” que está presente em si mesma na sua totalidade e como totalidade. Genette entende que os autores todos são apenas um e todos os livros são um vasto livro, um único livro infinito. A biblioteca de babel.

A intertextualidade, segundo Samoyault, faz um eterno diálogo consigo mesma no seu movimento central. E vários são os teóricos que se ocuparam dos problemas das interações dialógicas entre os textos. Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Riffaterre, Gerárd Genette, Antoine Compagnon e Laurent Jenny são nomes muito citados e consultados

pela crítica. Mas foi a partir dos 60 do século XX, com a necessidade de fundamentar o discurso literário em uma linguagem específica que o conceito de texto descarta seu uso corriqueiro e torna-se um objeto teórico. Barthes foi um dos pioneiros a se ocupar do problema da intertextualidade com o consagrado artigo “a teoria do texto”.

Por outro lado, seria Júlia Kristeva, em *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, de 1969, que o termo intertextualidade passaria a ter a primeira aplicação na literatura. O primeiro texto surge em 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e o segundo, “O texto fechado”, de 1967. Kristeva (2005, p. 66) compartilha suas indagações com os conceitos-chave criados por Mikhail Bakhtin, que introduz a noção de estatuto da palavra como unidade mínima da estrutura textual. Há, também, a caracterização do texto ao período sócio-histórico a ele adjacente e passar encará-lo como discurso em que o escritor lê e no qual ele se insere ao reescrevê-lo.

O “cruzamento de superfícies textuais” é o elemento essencial da intertextualidade e que aparecerá com frequência nas estratégias narrativas das escrituras da contemporaneidade. Nesses romances, a intertextualidade funciona a fim de promover novas escrituras com novos significados. A escritura intertextual é um novo acontecimento, é nova possibilidade de dialogar consigo mesma e de destacar a polifonia bakhtiniana. E foi por meio do estudo da obra de Mikhail Bakhtin na França que Julia Kristeva apresentou sua consagrada definição a respeito do processo dialógico entre textos:

No universo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o leitor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal e o eixo vertical coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos outra palavra (texto). [...] Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Kristeva consente ainda que o dialogismo bakhtiniano, como está elaborado no estudo *Problemas da poética de Dostoievski*, designa a escritura simultaneamente como

subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade. E em face desse dialogismo criado pelo pensador russo, Kristeva (2005, p. 81) acrescenta que a noção de sujeito/pessoa da escritura começa a se pulverizar para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escrita”. A ideia que Kristeva apreende das teorias bakhtinianas é o reemprego do conceito dialogismo para a criação do termo intertextualidade, ou seja, que todo texto introduz um diálogo com outros textos. Essa teoria não é empregada em nenhum momento nas teses apresentadas sobre a vasta obra de Fiódor Dostoievski<sup>20</sup>. Para Bakhtin, (2005) os conceitos que perpassam no aprofundamento das teses são a polifonia e o dialogismo, ou seja, os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. Partindo desse pressuposto, todas as palavras abrem-se às palavras do outro, e o outro pode corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo com a literatura em sua própria historicidade.

Mas foi Genette (1982) quem problematizou a noção de intertextualidade, alargando-a. Para o teórico francês, há cinco tipos de transtextualidades, sendo a mais complexa, a hipertextualidade que seria a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto) não como um simples comentário. Veremos que a noção de hipertexto será aplicada aos problemas da paródia e do pastiche. E a intertextualidade, para Genette, seria a presença efetiva de um texto em outro. Há ainda os processos denominados como paratextualidade (título, subtítulo, prefácio, posfácio, funcionando como “pré-textos” ou “pós-textos”), metatextualidade (comentário que une um texto a outro) e a arquitextualidade (articula de forma silenciosa uma menção paratextual).

---

<sup>20</sup> Embora Julia Kristeva retome o conceito bakhtiniano de dialogismo, ela descarta a abertura sobre o mundo que está no coração desse conceito. Assim, autorreferencialidade, por si só, refere-se a uma literatura que não representa o mundo, mas fala da própria literatura. Roland Barthes quer estender isso a toda a literatura, o que pode ser um equívoco, já que a literatura fala da literatura, mas também fala do mundo.

A hipertextualidade criada por Genette é um dos meios principais para tratamos dos problemas das escrituras em forma de palimpsestos. A arte de “fazer o novo a partir do velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos, cuja função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, formando um amálgama dissociável que pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto. Nele, poder-se-ia ver, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepõe a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. O pastiche e a paródia, como veremos adiante, designam a literatura como palimpsesto.

Laurent Jenny (1979) também se ocupou do estudo da intertextualidade. Para ele, sem a noção de intertextualidade, a obra literária seria inválida. Os arquétipos ou modelos de entidades particulares de um autor é que possibilitam identificar que há algum tipo de referência de um texto a outro. É por isso que existe estranhamento quando nos deparamos com os códigos de autores consagrados pelo cânone e que agora são retomados nos jogos textuais das escrituras.

No romance de Haroldo Maranhão, por exemplo, há uma retomada da escrita e do estilo de Machado, como por exemplo, da ironia, do niilismo, das digressões e resquícios de textos históricos e políticos. O escritor nortista transcontextualiza as personagens machadianas para o seu romance com a intenção de acentuar aspectos que os diferenciem das criações machadianas. A diferença está na repetição do código enquanto devir.

A intertextualidade, a serviço da escritura romanesca contemporânea, promove uma revisão crítica. O olhar intertextual em si é um olhar crítico que, unido às problematizações das novas escrituras da história e dos aspectos memorialísticos dos gêneros confessionais que se reinventam e se mesclam, faz exegese de suas próprias ações. É interessante ressaltar que todas essas relações de escrituras e reescrituras de textos na contemporaneidade passam pela transgressão da ironia. Anunciada por Deleuze na *Lógica do sentido*, a ironia é uma estratégia

eficaz na desestruturação da noção de centro e de origem. Vejamos exatamente como a ironia funciona nos hipertextos formados pela paródia e que apresentam aspectos cômicos, risíveis, feios e obscenos.

### **Paródia: comicidade, riso e sátira**

O problema está colocado: tratar a paródia requer estudar, ao mesmo tempo, o problema do riso, do cômico e da sátira que estão intimamente ligadas a ela desde suas primeiras manifestações na literatura. Vejamos, primeiramente, como o riso, o cômico e a sátira se manifestam e em que medida eles se ocupam da paródia para promover suas transgressões e violações da regra.

Primeiro aspecto importante para compreensão da comicidade a como estratégia paródica: a violação consciente da regra. Umberto Eco (1984) afirma que o cômico está ligado ao tempo, à sociedade e à antropologia cultural. A comicidade trata das violações das regras cometidas por indivíduos inferiores, de caráter animalesco e até mesmo obsceno. Mas ao questionar qual seria a consciência da comicidade ao violar uma regra, Eco constata que as obras de teor cômico infringem as regras como suficientemente conhecidas e não se preocupa em reiterá-las: “justamente porque as regras são aceitas, mesmo que inconscientemente, é que sua violação sem motivos se torna cômica”. (ECO, 1984, p. 347)

E a violação da regra causa o riso que é acompanhado, na maioria das vezes, pelo feio e pelo obsceno. Em *História da feiura*, Eco (2006) discute justamente no tópico “O feio, o cômico e o obsceno” de que maneira os comportamentos transgressores violam as regras por meios das obscenidades e promovem o riso. Para Eco, desde a antiguidade com o culto ao falo, houve a união de características comuns da obscenidade, da comicidade, do riso e da feiura. Basta lembrarmos da divindade menor chamada Príapo que apresentava um órgão

genital enorme. Príapo, diz nos Eco, simboliza o estreito parentesco que há até hoje entre a feiura e a comicidade. O cômico, por ter relações diretas com a noção de feio e de obscenidade, concebe o que Eco (2006) chamou de “harmonia perdida e malograda”. A comicidade rebaixa e mecaniza os comportamentos morais. Por essa e outras razões é que o cômico faz rir.

O riso apareceu com mais intensidade nos carnavais. Os gestos obscenos, os travestimentos e os excrementos eram meios de promover o riso. Era o triunfo do feio. A paródia, por meio dessas apropriações, ao criar um diálogo entre um hipotexto e um hipertexto desde as primeiras tragédias gregas, colocava em cena o cômico e o feio como estratégias humorísticas e críticas. Mas foi no carnaval, segundo Eco (2006, p. 140) que as deformações cômicas e as representações grotescas do corpo se firmaram. As máscaras paródicas de coisas sacras eram violadas. O carnaval era o momento no qual o cômico e o riso, a serviço da paródia, abalam a ordem social e as hierarquias.

Mas o cômico, munido do riso, teria estatuto de verdade a partir das obras herméticas de François Rabelais. Para Georges Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, o riso faz parte das respostas aos questionamentos apresentados pelo homem ao confrontar a sua existência: “exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época... [...] Pode-se rir de tudo? A resposta a essa questão exige posições existenciais fundamentais”. (MINOIS, 2003, p. 19) O riso como um elemento subversivo ou conservador, usa o meio cômico para provocar a inquietude. Analisemos o paradigma das criações de Rabelais. Com as personagens Gargântua e seu filho Pantagruel, Rabelais promove a criação de “possíveis” verdades por meio do riso e do cômico que lutam contra os impedimentos que barram o livre acesso do homem ao seu pleno desenvolvimento. O riso, por meio do cômico em Rabelais, desenvolve o espírito crítico. Nas histórias sobre Gargântua e Pantagruel não encontramos mais o feio, o

obsceno, o cômico e o riso como puras transgressões da regra: aqui o riso e a comicidade assumem uma função filosófica e promovem uma verdadeira revolução cultural.

Bakhtin (2010) ao discutir o problema do riso em Rabelais trata da cultura cômica popular na idade média e no renascimento. A profundidade das fontes populares, como vimos anteriormente, é considerada uma nova fonte ao novo historiador, apresenta, segundo Bakhtin, alguns aspectos: são eles as formas dos ritos e espetáculos; diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro e principalmente, no nosso interesse principal, obras cômicas verbais paródicas. O princípio cômico que reside nos ritos do carnaval, segundo Bakhtin (2010, p. 6) liberta quaisquer espécies de dogmatismo, seja ela religioso ou eclesiástico, do misticismo e da piedade, além de não conter nenhum aspecto mágico ou encantado. Certas formas carnavalescas eram paródias do culto religioso: desnudavam a própria vida que representa e interpreta. É a vida do povo. O carnaval em Rabelais transforma o jogo em vida real. É o riso manifestado na sua vida festiva. O cômico e o risível como manifestações da paródia aparecem em Rabelais porque nele a percepção carnavalesca do mundo parte do povo:

Essa visão, oposta a toda a ideia de acabamento e perfeição, a toda a pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. [...] Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2010, p. 10)

Muito embora a paródia carnavalesca tenha diferenças em relação à paródia moderna, o elemento cômico e risível permanece em várias escrituras contemporâneas paródicas. Expliquemos melhor como o riso carnavalesco é elemento chave da paródia. O riso é popular, é geral. Logo, segundo Bakhtin, ele atinge todos e se torna universal. O mundo inteiro parece cômico e é percebido pelo seu aspecto jocoso e no seu alegre relativismo. Por último, Bakhtin (2010, p. 10) também aponta que o riso também é ambivalente: ao mesmo tempo em que é

divertido, o riso é burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. Começamos a interpenetrar em outro aspecto da paródia: o teor satírico.

A sátira rabelaisiana apresenta uma mistura de várias fontes e origens, mas tem raízes na sátira menipeia. Interessa-nos ver em que medida a sátira, unida do riso e do cômico é uma estratégia usada por Rabelais para criar o que Élide Valarini Oliver (2006) um tipo fragmentário de narrativa que comporta um “abuso do procedimento pouco cômico da enumeração”. A finalidade do jogo verbal em Rabelais é a sua própria repetição através de variações que se intensificam. Esses jogos são importantes à noção de escritura e de paródia, seja na acepção tradicional da noção ou na ideia contemporânea de paródia. A possibilidade infinita desses jogos verbais, segundo Oliver (2006, p. 22) põe em movimento o modo de criação que leva em conta o exagero e a desproporção que, em Rabelais, é visto como gigantismo. A sátira em Rabelais, especificamente no *Le tiers livre des faits et dicts heroiques du bon Pantaguel*, publicado em 1545, o recurso da “comicidade como espírito de regeneração” (BAKHTIN, 2010) dá lugar à sátira das ideias, ou mais claramente, à filosofia do pantagruelismo.

Enquanto estratégia aliada à paródia, a sátira apresenta um humor baseado no grotesco ou em um absurdo e, ao mesmo tempo um ataque transgressor para moralizar. O humor, como ataque, segundo Northrop Frye (1975, p. 221) funda-se na convenção. O mundo humorístico é rigidamente estilizado. Todo humor exige que se concorde com certas convenções. Vejamos um trecho instigante da sátira *Modesta proposta* que esclarece nossa reflexão:

A proposta que, portanto, humildemente ofereço à apreciação do público é que das cento e vinte mil crianças já calculadas, vinte mil fossem reservadas à reprodução, das quais uma quarta parte apenas fosse de machos, o que é mais do que admitimos para os ovinos, bovinos ou suínos. [...] Que as cem mil restantes fossem, com a idade de um ano, colocadas à venda para as pessoas de bem e fortuna em todo o Reino, sempre aconselhando às mães que as deixem mamar abundantemente durante o último mês de modo a torna-las gordas e rechonchudas para uma boa mesa. Uma criança daria dois pratos numa recepção para amigos e, jantando a família a sós, o quarto dianteiro ou traseiro daria um prato razoável, e, temperado com um pouco de pimenta ou sal, ficaria muito bom fervido no quarto dia, especialmente no inverno. (SWIFT, 2005, p. 23 – 24)

Por mais absurdo e grotesco que o trecho da narrativa de Jonathan Swift pareça, ela comporta um humor e uma comicidade satírica: há um fundo moralizante. O intuito é diminuir o número de órfãos da Irlanda do momento. A saída seria comer os recém-nascidos. Interessante ressaltarmos que a sátira, tanto no ataque à história tradicional quanto à forma tradicional de narrar aparecerá nas escrituras que nos depararemos. A sátira não é um elemento propriamente paródico. Ela existe sem que haja a paródia propriamente dita. Mas discutimos rapidamente alguns pontos em comum: a comicidade, o riso e a sátira dão à paródia o caráter contestador, crítico e depreciativo do hipotexto ou assunto em que foi pautado. Talvez, por estas e outras razões, é que a paródia tradicional tenha este rótulo. Vejamos, agora, algumas observações sobre a natureza e as estratégias operantes da paródia enquanto um hipertexto.

Definida como uma prática hipertextual, a paródia, na definição de Genette (1982), é frequentemente empregada com uma grande confusão, já que é usada para designar ora uma “deformação lúdica”, ora uma “transposição lúdica” de um texto, ora uma “imitação satírica” de um estilo. A principal razão dessa confusão está evidentemente na convergência funcional destas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito último ligado à comicidade. Em *Dom Quixote*, por exemplo, percebemos, tanto a deformação lúdica, a imitação satírica e, principalmente, a questão do riso:

Depois voltava à carga dizendo, como se tivesse realmente enamorado:

- Oh, princesa Dulcineia, senhora deste cativo coração! Grande agravo haveis-me feito em despedir-me e reprochar-me com o rigorosoaferro de mandar-me não aparecer ante a vossa fermosura. Praza a vós, senhora minha, memorar este vosso sujeito coração, que tantas coitas pelo vosso amor padece.

Com estes ia engranzando outros disparates, todos à maneira daqueles que seus livros de cavalaria haviam lhe ensinado, imitando a sua linguagem enquanto podia. Com isso caminhava tão devagar, e o sol subia tão depressa e com tanto ardor, que teria bastado para derreter-lhe os miolos (se algum tivesse).

Aquele dia quase inteiro caminhou sem que lhe acontecesse coisa alguma digna de conto, do qual se desesperava, pois quisera logo topar com quem pôr à prova o valor do seu forte abraço. Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Lápice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguarneste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha, é que ele andou todo aquele dia, e ao anoitecer, seu rocim e ele se acharam cansados e mortos de fome, e que olhando por toda parte, por ver se divisava algum castelo ou alguma malhada de pastores aonde

se recolher e onde pudesse remediar sua muita fome e necessidade. (CERVANTES, 2002, p. 68)

O cavaleiro andante foi considerado por muito tempo, pela crítica, como o texto moderno que parodiava os romances de cavalaria. Mas, além disso, o romance apresenta o problema do riso, do cômico, da sátira e, também, aspectos imitativos do pastiche, haja vista que a personagem adota, para si mesma, a postura, a voz, os ditos e os pensamentos dos cavaleiros medievais, principalmente de Amadis de Gaula, cuja amada também serve de consolo para os delírios do inusitado personagem manchego.

*Dom Quixote* também contém as questões constitutivas da paródia tradicional destacadas por Margaret Rose (1993, p. 5) em *Parody: ancient, modern and post-modern*. São elas: (1) a etimologia; (2) os aspectos cômicos; (3) a atitude do parodista em relação ao seu trabalho e (4) a recepção do leitor. Em todos eles, a narrativa apresenta fértil campo para estudo, uma vez que se vale, tanto de amplos diálogos com os leitores, apresenta aspectos cômicos e risíveis e, a todo o momento, faz relação com os textos-fonte dos quais o personagem-leitor de Cervantes leu e os adotou como filosofia de vida.

Em relação à etimologia da palavra paródia, Rose (1993, p. 6 – 7) definiu o prefixo grego *para* como “contra” e “oposto” e *ode* como “canto”. Embora Haroldo de Campos (1992) também tenha averiguado tais peculiaridades em relação à construção do verbete, Rose (1993), a partir das especulações teóricas de outros estudiosos da paródia, conclui que todas as definições atribuídas à semântica desse termo apontavam, desde a antiguidade, para os aspectos cômicos, ridículos e irônicos, de maneira a construir uma espécie de “contra – canto” ou “canto paralelo” ao texto parodiado.

O que ocorre, de fato, na paródia tradicional, é um completo deslocamento semântico do discurso do outro, pela apropriação do discurso alheio e a sua negação ao mesmo tempo. A paródia, para Bakhtin, é bivocal, uma vez que o discurso do outro, agora, é revestido de novos significados, de novos pontos de vistas, de novas “verdades”. Na literatura moderna, a paródia

torna-se o recurso de construção textual mais utilizado pelos autores que desejam re (contar) a história com outros olhos e refazer a tradição literária. Já na contemporaneidade, a noção de paródia passaria por algumas reformulações principalmente pelas considerações sobre a ironia.

Nas escrituras contemporâneas, percebemos vários exemplos de narrativas que trabalham com a paródia tradicional, ou seja, aquela que usa o humor satírico e a comicidade como meio de desmistificar o fato histórico. Podemos, citar, por exemplo, grande parte da produção romanesca de José Roberto Torero, principalmente os romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*, publicado em 1999; *Terra papagalli* – uma narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil – em autoria conjunta com Marcus Aurelius Pimenta, publicado em 2000 e *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza, de 1976, são exemplos de escrituras nas quais a paródia tradicional dessacraliza os consolidados fatos históricos em prol de uma construção textual satírica, cômica e jocosa. O excerto abaixo, retirado do romance *Galvez, o imperador do Acre*, ilustra esses aspectos tradicionais da paródia:

#### **Prática científica**

Justine L'Amour andava agora sem a máscara de personagem de tragédia de Racine. O tratamento de Sir Henry estava fazendo maravilhosos progressos na ex-primadona. Certamente andava experimentando algumas surpresas cósmicas no camarote de meu ilustre hospedeiro. Sir Henry era também sócio do conhecido Hell Fire Club.

#### **Conclusão racional**

Se não cremos numa nave pousada na selva, nem nas narrativas dos selvagens, sempre inclinados a lendas, não se pode deixar de admirar o herói Jurupari e seu carro de fogo, seduzindo virgens indígenas com uma técnica sexual misteriosa. Sir Henry havia coletado uma lenda que descrevia o órgão sexual de Jurupari como uma espécie flauta mágica. Creio que o segredo erótico de Jurupari era do conhecimento de Sir Henry. Não se tira uma prima-dona da apatia sem um bom respaldo técnico.

[...]

#### **Mais provas**

Sir Henry passou a noite sonhando com os desenhos de Itacoatiara. No sonho uma figura de um homem completamente despido e feições nobres deixava-se acariciar por lindas mulheres da selva. A aparição lhe dizia numa voz de ejaculação que as inscrições nas pedras contavam profecias. Não me consta que Sir Henry tenha conseguido traduzir algum dia aqueles desenhos, mas me disse que tinha experimentado uma emissão noturna. (SOUZA, 2002, p. 106 – 107)

Na abertura do romance, o narrador diz que o livro é uma ficção na qual as figuras da história se entrelaçam com os “delírios” do extrativismo. Os “fatos” passados foram “arranjados” em novas atribuições de motivos, uma vez que “além do equador tudo é permitido” ou “nem tudo”. E, a partir de então, o leitor é conduzido por um universo desmistificador das versões oficiais da história por meio de comentários cômicos, obscenos e satíricos. De forma semelhante, os romances de Torero também dessacralizam os fatos da história ao incluírem, principalmente, o riso deformador como antídoto aos fatos consolidados *da historia magistra vitae*.

Há, por outro lado, outras narrativas que se adequam à noção de paródia contemporânea teorizada por Hutcheon. Nesta reavaliação dos problemas da paródia feita por essa estudiosa, veremos, a ironia é um elemento chave para a repetição com diferença e distância crítica.

### **Ironia e paródia**

As escrituras contemporâneas apresentam vários aspectos que estão diretamente ligados aos questionamentos da paródia. Enquanto uma espécie de crítica que ataca o sistema no seu interior, a paródia é uma das principais estratégias empregadas por Maranhão. Por meio da dupla variação de sentido do prefixo grego ‘para’ e da constante confusão com a noção de pastiche, a paródia, na contemporaneidade, é uma repetição crítica. Ao mesclar tanto o elogio quanto uma censura, ela articula o olhar crítico nos diálogos intertextuais e nos jogos suplementados entre o texto e o leitor.

Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, insere uma nova roupagem nos usos e nos alvos da paródia contemporânea. O eterno retorno e a autorreflexividade intensa do pós-modernismo exigiu um desdobramento da paródia enquanto uma “repetição com distância

crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 17) que marca a diferença em vez da semelhança. Sob esta perspectiva, a crítica não deve estar presente, necessariamente, no riso, no escárnio ou na sátira moralizante. Aliás, esta proposta, como vimos, envolve os primeiros usos da paródia nas manifestações carnavalescas, burlescas e cômicas da tradição. Mas ela não está isenta destes aspectos na contemporaneidade: o que refletimos aqui é que a paródia é mais que isso. Dialogando com os princípios da nova história e da escritura como um prazer e um jogo textual entre a produção e a recepção, a paródia torna-se “uma confrontação estilística” e “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”. (HUTCHEON, 1985, p. 19) É por meio do jogo irônico que a paródia assume a diferença e a repetição deleuziana para criar uma escritura, uma metaescritura ou uma reescritura crítica.

A ironia age na paródia contemporânea por meio das práticas discursivas e seu alvo principal é, segundo Hutcheon (2000), a “cena social e política”. Sendo um modo de expressão problemática de fins do século XX, a ironia foi sendo introduzida nas novas abordagens das escrituras históricas entendidas como uma narrativa de acontecimentos. A ironia, assim como a narrativa histórica, são práticas discursivas. Para Hutcheon, na sua *Teoria e política da ironia*, as “arestas” da ironia dão à paródia a dimensão crítica ao marcar a diferença na repetição. Repetir, ironicamente no jogo decodificador da escritura paródica, é transgredir.

Como um meio problematizador, a ironia é uma estratégia essencial à noção de paródia contemporânea: ela “acontece” mediante a recepção e à interpretação. Na escritura paródica, a ironia age no jogo textual, por meio de suas arestas, tanto na forma verbal (linguagem) quanto na forma estrutural. E a paródia irônica e autorreflexiva promovem “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”. (HUTCHEON, 2000, p. 27)

Há o aspecto fundamental da “cena transideológica” para o funcionamento da transgressão irônica na paródia contemporânea. A ironia problematiza as estratégias discursivas verbais e estruturais na repetição paródica. Percebamos, aqui, o diálogo entre o pensamento teórico do historiador Hayden White com as indagações de Hutcheon. História e ficção são acontecimentos narrados. A paródia irônica age nessas narrativas de acontecimentos através de um processo comunicativo e em um ato intencional complexo. É o leitor quem avalia e decide se a escritura com a qual se depara é irônica ou não. A aresta avaliadora é inclusiva, relacional, intencional e o sentido é sempre diferente. Mais uma vez, retomemos o romance de Alice: o acontecimento puro como um devir que promove a singularidade. O jogo articulado pelo leitor detecta a ironia e dá sentido à escritura.

Outra questão importante para a realização da paródia com distância crítica é a percepção de seu teor múltiplo, a paródia tanto pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto ou ao estilo parodiado quanto pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. Hutcheon (2000, p. 20) adverte a falácia no fato de muitos teóricos sempre associarem e confundirem a ironia com o humor. Para muitos, elas seriam uma coisa só. O humor cômico da paródia tradicional está vinculado à modalidade burlesca, jocosa e satírica. É uma correção moral que visa a reestabelecer a regra. É, também, uma forma de questionamento, de dúvida e de interpretação. Mas seria na diferença entre o primeiro plano paródico e o segundo plano parodiado que a ironia de orientação dupla substituiria a tradicional zombaria ou ridículo do texto alvo por um questionamento discursivo em si.

Concluindo o raciocínio sobre as funções da paródia irônica na contemporaneidade, entendemos que ela é uma arena montada para o jogo de codificação e recodificação de significantes desprovidos de significados totalizantes. É na distância irônica da transcontextualização e da inversão e na repetição com diferença que a paródia difere-se da noção de pastiche. A paródia tem de operar um codificador e depois um decodificador para

efetuar uma “sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo”. (HUTCHEON, 1985, p. 50)

A escritura paródica é uma síntese bitextual, enquanto o pastiche é uma síntese monotextual que acentua a semelhança ao invés da diferença. Deter-nos-emos a seguir, sobre alguns dos problemas da escritura histórico-ficcional em pastiche.

## **Pastiche**

Algumas pontuações prévias sobre o assunto são necessárias. Ambos, o pastiche e a paródia são, segundo Genette (1982), imitações de estilos. Ambos trabalham, também, com as recodificações dos códigos nos jogos textuais das escrituras simulativas e suplementares da contemporaneidade. O diferencial é que, no pastiche, há uma mistura, uma mescla, uma costura e uma bricolagem de códigos cuja função primeira é criar a semelhança pela repetição. Como vimos, a paródia ressalta a diferença na repetição. O pastiche comporta uma mistura heterogênea e traz consigo a semelhança de um estilo que se reproduz em uma escritura monotextual. A paródia, por sua vez, ao transcontextualizar os códigos ironicamente, transforma-os.

A noção de pastiche, desde sua acepção etimológica, deriva da palavra italiana *pasticcio* e significa “massa opaca ou amálgama de elementos compostos”. Ingeborg Hoesterey (2001) em *Pastiche: cultural memory in art, film, literature* traz inúmeras variações semânticas para a aplicação do pastiche enquanto escritura. Segundo ele, o pastiche compartilha do princípio da adaptação, da apropriação, da bricolagem, do capriccio, da colagem, da imitação fraudulenta, da montagem, do palimpsesto genettiano, do plágio, da reciclagem, da refiguração, do simulacro e do travestimento. Além de todas essas correlações, há ainda alguns teóricos que usam a noção de escritura em pastiche no lugar da

noção de paródia contemporânea que apresentamos anteriormente. Hoesterey entende que o forte reaparecimento de escrituras em pastiche no espírito da pós-modernidade se justifica no intuito de problematizar as reescrituras de romancistas dos últimos trinta anos do século XX. A falta de estudos teórico-críticos sobre esta estratégia discursiva ligada ao pensamento contemporânea do eterno retorno e da repetição com diferença levou alguns teóricos de base marxista como Fredric Jamesone Terry Eagleton, por exemplo, a condenar esta prática. Mas vejamos como alguns teóricos pensaram os usos do pastiche na contemporaneidade.

Embora Rose (1993) se ocupe principalmente dos problemas da paródia, ela traz uma definição prévia importante para entendermos o pastiche como um devir:

[o pastiche] não apenas descreve uma combinação de elementos a partir de outras obras cuja intenção não era apenas retomar estilos, mas a recombinação de diferentes elementos propostos pelo pastiche é entendida como criações originais e que podem receber vários significados. (ROSE, 1993, p. 27) (tradução nossa)

Rose entende que o pastiche seria uma recombinação de vários elementos textuais oriundos de diferentes obras que, uma vez reorganizados, passam pelo processo de ressignificação e adquirem, assim, novos sentidos. Nas suas primeiras manifestações, o pastiche foi aplicado de forma pejorativa no campo das artes plásticas, uma vez que forjava com tal perícia imitativa ser confundido com o original. Já na Renascença, o termo foi muito utilizado para designar “pintores medíocres” que imitavam quadros de grandes mestres italianos com intenções fraudulentas.

É necessário ressaltarmos que a prática imitativa é bastante anterior à criação do termo. Na literatura, especificamente, o pastiche acontece por meio da reunião de estilemas e códigos de textos pré-existentes que são costurados e recebem novas molduras. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registros e níveis de língua com finalidade estética e lúdica.

Deliberadamente cultivado tanto no passado como no pós-modernismo, o pastiche afirma-se como a escrita “a maneira de”, além de fazer usos adaptativos, tais como a modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta, a apropriação ou empréstimo estilístico, a bricolagem, a confecção artística a partir de fontes e modelos heterogêneos, além da montagem de fragmentos oriundos de fontes díspares.

Genette (1982) entende que o pastiche é, sob vários pontos de vista, em termos aristotélicos, mais potente do que o metatexto (comentários sobre o hipotexto). Sendo mais livre nos seus modos, o hipertexto ultrapassa sem reciprocidade. A imitação proposta pelo pastiche pode ser lida por si mesma e comporta uma significação autônoma e exaustiva. Há em todo pastiche uma ambiguidade na possibilidade de ser lido por si mesmo e na sua relação com o hipotexto. Um exemplo claro são os pastiches de Flaubert por Proust em *Pastiche et mélanges* que são textos autônomos semanticamente.

Na tentativa de esclarecer melhor a função hipertextual do pastiche, recorremos a Jacques Derrida (2005) em *A farmácia de Platão*, num estudo a respeito das técnicas de composições das escrituras contemporâneas que são vistas como “encenações”, o que é, em primeira instância, uma particularidade do pastiche. Tomando como ponto de partida o diálogo do *Fedro* de Platão, Derrida (2005, p. 18) nos apresenta aquela que considera ser a questão central de sua indagação: “Escrever é conveniente? O escritor faz boa figura? É decente escrever? Isso se faz?”. Seu estudo trata-se, à primeira vista, de uma genealogia da escritura, do mito de Theuth, que é apresentada como *phármakon*, uma medicina, um remédio. Esse termo, o *phármakon*, é um termo ambíguo, de duplo sentido, podendo ser benéfico ou maléfico, um remédio ou um veneno. A escritura, dessa forma, pode ter fala, lugar que é também do pai que fala, do responsável e, tendo em vista essa proposição, não será surpresa se a escritura for acusada de órfã, bastarda, semi-morta ou parricida.

Associando a indagação de Derrida à noção de escritura ao pastiche, percebemos que ele, o pastiche, é uma escritura suplementar que acrescenta recodificações por meio da recepção do leitor. É um suplemento da leitura ou da escritura. Esse jogo pode muito bem ser aplicado aos mecanismos de enxertia do pastiche, visto que seria preciso, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, não lhe importando o quê.

A questão da produção e da recepção na contemporaneidade produziu escrituras híbridas em processos de composição heterogêneos. O pastiche contemporâneo, segundo Hoesterey (2001), trata da imitação de um estilo que resgata a memória cultural do passado e do presente de forma crítica. Há, nas suas costuras, o confronto de gêneros mediados tanto da alta cultura quanto da cultura de massa. Esse conflito no resgate de gêneros e estilos eruditos e populares, simultaneamente e entrelaçadamente, são uma das tônicas das reescrituras histórico-ficcionais em pastiche nos romances *Memorial do fim*, *Clarice* e *Em liberdade*.

Também sob a perspectiva da repetição deleuziana, embora ressaltando a semelhança e não a diferença, o pastiche, segundo Hutcheon (1985, p. 55) geralmente permanece dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação. Repetir na reescritura em pastiche é acentuar a semelhança no hipertexto. Essa visibilidade da retomada imitativa foi trabalhada também por Proust (2009) nas suas misturas e releituras dos textos de Flaubert. Deve ser nítida a recorrência ao modelo pastichado a partir da intenção.

Este aspecto, a intenção, é primordial na diferenciação entre o pastiche e o plágio. A decodificação feita pelo leitor ao adentrar no jogo da reescritura em pastiche logo destaca a semelhança e uma homenagem. Por apresentar “uma prática neutra” (ROSE, 1993), o pastiche não, obrigatoriamente, necessita de veia crítica e nem da comicidade nas suas abordagens.

Esta constatação que Rose (1993) realiza aproxima-se bastante da concepção de pastiche segundo a visão de Jameson (1985, p. 18 – 19) :

O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor.

Jameson (1985; 1997; 2006) associa dois termos que configuram o “mal-estar” no pós-modernismo: o pastiche e a esquizofrenia. O que acontece, então, com o pastiche, na visão do crítico norte-americano, é que não mais interessa fazer releitura do passado e apontar as possíveis verdades postas à prova através da ironia, como faziam as paródias no alto modernismo. Importa agora, segundo Jameson, resgatar os mestres singulares, trazer à tona seus estilos e discursos em uma atualidade diferente daquela em que foram feitos.

Uma das autoridades no estudo do termo pastiche, de acordo com Margaret Rose (1993, p. 73), é Leif Ludwig Albertsen, que, por seu turno, distinguiu a paródia do pastiche no que corresponde à reforma polêmica de seus moldes. Para Albertsen, o pastiche, diferentemente da concepção depreciativa apontada por Jameson, envolve a reprodução da forma e do conteúdo da obra-alvo de forma original, propondo uma reflexão metatextual tanto da obra precursora quanto do hipertexto. Ou, mais que isso, o pastiche é usado principalmente como meio de reviver fatos passados na sua forma amalgamada que indica certa simpatia em relação aos elementos que o pastichiador tomou emprestado.

No que se refere ao emprego do pastiche na contemporaneidade, Margaret Rose (1993), no seu capítulo intitulado “*Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody and pastiche*”, afirma que, o pós-modernismo é o momento de fôlego do retorno do pastiche como uma “paródia branca”, ou seja, que apresenta uma “ironia branca”. Mesmo assim, há polêmicas no emprego do pastiche na pós-modernidade no que tange ao estilo não corresponder a um contexto histórico definido, uma vez que,

apesar das várias feições assumidas, elas [as obras artísticas] são reproduzidas na formação de um todo simulativo. Por esta razão, a história se apresenta de maneira revista, fragmentada e fabricada – em situação implodida e depredada (não apenas a história dos vencedores, mas a história na qual o modernismo foi rechaçado). O resultado foi uma história recriada na feição de um todo esquizóide. (ROSE, 1993, p. 224, tradução nossa) .

Notamos que o pastiche se insere no espírito pós-modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de um processo minorizado. Contudo, a revitalização do pastiche no pós-modernismo estabelece estreitas ligações com a “literatura de exaustão e o fim da originalidade de um estilo autoral” (JAMESON, 1997), além da procura esquizofrênica do mundo e da cultura como um manancial de fragmentos permanentemente reutilizáveis.

No Brasil, Silviano Santiago (2002) também usa o termo pastiche quando se refere à cultura contemporânea, destacando que esta forma intertextual é própria da era pós-modernista, uma vez que “o pastiche não realça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento.” (SANTIAGO, 2002, p. 134).

É importante discutirmos o conceito que Santiago (2002) atribui ao pastiche: um suplemento. É nítida a vinculação do pensamento de Santiago às propostas do pós-estruturalismo, principalmente à ideia de escritura que adotamos em nossa tese. A escritura em pastiche dá a impressão de algo incompleto que necessita de acréscimos dos leitores na atribuição de outros significados. O pastiche é um *phármakon*, na concepção derridiana. É um jogo de escritura e de um eterno retorno em si mesmo. O pastiche chama a atenção do leitor para um fato ou aspecto pertinente em textos passados que passaram despercebidos por gerações e gerações de leitores.

Perceberemos na análise do romance de nosso *corpus* a forte presença da escritura em pastiche funcionando como estratégia discursiva que recodifica os significantes da tradição nos seus acontecimentos singulares. O pastiche, na maioria da vezes, é uma homenagem. Em

Maranhão, e não só nele, mas Ana Miranda e em Silviano Santiago e em outros autores, éntido o prazer na retomada e mistura dos códigos que foram tomados emprestados de Machado de Assis, Clarice Lispector e Graciliano Ramos. Nesse sentido, a reescritura histórico-ficcional se revigora. A narrativa dos acontecimentos, tanto históricos quanto ficcionais, é indiferente nas misturas do pastiche. Se há o retorno de códigos desprovidos de significados, o pastiche os reagrupa e cria novas singularidades. A ficção cria o novo a partir do velho nas escolhas anacrônicas. Na segunda parte de nossa pesquisa, veremos mais detidamente tais questões na leitura do romance de Maranhão.

Mas, antes disso, no próximo capítulo, destacaremos, a título de ilustração, alguns romances contemporâneos que apresentam questões inerentes à escritura, por nós, destacados, tais como: a ficção-crítico-teórica, o teor (auto)biográfico e de outras escritas de si e a revisão crítica da história unida à autoconsciência da narrativa e articulada nos jogos da paródia, do pastiche e da ironia.

#### 4. Um panorama da produção de escrituras da contemporaneidade

Antes de passarmos ao exame da narrativa *Memorial do fim* propriamente dita, faremos um breve mapeamento da produção ficcional da contemporaneidade. Embora marcada pela multiplicidade e heterogeneidade de temas, formas e conteúdos, as narrativas, tanto brasileira e, também, veremos alguns exemplos de romances portugueses de fins do século XX e início do século XXI, podem apresentar alguns pontos de contato. Segundo Schollhammer (2009, p. 17), no que diz respeito às ficções brasileiras, a década de 1980 do século XX seria o período da literatura pós-moderna e a década subsequente, a de 1990, seria a década das narrativas “transgressoras”, cuja narrativa é determinada pelas escritas de computador e pela temporalidade imediata da internet. Já a geração 00 ainda não possui perfil definido e nenhum grupo de ficcionista ainda levantou algumas características que definissem tal época.

Schollhammer destaca, também, que, desde a década de 1970, houve o aparecimento de inúmeras narrativas que apelaram ao tom autobiográfico e memorialístico. Essas ficções estão entrecortadas pelo hibridismo entre as formas literárias e não literárias, como, por exemplo, a junção do romance-ensaio, romance-autobiografia, romance-fato histórico e romance-reportagem. A nosso ver, esse hibridismo está presente no romance com teor meta-historiográfico, metaficcional ou, melhor, pela escritura como uma ficção-crítica.

Esteves (1998; 2007; 2010) também fez um mapeamento do que ele chamou de “romance histórico brasileiro contemporâneo” como sendo as narrativas cujo hibridismo entre ficção e história apareceu desde fins da década de 1970. Os temas nessas narrativas de extração histórica – embora revisitadas e problematizadas pela metaficção historiográfica presente na escritura – são, segundo Schollhammer (2009, p. 29), os temas tradicionais de fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural. No hibridismo ficcional, essas narrativas reescrevem os resquícios textuais do passado que são

reavaliados pelas arestas irônicas da escritura meta-históricográfica. O passado histórico, como já salientamos, é revisto e colocado no mesmo nível discursivo da ficção. Ambos são tratados pela narrativa que desmistifica a ideia de real porque, ela mesma, cria o heterocosmo e a realidade em si mesma. Nos romances que citaremos a seguir,

é característico [nesses romances] de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se torne alegoria da realidade nacional moderna. Com uma linguagem eficiente e muitas vezes inspirada pelos gêneros populares, como o suspense policial, o romance detetivesco, as referências históricas são metabolizadas de modo a possibilitar novas hipóteses interpretativas. [...] Ao longo da década de 1980, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre a alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla de gêneros de ficção e as outras formas de não ficção, com a biografia, a história e o ensaio. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 29 – 30 – 31)

A partir desse revisionismo histórico por meio da paródia e da mescla de gêneros na ficção, as escrituras de caráter híbrido e contestatório começaram a surgir, no estudo de Esteves (2010), desde 1975. Destacaremos, a seguir, alguns exemplos paradigmáticos de escrituras que apresentam problemas semelhantes àqueles contidos no *Memorial do fim*.

Iniciemos com a narrativa de João Antonio, intitulada *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de 1977. O “retorno” do autor proclamado por Kingler (2013) ou a autoficção apontada por Azevedo (2013) poderia, talvez, ter iniciado com essa narrativa, uma vez que ela constrói um “eu” fictício a partir de dados históricos e biográficos de Lima Barreto. No hibridismo fictício, detectamos “relatos” que poderiam ser interpretados como sendo de ordem “biográfica”. Esses relatos aparecem no romance a partir de uma personalidade alcunhada de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha e, juntamente aos relatos, outros aspectos da obra ficcional de Lima Barreto também foram acoplados à escritura de João Antonio.

Na mistura das “memórias” que foram “confessadas” com trechos da vida e obra de Lima Barreto, a escritura apresenta tecidos textuais plurilinguísticos que são permeados pela intertextualidade que trabalha, sobretudo, com o problema da citação. Para Antoine

Compagnon (1996), o trabalho da citação é um processo de leitura, de acréscimo e, ao mesmo tempo, uma metáfora, haja vista que ela, a citação, a partir das leituras e releituras, “repousa em uma operação inicial da depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação.” (COMPAGNON, 1996, p. 14)

Nas emendas textuais e nos eczemas narrativos da escritura de João Antonio, nós, leitores, somos rememorados a respeito de alguns aspectos da historiografia carioca da época da *Belle Époque*. Nos impasses reconstituídos e problematizados pela instância narrativa, deparamo-nos com algumas descrições e pormenores transcontextualizados:

Esquina de Ruas José Maurício em Buenos Aires. Era um barzinho comum, onde Lima parava para uma só talagada e depois se mandava. Ali, raramente ficava sabendo de algum amigo novo, dificilmente encontrava alguém conhecido. Bar lateral da Estação Dom Pedro II. Ali, Lima se demorava e muito porque encontrava funcionários da central, do ministério da guerra, companheiros antigos que faziam do bar um ponto de encontro depois do expediente. Bar de três portas, loja pequena, quatro mesas, média de duas cadeiras para cada. [...] Lima ali encontrava amigos antigos, funcionários da Diretoria da Central do Brasil e do Ministério da Guerra, o que já ficou dito. Mas passavam por ali também humildes burocratas, pobres anônimos e sem nenhuma expressão social. (ANTONIO, 1977, p. 48 – 49)

A revitalização do contexto histórico da à escritura um tom biográfico. Mas a narrativa não polemiza fatos históricos de maneira tão contundente, crítica e satírica quando comparada ao romance *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza. Publicada um ano antes da ficção de João Antonio, o romance recupera o período histórico, também, de fins do século XIX, mas não do Rio de Janeiro, como no romance anterior, mas, sim, no estado do Acre. A fabulação de Souza, como já antecipamos anteriormente, trabalha com as desmistificações e reformulações dos fatos históricos, especificamente, em colocar em foco fatos não tão importantes e, que, a historiografia não registrava. Nessa imaginação criativa, o romance é, na sua totalidade, uma paródia, como também aponta Esteves (2010, p. 86), dos romances de folhetim, além de apresentar traços metaficcionalis. O leitor tradicional de folhetins fica

desconfortável ao folhear uma narrativa toda entrecortada de pequenos trechos e por microcapítulos de teor satírico e, também, na sua grande maioria, jocosos e cômicos:

#### **A ética de Espinosa**

No odor de roupa suada e pichê de perfume cansado, o senador Hipólito Moreira levantava a saia de sua priminha de quinze anos e púbis calvo. Ela ria e cruzava as pernas que os dedos do senador afagavam de anéis. Ela ria e beneficiava a investida do velho Hipólito que coçava a barba de arama e deixava filetes de saliva escorrer pelo canto da boca. O garanhão velho estava com fome e deixava-se roubar pela furtiva modéstia da fêmea. Senador Hipólito, baluarte da sociedade, triunfava em seus dedos trêmulos que tocavam rápidos o objeto de sua procura. Um velho feliz...  
[...]

#### **Aquarela**

Amanhecia.

A luz de Belém não foi feita para os olhos dos boêmios. Saímos pela rua e o movimento de empregados com cestas de vime era grande. Fomos andando para o lado da cidade velha, onde a noite ainda parecia vitoriosa e os sobrados despertavam fatigados. Trucco caminhava com as minhas pernas, e duas *cocettes* seguiam a gente como cadelinhas domésticas. Pareciam felizes, e ninguém se espantava com as nossas figuras e passavam indiferentes. Um soldado da polícia, encostado num poste de ferro, coçava o saco com acabada diligência. Mais um dia de Paz.

#### **Cabo de guarda-chuva**

Trucco – Isto parece Lisboa. Você já esteve em Lisboa?

Galvez – Conheço Lisboa, uma bela cidade.

Trucco – Até o fedor de Belém é português.

Galvez – La Paz deve feder como Madrid.

Trucco – Não gosto de vulgaridade.

Galvez – As meninas estão nos seguindo.

Trucco – Manda embora, dê esse dinheiro para elas.

Galvez – O senhor é quem manda.

(SOUZA, 2002, p. 22 – 23 – 24)

Para um leitor acostumado às representações fidedignas da historiografia e, sobretudo, aos grandes feitos de personalidades históricas que ganham novas roupagens na ficção, como nos romances históricos de Stendhal, Tolstói ou Hugo, a narrativa de Souza é, no mínimo, perturbadora. Primeiro, porque a narrativa deixa muitas lacunas sobre a historiografia e, a partir desses vácuos, a escritura se manifesta e transforma o fato histórico em discurso: Fato e ficção tornam-se sinônimos. E, segundo, porque

a obra evidenciará, dessa forma, aspectos que a historiografia julgou, não ingenuamente, insignificantes para o entendimento dos fatos. Tais aspectos ganham relevância na ficção e fazem com que atos e personalidades sejam vistos de forma desmistificada, colocando a nu as motivações comezinhas por trás dos grandes feitos documentados pela história. Nesse ínterim, o riso de zombaria assume o papel de, pela ridicularização, antepor ao fato historiográfico uma nova versão que, embora

não tenha pretensões de assumir o lugar da história oficial, abre, a seu respeito, novas possibilidades de leitura. (ROCHA, 2006, p. 86)

Assim como Souza, outra escritora que tem se destacado na ficção contemporânea por apresentar narrativas que resgatam personalidades históricas e revisam a historiografia no discurso fictício é Ana Miranda. Embora as narrativas de Miranda tenham não apresentem um grau crítico satírico e paródico como o romance *Galvez*, naquelas, percebemos várias tentativas híbridas de misturas fato histórico/biografia/ficção. *Boca do inferno*, *Desmundo*, *A última quimera*, *Dias e Dias* e em *Clarice – uma ficção* são escrituras rapsódicas que resultaram em bons experimentos romanescos. Primeiramente, vejamos o exemplo da narrativa *Boca do inferno*, publicado em 1989.

O período histórico ressignificado no romance é o momento da colonização brasileira no século XVII e o *topos* em destaque é o estado da Bahia. Neste cronotopo, dois códigos canônicos são revisitados: O “Padre Antônio Vieira” e o “boca do inferno”. Eles são significantes desprovidos dos significados primeiros, tal como rege as leis da escritura e funcionam a partir de construções discursivas nas quais a metaficção historiográfica cria uma instabilidade generalizada na aparência, uma vez que tudo que existe ali simula ser o real e não há separação nítida entre fato histórico e discurso ficcional.

Ao mesclar história e ficção, ou melhor, ao visitar a história com viés crítico no ato de contar, embora menos polêmico do que *Galvez, o imperador do Acre*, a escritura em *Boca do inferno* articula os signos para o plano fictício, tanto Pe. Vieira como Gregório de Matos, e possibilita a criação de novas especulações a respeito da existência dos mesmos. Miranda não parodia o discurso histórico e nem ridiculariza seus atores num gesto de escárnio ou depreciação como o fez Márcio Souza.

O Pe. Vieira de Miranda apresenta-se, por um lado, como um homem alinhado ao projeto colonial e, por outro lado, como um defensor dos indígenas, contrário à “vã cobiça” do explorador português ao tentar dar explicação à escravidão que, nas orientações do

pregador, não passam de “corpos presos e livres de alma”. Analisemos um trecho no qual ele transparece seus pensamentos:

Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes. “O problema do Brasil”, disse Vieira, “é que nada se faz aqui de arbitrário e injusto chega aos ouvidos certos em Portugal. Também os roubos aqui parece que não são reparados lá na metrópole. E o povo continua na maior das misérias. O Brasil, aliás, não passa de um retrato e espelho de Portugal, seara dos vícios sem emenda, do infinito luxo sem cabedal e todas as outras contradições do juízo humano. Vou tomar minhas providências quanto ao governador. (MIRANDA, 2006, p. 61)

Além de apresentar aspectos intertextuais com os sermões de Pe. Vieira e com as poesias de Gregório de Matos, o que, aliás, um aspecto comum das escrituras da contemporaneidade, o romance apresenta vários agentes históricos no enredo que irão recriar os fatos do passado e que vão sendo reavaliados na autoconsciência crítica da narrativa. O enredo está repleto de malícias e representações obscenas acerca do comportamento dos personagens, principalmente do protagonista que, não obstante, intitula o romance. O Gregório fictício é um exímio crítico das precariedades e corrupções do governo baiano e, ao mesmo tempo, se envereda a devassidão:

Sem dúvida, o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota. Vivia afastado da metrópole e perdia-se em divagações bastante confusas sobre si mesmo. Achava que nada mais tinha a perder depois que voltara para sua terra, viúvo e solitário. Rima Jesus com cus, Deus com ateus, igreja com inveja, jesuíta com alcovita, juiz com infeliz, poeta com pateta, Santo Antonio com demônio, letra com punheta ou história com chicória, tanto fazia. Tinha os mesmos sentimentos para escrever sobre a mulata, o amor, o muleiro, o papagaio, o governador, el rei ou Deus. Era perseguido pelas mulheres com uma assiduidade indecorosa que fazia Gonçalo Ravasco até empalidecer. (MIRANDA, 2006, p. 94)

E além das críticas letais contra os chefes de estado e à relação da colônia com o império português, da sua situação como “poeta de um povo que não sabe ler”, o narrador enfatiza, ainda, as peripécias eróticas de Gregório com as mulheres da colônia:

Todas as moças queriam ir pra cama com Gregório de Matos. Ele sabia contar histórias divertidas e elas juntavam-se em roda para ouvir, encantadas. Algumas, mesmo, estavam apaixonadas, e sonhavam casar-se com ele a fim de serem felizes para sempre. [...] O poeta gostava de conversar com seu amigo [Gonçalo Ravasco]

porque este sabia contestar suas observações puxando às vezes o assunto para temas mais leves, ou para a política, ou para a poesia. Isso tudo, no entanto, sem se recusar levar a diante uma conversa depravada. [...] Gregório começou, então: falou mal de Antonio Vieira, dissertou sobre os perigos da sífilis, que ele mesmo corria, falou na maravilha de Gomorra, da impertinência da menstruação (contou que havia épocas em que não podia fornicar pois todas as mulheres se encontravam menstruadas ao mesmo tempo numa conspiração universal contra os homens), da devassidão dos padres. (MIRANDA, 2006, p. 106 – 107)

Essa configuração de um Gregório descentrado de sua aura que o discurso histórico e literário lhe concedeu aproxima-o de uma categoria universal e humanizada que, na verdade, é um traço comum das escrituras. Outras escrituras de Miranda também apresentam esses hibridismos de resquícios biográficos arranjados nas tessituras e nos seus diversos fios narrativos. O romance *Dias e Dias*, publicado em 2002, por exemplo, revisita o período do romantismo brasileiro e constrói um possível “Gonçalves Dias”. Nessa reconstrução, há um entrelaçamento do estilo poético do autor de “folhas de relva” no próprio ato de tecer a diegese. Além desse Gonçalves construído de papel, há também uma retomada em forma de uma “quimera” do autor *Eu e outros poemas: Augusto dos Anjos*. Em *A última quimera*, de 1995, a instância narrativa também se apropria de alguns elementos extraliterários ou mesmo biográficos de Augusto para a composição da narrativa ficcional. Mas, tanto *Dias e Dias* quanto em *A última quimera*, não percebemos uma problematização da ficção que se autoquestiona ou problematiza o fato histórico através dos jogos textuais e irônicos da paródia.

Entretanto, uma narrativa de Miranda merece uma atenção mais detida: *Clarice* – uma ficção. Nesta obra, publicada em 1996, o narrador heterodiegético tenta construir o que seria o cotidiano de Clarice Lispector. Nas orelhas do romance publicado pela Companhia das Letras, há a declaração de que a “Clarice” de Miranda só existe dentro dela. É uma invenção que proveio da profunda admiração que a romancista nordestina nutria pela autora de *Perto do coração selvagem*. E, como vimos no tópico que tratava da biografia e das suas adaptações à

escritura, *Clarice*, de Miranda, pode ser analisada como uma biografia, ou melhor, como uma escritura de caráter meta-biográfico. Expliquemos melhor esse porquê.

Se, ao tentar representar aspectos do que seria o cotidiano, as falas, as expressões, os dizeres, os pensamentos e os modos de encarar a vida de Clarice Lispector, Miranda, de fato, realizou, analogicamente, na ficção, o que Maranhão fez ao recriar os últimos dias fúnebres do autor de *Dom Casmurro*. Embora infinitamente menos densa e problemática quando comparada ao *Memorial do fim*, a narrativa de Miranda apresenta alguns aspectos interessantes no que diz respeito, especificamente, à descentralização do “eu” biográfico em prol da construção de um eu discursivo. A Clarice de Miranda sofre por não pertencer a nenhum lugar. Ela não cria raízes e não consegue se firmar. Sofre porque é nordestina, assim como Macabéa. Apenas contempla, como bem descreve a instância narrativa, a ponta do cigarro que cai. Os edifícios ao redor de Clarice “nunca foram mapeados e nem serão jamais”. Há lugares tão distantes do mundo de Clarice: “Num instante ela está em uma cidade que é o Rio e que é Constantinopla” (MIRANDA, 1999, p.9).

Os resquícios de traços do cotidiano passam por Clarice. Mas ela vê a cidade cada vez mais distante de si. A personagem, nas palavras da narradora, busca a amplitude, a liberdade e quer surpreender a si mesma. A cidade do Rio de Janeiro é uma cidade presentida, ou seja, uma cidade antecipada da qual se ouve ou se percebe ao longe, ou antes, de ver. Clarice não quer ser aprisionada.

A efemeridade toma conta da escritura que teria, *a priori*, o objetivo de “descrever” um percurso vivido por um sujeito. Mas, em *Clarice*, não. Clarice “são palavras”, “são rosas” e “rosas bem vermelhas”. E os relatos esparsos, descontínuos e sem muita importância dão seguimento à escritura cujo propósito, a nosso ver, seria a ironização das representações de vidas lineares, contínuas e entrecortadas por acontecimentos marcantes.

Será, somente, no tópico “O caminho da inspiração” que aspectos supostamente biográficos serão mencionados: “Clarice nasceu numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul”. (MIRANDA, 1999, p. 17) Clarice não pertence a lugar nenhum porque ela vive nas “coisas etéreas”: ela se aloja nas “placas de nuvens” e “vem pelas maresias”: “sua alma está dentro de outras almas, dentro de mulheres que querem ser Clarices, indiferentes a seu sofrimento. [...] Clarice nunca é um momento presente, ela sempre é um prelúdio. Seus olhos são prelúdios de lágrimas”. (MIRANDA, 1999, p. 21)

Ao imitar a forma da escrita de Clarice Lispector, a narradora de Miranda, sempre, ao terminar um microcapítulo com alguma ideia ou frase, reemprega a mesma ideia ou frase no capítulo seguinte. Na sequencialidade, a trajetória dos percalços da Clarice de palavras, notamos o quanto “do mundo de fora entrou no mundo de dentro dela”. Ela só se lembra do dia de amanhã e se sente mais real no espelho, ou seja, ela é um devir, um tornar a ser, um ser escrevente, uma escritura. O signo clariceano de Miranda, “leva Macabea dentro de si”. Clarice são muitos eus: é de uma aldeia perdida, é de Tchechelnik, é russa, é brasileira, é do Rio. A despersonalização do eu que já era uma constante dos novos romances franceses apontada por Perrone Moisés (1966) é levada às últimas instâncias na tentativa de construir os resquícios de uma vida-escritura-biográfica-ficcional de Clarice. Por fim,

Clarice não tem lugar. Carlos tem Itabira. Rosa tem o sertão. Todo mundo tem um lugar. Clarice sofre por não ter um lugar. Sempre fala que é brasileira, que é pernambucana, que sua língua é a portuguesa e que antes não tivesse aprendido nenhuma outra, para ser pura. Clarice busca a pureza. Busca um lugar. O lugar de Clarice é a língua na qual ela escreve. Sobre o que ela escreve, fala para um homem que ama. (MIRANDA, 1999, p. 46)

Semelhante à Clarice criada de palavras e que vive no devir, no tornar a ser, Silviano Santiago também o fez a sua escritura na qual nos deparamos com um Graciliano Ramos que

tem necessidades vitais e atitudes comezinhas, ao mesmo tempo em que problematiza sua existência e seu valor como artista. Quando comparado ao romance de Santiago, por exemplo, as escrituras de Miranda carecem de particularidades intrínsecas das escrituras pós-modernas no que tange, por exemplo, à ficção que se autoquestiona e se autoficcionaliza.

Na ficção *Em liberdade*, de 1981, podemos encontrar a busca da continuidade do livro de memórias do escritor modernista da geração de 30, Graciliano Ramos (1892 – 1983) das *Memórias do Cárcere*, após sua morte em 1953, no qual o autor escreve sobre os dez meses e dez dias em que ficou preso (3 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937) por arbítrio do Estado Novo getulista. Quando morreu o escritor alagoano, faltava apenas a escrita de um último capítulo dessas “memórias”, tal como afirmara seu filho Ricardo Ramos em nota explicativa ao final do segundo volume das *Memórias do Cárcere*.

A escritura questiona a historiografia oficial ao colocar o personagem Graciliano Ramos percorrendo arquivos históricos para investigar a versão oficial sobre o suicídio do poeta Cláudio Manoel da Costa – com quem tivera um sonho descrito no decorrer do discurso fictício – na prisão. O Graciliano de Santiago, ao ler os textos históricos, desvela os mecanismos fraudulentos utilizados pela história oficial. O texto de ficção passa a aquele poeta do período da inconfidência mineira como “o homem inteligente e político astucioso que sempre foi” (SANTIAGO, 1994, p. 205). O texto histórico, por seu turno, torna-se, segundo Miranda (1992, p. 143), objeto de apropriação por parte de *Em liberdade*, revelando-se uma ficção no sentido pejorativo do termo, enquanto a ficção de Santiago propicia o aflorar da outra história, apagada dos arquivos e da memória e resgatada do esquecimento e das manipulações pelo ficcionista-historiador.

Percebemos forte presença de aspectos metaficcionalis e da metaficção historiográfica propriamente dita no enredo de Santiago. O discurso plurilinguístico e autorreflexivo se dá em

vários momentos nos quais Graciliano está a meditar sobre a qualidade de sua escrita no “diário”:

Pela primeira vez quero ser original, contra minha vontade e as minhas crenças. Não sinto o meu corpo. Não quero sentir meu corpo agora, porque é pura fonte de sofrimento. [...] De tudo que anotei hoje, neste bloco, é a única frase que não é apenas compreensível por mim. Se sáísse a letra de imprensa amanhã, tenho a certeza de que todos a compreenderiam, conseguindo assim a proeza de ter as pessoas mais diversas reunidas em torno dela. A unanimidade desejada pelo escritor. A frase saiu como as outras, mas é diferente. Não traz a minha marca registrada. É minha sim, tenho de admiti-la. Foi produto natural dessa reflexão que estou tentando manter aqui no quarto enquanto me deixam descansar. Confesso que aquela frase foi escrita depois que reli o que tinha escrito de um jato. Sei que vou reescrever estas páginas mais algumas vezes antes da datilografia (apenas para aprimorar o estilo) e pode ser que, depois de riscar e emendar, as frases estejam mais equilibradas, à altura daquela outra. Prometo, no entanto, não tocar nela. Deixá-la como está. Fica aí como um monumento à minha incapacidade de construir alguma coisa que seja distante de mim, que não seja referenciável a mim ou a personagem semelhante a mim. É o sapato que terminei de pespontar. Não é o pesponto em sim. (SANTIAGO, 1994, p. 25 – 26)

Conhecido pela sua clareza, concisão, pela “frase certa”, pelos períodos muito bem articulados e pela redação exemplar e inconfundível, o Graciliano, em vários outros momentos do diário, também reflete sobre questões relacionadas à literatura e ao ato de escrever em si mesmo. Ao ler o romance, por exemplo, somos guiados pelas leituras críticas que Graciliano realiza, por exemplo, a respeito das narrativas de seu amigo José Lins do ou de sua própria obra. O diário ficcional – por apresentar as datas, primeiramente, e por sempre ser relido e reescrito como o próprio Graciliano disse no excerto anterior – constrói um amálgama fictício-biográfico-histórico-crítico no qual os leitores tradicionais perdem suas certezas ao verem os gêneros se mesclando sem, entretanto, desaparecerem.

Como nos lembra Sinder (2000), nesse livro tudo é verídico e tudo é ficção e, portanto, as relações entre literatura, história e biografia são objetos de constante questionamento. Tanto no plano geral quanto no mais específico, o romance coloca em questão a discussão sobre a identidade e fragmentação, nas suas dimensões da identidade coletiva de um país, o Brasil:

Por muitos motivos um acontecimento tão importante não pode ser incorporado ao dia-a-dia do brasileiro. O nacionalismo de Getúlio é de fachada; por detrás dos bastidores anda cortejando tanto a Alemanha e a Itália, quanto os Estados Unidos.

Sofre pressões de grupos que querem modernizar a sociedade, mas à custa do dinheiro estrangeiro. O capitalista brasileiro ainda não aprendeu a empatar seu dinheiro. Guarda-o em bancos estrangeiros, como se fosse um mísero capiau que esconde as suas economias debaixo do colchão. Enquanto isso, exige o capital estrangeiro para poder modernizar sua fábrica ou montar nova indústria. Em outras palavras: prefere ele entregar a economia do país a mãos estrangeiras a verdadeiramente bancar seu próprio capital na nova empreitada. Vive de lucros da empresa e dos juros do dinheiro depositado. Industrial e agiota – só mesmo no Brasil. Não se estranha que o brasileiro comum viva de mãos estendidas. (SANTIAGO, 1994, p. 82)

A autorreflexividade unida à revisão crítica do fato histórico coloca, no mesmo nível, ficção e história e “o mundo social se desmaterializa, passa a ser signo, simulacro, hiper-realidade” (ROUANET, 1987, p. 233). Partindo de uma perspectiva contrária à do universo lukacsiano das relações sociais reificadas, percebemos que, nesse romance, as coisas se repersonalizam, tornam-se cordiais, integram-se ao nosso dia-a-dia:

De uma só coisa tenho certeza: não sou romancista novato e se, por acaso, comecei este diário é porque nele vi um potencial dramático de interesse para qualquer leitor. Apesar de sabermos em que país estamos e sob que regime vivemos, não é todo dia que um escritor é preso, como não é todo dia que se pode ter a narrativa dos seus primeiros dias de liberdade. (SANTIAGO, 1994, p. 135)

A construção da escritura-ensaio-diário dá-se em forma de um simulacro. A narrativa, por essa razão, apresenta uma interrelação da língua, memória e história já encontradas, primeiramente, nas *Memórias do Cárcere*. Em *liberdade* questiona a relação entre história e ficção, a fala e a língua, entre o pensamento e a realidade, tendo em vista que “o literário e o historiográfico [na escritura meta-historiográfica] são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes”. (HUTCHEON, 1991, 136)

Na reconstituição crítica do passado feita por Santiago revela um trabalho intencional de desconstituição da figura original, mítica e fabulosa do autor, visto que o romance questiona a figura do escritor através de um desejo parricida da morte do autor (BARTHES, 2004b) como dono da palavra do texto. Recorrendo a Sergio Rouanet (1987, p. 243), “para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz que é

primária, mas sim, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. [...] A palavra-chave é diferença”.

Assim, Santiago usa o espaço da liberdade – como já sugere o próprio título do romance – para sair da prisão da forma tradicional e linear e que ocorre a partir da inserção de várias outras formas, tais como a biografia, a crítica literária, a própria ficção e a autobiografia. (MIRANDA, 1992, p. 94)

O caráter explícito da relação intertextual das *Memórias do Cárcere* com *Em liberdade* dá-se no nível do suplemento (DERRIDA, 2005) (SANTIAGO, 2002). Dessa forma, o romance de Santiago enquadra-se como um pastiche da obra do escritor da segunda geração modernista, a partir do momento em que faz apropriação do nome e da obra de Graciliano, o que não implica a repetição, mas sim, na sua inserção num jogo rememorativo da diferença em que Santiago sugere ao leitor que ambos os escritores estão sujeitos às características autoritárias e conservadoras de períodos distintos:

Estão vendo que optei por uma narrativa de caráter alegórico. O livro é sobre o conformismo e a divergência, a prisão e a liberdade. São dois os personagens principais: um garoto com o olho pretoe outro azul a quem raspam a cabeça, e uma princesa, nem menina, nem mulher, sedutora e mágica, ingênua e fatal, a quem dei o nome de Caralâmpia, numa alusão a uma casa de detenção. (SANTIAGO, 1994, p. 145)

É a partir do caráter inconcluso das *Memórias do Cárcere* na eterna busca do eu que possibilitou Santiago fazer a transcontextualização do nome e do “suposto” diário de Graciliano Ramos a fim de ressignificá-los. Tal feito é análogo ao que Maranhão fez ao findar o último memorial machadiano. Assim, o pastiche realizou, tanto na escritura de Santiago, quanto, veremos, de Maranhão, o que Foucault (1996, p. 25) reconhece como criar o dito pelo não-dito, acreditando na premissa de que há um segredo nas escrituras passadas que criam práticas discursivas inigualáveis.

O hibridismo, o teor autorreflexivo e revisionista da história, além da forma multifacetada do romance de Santiago são aspectos que também percebemos no romance *Cães da província*, de Luis Antonio Assis Brasil. Os comentários do narrador a respeito do processo de confecção da escrita é uma tônica na crítica-biografia-ficcional de Assis Brasil.

Publicado em 1987, *Cães da província* também é uma escritura autoconsciente cujos aspectos revisionistas da história promovem uma nova feição aos resquícios da biografia do dramaturgo Qorpo-Santo. Os traços intertextuais e os aspectos (meta)biográficos reconstituídos na ficção de Assis Brasil põe em xeque fatos da historiografia gaúcha do período ao qual Qorpo-Santo viveu com questões autorreflexivas da narrativa e, até mesmo, com partes espelhadas e em *mise-in-abyme*.

A Porto Alegre de fins do século XIX é revisitada e reintroduzida no tecido romanesco mesclado com partes metaficcionais e autoconscientes. Nesse emaranhado, a instância narrativa traça aspectos da “vida” biográfica e ficcional de Qorpo-Santo. No enredo, o hibridismo é levado às últimas consequências, embora possamos destacar alguns aspectos, ainda, perceptíveis, que tramitam nos limites ficção/história/biografia. Em analogia ao romance de Santiago, Assis Brasil recria um universo no qual os fatos, as coisas e os acontecimentos “acontecem” e “tornam a ser”, uma vez que os percalços da personagem são retratados, de forma biográfica, paralelamente, a uma investigação policial na “província”, tendo em vista o sumiço inexplicável de alguns moradores.

O romance apresenta uma separação intrigante: ele está dividido em três partes, sendo elas intituladas “Divinizemo-nos antes, se pudermos”; “Como um homem pode provar que é louco” e “Onde termina a mentira e começa o sonho”. Aproveitando-se das questões do estilo e das formas incompreensíveis de Qorpo-Santo, a tessitura ficcional joga com os signos decodificados da biografia e da literatura que passam a se friccionar na mesma arena. A epígrafe que abre a narrativa nos antecipa com quais questões o leitor enfrentará:

Que vejo? Jovens com lábios de cristal, outros que reluzem como prata; aqueles me parecem de ouro. Eis ali uns de brilhantes; mais adiante alguns, duros diamantes... Bem pouco, grosseiro vidro. Está, portanto, completa esta assembléia. Bailemos. Qorpo-Santo, em 1877 (ASSIS BRASIL, 1991, p. 9)

A partir da epígrafe, passamos por uma revitalização com distância crítica da província de São Pedro do Rio Grande do Sul em tempos das “luzes”, tal como salienta a voz narrativa. As descrições das peripécias vividas por Qorpo-Santo são narradas simultaneamente ao passo em que ele está escrevendo a peça *O homem que enganou a província*. São nesses momentos que as questões metaficcionalis e da *mise-in-abyme* propriamente dita são constatadas. Qorpo-Santo é um ser inadaptável ao seu tempo na ficção de Assis Brasil e, também, nas biografias a respeito dele, assim como o é a sua personagem do livro que ele escreve dentre da própria ficção. Aliando fato/ficção/biografia, a instância narrativa nos informa aspectos que, talvez, os livros de história não tivessem registrado por se tratarem de questões especulativas ou oriundas da história oral:

Cidade estranha, esta: desaparecimentos repentinos de pessoas, ninguém sabe o que na verdade ocorre, suspeitas macabras, um certo açougueiro que transforma carne humana em linguça; as pessoas tremem de pavor, ninguém possui provas de nada, ou pelo menos possuía, até os meados do abril outonal. Apontam-se os criminosos, as autoridades confundem-se, não se descobre nada, todos têm ideias e teorias, constroem-se sistemas explicativos, manifestam-se os raros socialistas e os abundantes retrógrados, apenas ideias vadias. (ASSIS BRASIL, 1991, p. 37)

No papel de criar/articular/relacionar os sentidos, nós, leitores, ao nos depararmos com a relação intertextual entre a personagem reconstituída na narrativa com a personagem criada pela personagem dentro da narrativa, nos damos conta que a problematização do universo fictício vai muito além do revisionismo crítico da história que elimina a distância épica do romance histórico tradicional. Embora a peça *O homem que enganou a província* seja uma invenção dentro de outra invenção, ou seja, uma ficção em abismo, os discursos fictício e historiográfico se interpenetram e criam novas realidades. Neste simulacro imaginativo, a narrativa convoca a atenção do leitor à condição do artista no período do reinado de Dom Pedro II. A intencionalidade da obra, como vimos em Eco em *Interpretação e*

*superinterpretação*, é perturbar a ordem das estruturas rígidas da forma biográfica e promover uma nova reconstituição da personagem, haja vista que as questões biográficas sobre Qorposanto ainda são muito obscuras, assim como suas obras.

Pela ambiguidade intencional e pela mescla de discursos plurivocais na ficção, *Cães da província* também pode ser enquadrado como uma escritura contemporânea. A questão do revisionismo histórico que coloca em cena a “história das mentalidades”, os pormenores e as migalhas do passado confeccionada por Assis Brasil é semelhante à grande rapsódia de João Ubaldo Ribeiro na reconstituição de *Viva o povo brasileiro*.

Neste romance publicado em 1984, o foco narrativo recupera e articula vários tempos históricos referentes à formação da nação brasileira através de uma desconstrução de discursos históricos consolidados. Ribeiro dá voz àquelas personagens humanas e vinculadas à perspectiva dos vencidos que a historiografia silenciou. E por meio dessas revitalizações, a instância narrativa convence os leitores a aderirem aos discursos dos excluídos, ou seja, do povo, do negro, do índio e de seus descendentes. A construção das personagens Maria da Fé – heroína negra do romance – juntamente com a personagem Patrício se dá de forma complexa e paródica ao comover e heroificar os sujeitos que Jim Sharpe (2011) chamou de agentes da “história vista de baixo”.

Ao desconstruir as falsas ideologias e dar voz às personagens “ex”cêntricas, para usar o termo de Hutcheon (1991), a escritura de Ribeiro constrói uma “outra” história. Os verdadeiros herdeiros da nação, que são os negros e os mestiços, são registrados em um amplo período histórico que se estende de 1647 à década de 1970 do século XX para representar as várias etapas da formação do povo brasileiro, principalmente, de matizes afrodescendentes. Todavia, o enfoque do romance, por ser uma metaficção historiográfica de fundo paródico com distância irônica, não registra as figuras históricas nacionais como fizeram Tolstói, Hugo ou Standhal. Por outro lado, são apresentadas como agentes importantes da historiografia os

descendentes de Perilo Ambrósio e Amleto Ferreira e outras linhagens que deram origem ao pescador José Francisco ou a Alferes Brandão. Nessas reconstituições problematizantes, Ribeiro também recria os impasses territoriais entre a metrópole e a colônia. Nessas idas e vindas apresentadas no romance, o leitor é induzido à convicção de que a história do Brasil deve saudar não um indivíduo, mas uma nação, um conjunto, um povo:

o povo brasileiro somos nós, nós é que somos vocês, vocês não sabem nada sem nós. Vocês não podem nos ensinar nada, não querem nos ensinar, pois todo ensino requer que quem ensine também aprenda e vocês não querem aprender, vocês querem impor, vocês querem moldar, vocês só querem dominar. (RIBEIRO, 2007, p. 565)

Nesta fala da personagem Maria da Fé, há um contra-ataque à ideologia dominante e à historiografia tradicional. Ela é a grande personagem da historiografia que questiona a sua condição no romance. Em outra passagem do tecido narrativo, Maria da Fé instiga Patrício Macário a penetrar nos significados da pátria e do povo brasileiro, em um episódio referente à guerra de Canudos:

O que é autoridade? De onde tiraram tanta autoridade? O que foi que mudou depois da República, que progresso houve, que horizonte se abriu para o povo? O que é que vocês sabem, além de matar, espezinhar, humilhar e negar a liberdade e a justiça? [...] é a única coisa que faz sentido, é ver a nós mesmo como devemos nos ver e não como vocês querem que nos vejamos. E ver vocês como devemos ver e não como vocês querem que os vejamos. (RIBEIRO, 2007, p. 534 – 535)

A desconstrução dos mitos nacionais feita por uma mulata que está totalmente fora da historiografia oficial do país promove um novo olhar na questão complexa entre colonizado *versus* colonizador. A noção de herói falocêntrico é desconstruída no romance de Ribeiro assim como também o fez o romancista português Antonio Lobo Antunes em *As naus*. A visão heroica e mítica do passado português é revisitada e satirizada ao extremo por uma narrativa paródica e dessacralizadora dos mitos nacionais. A voz predominante na escritura de Antunes é dos decadentes retornados do passado histórico desnudados de suas auras. Assim como em *Memorial do fim*, *As naus* apresenta uma polifonia de vozes que são arquitetadas por uma “consciência narrativa”, que valoriza a diversidade de opiniões daqueles que

retornaram à “Lixboa” assolada pela miséria. O trecho a seguir ilustra a chegada de Pedro Álvares Cabral ao aeroporto lisboeta:

Os que regressaram comigo, clérigos, astrólogos, genoveses, comerciantes, judias, aias [...] abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, abrinquedos quebrados, formavam uma serpente de alentos e miséria [...] um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?) [...] e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, muito depressa, sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos [...] Guardo o refil vago de primo a chegar de licença fardado de recruta, pisando as alfaces da horta com botas cruéis. [...] Lembro-me dos invernos com uma sementeira de alguidares [...]. E essa memória remota trouxe-lhes de súbito no nariz o aroma de bosta de vaca. (ANTUNES, 1998, p. 13 -14)

A desmistificação das figuras canônicas feitas pela sátira presente no romance de Antunes configura o romance como uma “anti” epopeia, pela questão de ironizar e ridicularizar os grandes feitos passados. O discurso oficial ironizado também está presente em *Viva o povo brasileiro* ao ser colocado em segundo plano e inferiorizado em prol das reminiscências dos resquícios textuais dos oprimidos. Outra revitalização inquietante é a recriação “biográfica” de Antônio Conselheiro feito por J. J. Veiga.

Em *A casca da serpente*, Veiga apresenta um beato que “continua vivo” e “apenas mudou de nome e casca”. Publicado no mesmo ano de *Boca do inferno*, ou seja, em 1989, a figura mítica de Antônio Conselheiro é resgatada no contexto específico do fim da guerra de canudos. Entretanto, a maneira como a historiografia é recriada foge à perspectiva da história tradicional como representação de fatos objetivos tal como “realmente aconteceram” e passa a apresentar, dessa forma, “novos problemas, novas abordagens e novos objetos”, segundo a *nouvelle histoire* teorizada por Jacques Le Goff. (apud BURKE, 1992, p. 13)

A trajetória para a “nova canudos” criada no heterocosmo fictício tem início em 2 de outubro de 1897 com a retirada dos homens do antigo terreno, sob a influência de Antonio Conselheiroque, nas palavras de Veiga (1999, p. 56), nada mais era do que “um moço sem rumo e sem projeto”.

Em consonância à narrativa de Ribeiro, o romance de Veiga também se inscreve na perspectiva da “história vista de baixo”, uma vez que desmistifica e dá nova moldagem à personagem histórica Antônio Conselheiro, além de conceder maior atenção às opiniões de pessoas comuns sobre seu próprio passado. Discursivamente constituído, o beato de Veiga é descrito a partir de traços simples e humanizados, ao passo que transita ao lado de personalidades fictícias e biograficamente “reais”:

Bernabé e cabo Nestor, que começavam a fazer boa liga, se olhavam e se entenderam. Os outros, talvez por estarem ainda muito abalados com a derrota, parece que não prestaram atenção na fala do Conselheiro, e por isso não notaram a mudança no modo de falar usado agora por ele. Antes ele resolvia tudo sozinho e comunicava a decisão aos seguidores; agora falava no plural, nós resolvemos depois para onde ir. Assim ficava melhor, claro: muitas cabeças pensando e se consultando alcançam melhor resultado. A dúvida era se aquilo seria uma mudança de verdade ou efeito passageiro do descalabro em que se achavam. (VEIGA, 1999, p. 17)

Ao problematizar a noção de história como um discurso autônomo e unívoco, ao mesmo tempo que desestabiliza as “verdades” com proposição da nova história, a narrativa, utilizando a figura do narrador heterodiegético afirma que “a palavra bem manejada, e dita na hora certa, tem poderes a bem dizer mágico” (VEIGA, 1999, p. 5). E, consorte, a história é construída no resgate dos paradigmas deterministas que impulsionavam as ciências em voga no período, além de fundir “a história da experiência cotidiana das pessoas com temática dos tipos tradicionais da história”. (SHARPE, 1992, p. 40)

No discurso romanesco, o “tio Antônio” conduz seus homens rumo à terra prometida. E, por ser uma metaficção historiográfica, a escritura de Veigadesestrutura a historiografia oficial em função da autonomia da arte reafirma, dessa forma, a realidade como discurso que não existe fora da narrativa ficcional. Nessas revisões e repetições críticas, o tio Antônio caminha sem projeto claro e sem pressa. Eles chegaram ao pé da serra de Ariranga nos primeiros dias de Janeiro do ano de 1898, quando o presidente Campos Salles mal completara dois meses do seu governo.

Esse resgate do período republicado, a escritura incorpora os desgarrados que iam se encontrando ou alcançando, uns ainda fugitivos de Canudos, que vagavam pelo certo; outros, pobres sertanejos andarilhos cuja morada era o espaço coberto pelo próprio chapéu de couro, e por projeto de vida os expedientes que se pode encaixar no curto tempo que se chama hoje. (VEIGA, 1999, p. 75)

Assim como Veiga, Assis Brasil, Miranda, Santiago, Ribeiro, Assis Brasil, João Antonio e Márcio Souza problematizaram nas suas escrituras híbridas fatos, formas e conteúdos de conhecimentos diversos, João Silvério Trevisan também apresenta uma narrativa hermética, pluriforme e com repetição com diferença crítica.

Em *Ana em Veneza*, percebemos algumas problemáticas que também foram apontadas por Esteves (2010) no seu estudo já citado *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. Nesse romance publicado em 1994, Trevisan articula, ao mesmo tempo na arena do jogo ficcional, três figuras resgatadas que merecem ser mencionadas e destacadas por nós: Julia Mann, filha de pais alemães, porém nascida em território brasileiro, mãe dos escritores Heinrich Mann e Thomas Mann; Dona Ana, sua serva, uma escrava brasileira que está ao lado de Júlia desde a infância daquela em Paraty, no Rio de Janeiro até sua migração à Lübeck, na Alemanha; e o compositor cearense Alberto Nepomuceno, um artista que busca aprimorar seus talentos em território europeu e, para isso, conta com o apoio do governo brasileiro.

Várias são as problemáticas apresentadas nesta escritura. Tanto no que tange às revisões biográficas das personalidades históricas quanto nas discussões da trama, principalmente sobre estética e o lugar do intelectual no cenário contemporâneo brasileiro. Somos mediados por uma voz que tece vários comentários digressivos. Nessas pausas reflexivas, Alberto Nepomuceno trava diálogos instigantes com a instância narrativa sobre temas que irão conduzir as discussões no romance, como por exemplo, a situação da realidade cultural do Brasil.

A grande guinada da escritura de Trevisan consiste em proporcionar o encontro inesperado das três personalidades brasileiras em Veneza. Tal escolha não foi aleatória: se o romance trabalha no nível do questionamento da realidade, nada melhor do que realizar um encontro mágico em um lugar onde a arte, por si só, faz presente.

A profunda indagação levantada por Alberto Nepomuceno a respeito da situação cultural no Brasil levanta outras problemáticas que conduzem à própria busca de identidade das principais personagens do romance. Nesta tentativa de recriação de um passado distante, embora Trevisan não tivesse como objetivo maior construir um romance histórico, tanto a configuração da personagem Alberto, Ana e Júlia, estão em busca de si mesmos. Essa perspectiva também equivale à visão lacaniana da descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, levando-os a não-identificação do eu perante seu contexto e provocando uma crise de identidade.

Na narrativa, o músico se autoquestiona através dos monólogos interiores e, também, faz comentários sobre questões específicas da criação musical. Porém, o intelectual brasileiro cede espaço à outra voz que, por sua condição periférica, marginalizada e por fim “ex-cêntrica”, foi silenciada pelos discursos historiográficos, mas que, na metaficção historiográfica para a tervez e voz, é a escrava Ana.

Pelo seu riquíssimo histórico de vida, a “donana” possui várias identidades em que são manifestadas em momentos distintos. No encontro inusitado em Veneza com o músico, Ana, Júlia e Nepomuceno discutem questões referentes à cultura e à formação cultural do Brasil. Nesse aspecto, a narrativa de João Silvério Trevisan faz uma ponte direta com o romance *Viva o povo brasileiro*, haja vista que o enredo procura responder a seguinte questão: como nasceu a alma do povo brasileiro? Como já salientamos, a longa narrativa procura responder essa questão, utilizando a paródia, a carnavalização e a polifonia bakhtiniana, ao longo de toda a trajetória histórica que é revista e inventada criticamente.

Em contrapartida, Trevisan não parodia os personagens históricos a ponto de torná-los irônicos e satíricos dentro da perspectiva revisionista da metaficção historiográfica. Ao contrário, o autor enaltece as personagens históricas e revigora o discurso daqueles que a história oficial apagou e/ou silenciou. Atentemo-nos para a sutileza de Trevisan na escolha do título do romance. Sua opção partiu daquela que seria no romance a personagem mais rica culturalmente nos aspectos híbridos e por apresentar a voz do outro: Dona Ana.

Além de questionar o sentido de nação e o sentido dos ‘eus’ descentralizados que são, por esta razão, ex-cêntricos, o romance apresenta, também, aspectos dialógicos e carnavalescos no que se refere à presença de vozes e olhares imiscíveis dos personagens que enredam a trama. Além desses aspectos, vale notar a forte presença da intertextualidade explícita e implícita que elucida o caráter do sentimento saudosista. Os resquícios biográficos de Nepomuceno apontam não só sua história de vida, mas, suas objeções, opiniões e questionamentos sobre a própria formação e composição musical no cenário brasileiro:

Sou o ecletismo, e fui a interrogação reticência indefinição, e os modernistas desconheciam ou quem sabe desprezavam o informe, mesmo porque o modernismo buscou obcecadamente ser uma forma específica, ter sua forma própria e vendê-la com características muito claras e autônomas e lógicas para se diferenciar, e então no modernismo tudo deveria ser puramente moderno, ter sua própria voz, ao contrário de mim que fui de tudo um pouco, sim porque a mim me interessa o impasse, a crise e eu sinto orgulho de ter relido toda a música ocidental desde de Bach e Brahms até Richard Strauss e Debussy, não receio dizer que em mim cabem muitos e eu sou um projeto aberto, tanto quanto o Brasil e desse modo sou sim muito nacionalista, e podem me acusar de medíocre está bem, mas aceitemos que onde queres coqueiros sou pinheiro, sou a mostra viva de uma cultura ambígua, de navegadores aí está, o sentido da procura de Ítaca, é a procura mesma, navegar é preciso quem sabe, quem sabe onde vai dar a procura, de repente a antiga Veneza se encontra com a América num gesto que ela delega ao Brasil a máscara como se passa um cetno, a máscara esse costume ritual com características mágicas, hábito que mistura verdade e mentira, sinceridade e ilusão, encarnando ao mesmo tempo o poder e a autoridade. (TREVISAN, 1998, p. 622 – 623)

A personagem destaca sua condição plural, instável e eclética ao perceber que não existem mais certezas absolutas com as quais ela pode se firmar e se autodefinir. Estas imprecisões na constituição do sujeito herdadas do novo romance francês aliadas à desmistificação do caráter biográfico dos grandes agentes da história ao eleger uma

personagem marginalizada como heroína, analogicamente à proposta de Ribeiro, fazem com que o romance de Trevisan também seja uma ficção-crítica cujo revisionismo e hibridismo promovem novas reflexões sobre as artes em geral.

E neste rol de escrituras da contemporaneidade que são, ao mesmo tempo, ficção-crítica-teoria-biografia-ensaio, não poderíamos deixar de tecer alguns comentários sobre outro romancista que tem se destacado na contemporaneidade pelas suas obras multifacetadas: é o caso do romancista português José Saramago. Grande parte de seus romances apresentam o problema do revisionismo histórico aliado à autorreflexividade da narrativa, sem falar nas reformulações e readaptações dos gêneros intimistas acoplados nos discursos romanescos. Pensemos, principalmente, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, cuja matéria da escritura se assemelha bastante às questões propostas por Maranhão no *Memorial do fim* no que se refere, principalmente, aos entrecruzamentos entre fato/ficção/crítica/biografia/paródia/ironia/pastiche. Outros romances de Saramago também trabalham com os problemas da escritura. São eles *Jangada de Pedra*, publicado em 1986, *História do cerco de Lisboa*, de 1989 e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991. Em todas essas ficções, Saramago articula os signos da historiografia referentes às versões oficiais e cristalizadas e os problematiza a partir da noção de signo criada por Deleuze<sup>21</sup> (2010a). A bíblia, os eventos da historiografia e a própria literatura são excelentes campos de experimentação para as transcontextualizações irônicas, satíricas e irônicas das escrituras saramaguianas.

Em *História do cerco de Lisboa*, por exemplo, a voz narrativa inicia a averiguação dos fatos a partir do processo de escrita da própria história, atentando-se às questões de correção e

---

<sup>21</sup>Em *Proust e os signos*, Deleuze (2010a) examina *À la recherche du temps perdu* a partir da busca inconsciente e involuntária da verdade que se opõe à filosofia da identidade platônica e da representação. O signo, nessa perspectiva, é a materialização de si mesmo nas suas relações entre sujeito e objeto, nas relações de sentido com as faculdades que os interpenetram e com as estruturas temporais neles implicadas. Nessas fricções e lances, os significantes criam novos acontecimentos plurais.

de produção do próprio texto histórico no sentido de “criar” e de “vir” a ser uma “história”.

Vejamos:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur, usamo-lo quando precisamos suprir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, [...] Faça-me aí o desenho, mas devagar, É fácilimo, basta apanhar-lhe o jeito, quem olhar distraidamente cuidará que a mão vai traçar o terrível círculo, mas não, repare que não rematei o movimento aqui onde tinha começado, passei-lhe ao lado, por dentro, e agora vou continuar para baixo até cortar a parte interior da curva, afinal o que parece mesmo é a letras Q maiúscula, na mais, Que pena, um desenho que que prometia tanto, Contetemo-nos com a ilusão da semelhança, porém, em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em estilo profético, que o interesse da vida onde sempre esteve foi nas diferenças, Que isso tem que ver com a revisão tipográfica, Os senhores autores vivem nas alturas, não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas, que assim lhes classificávamos os defeitos do tempo da composição manual, diferença e defeito, então, era tudo um. (SARAMAGO, 1989, p. 11)

Já em *Jangada de Pedrae em O evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago desmistifica e retira a aura dos discursos sagrados e consolidados dos textos histórico e bíblico. Não se trata de destruir os signos passados. A questão é trabalhar o signo na sua materialidade discursiva, ou seja, o signo como essencialidade, uma vez que

não sabe que a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil signos exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis, análogos no mundo dos caracteres ao que são, na natureza física, as mudanças atmosféricas. (DELEUZE, 2010a, p. 28)

Na destruição da metafísica do signo deleuziano, o signo perde a referencialidade externa ao texto. O signo é um devir, uma produção, um acontecimento e um lance feito no jogo do texto. E o leitor é, sem dúvida, o juiz que articula e assimila os novos “sentidos” desses signos porque “o sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas”. (DELEUZE, 2010a, p. 34). E são nesses trâmites que os discursos fictício/histórico se misturam e criam várias outras referencialidades.

O exemplo do heterônimo Ricardo Reis, por exemplo, resgatado por Saramago, ironiza os significados dos signos ao desestruturaros limites entre a biografia real e a biografia

fictícia. Na fabulação, o teor irônico já se manifesta desde o título do romance ao registrar o ano da morte de um sujeito fictício que, a todo momento, é confundido com o autor biográfico Fernando Pessoa. Nessa mescla de fictício e biográfico, o Ricardo Reis contenta-se com o espetáculo do mundo e não se deixa sofrer com as questões políticas e históricas no momento histórico revisitado, embora o experimente.

Não menos inquietante é o ano escolhido por Saramago para representar a morte do heterônimo pessoano: o de 1936. Tanto o salazarismo em Portugal quanto o getulismo no Brasil definem os momentos históricos de censura e repressão. Mas Reis, cada vez mais se afasta do signo criado por Pessoa e passa a caminhar no labirinto das ruas da cidade obscura. Ora ou outra, ele se encontra com Lídia, Fernando Pessoa e Marcenda, todos esses, obviamente, significantes dos significantes. Em vez, por exemplo, de convidar a Lídia das odes para sentar-se com ele à beira do rio, Reis descontrói o platonismo e materializa o signo de Lídia na figura de uma camareira do hotel no qual está hospedado. Pessoa percebe essa mudança de postura de Reis e comenta: “Não me faça rir, é a primeira vez na vida que ouço explicar-se a respeito de mulheres, ó sátiro oculto, ó ganhão disfarçado [...] estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está”. (SARAMAGO, 1988, p. 183)

Outro aspecto irônico é a aparição de Fernando Pessoa como um fantasma dentro da escritura que faz os comentários sobre os limites entre vida e morte. Muito embora sendo um espectro, ele caminha normalmente pelas ruas de Lisboa, sobe escadas e bate nas portas antes de entrar. Interessante, também, que Pessoa não existe sem Reis. Aquele não escreve, não lê e nem se molha nas constantes chuvas descritas na narrativa. Além dessas imprecisões, os limites entre história e ficção se pulverizam nos discursos intertextuais e paródicos da ficção que se autoquestiona, uma vez que ambiguidade se instala.

Saramago, ao dar vida “biográfica” a um ser “fictício” e matar o criador/autor já no início do romance trabalha a ironia semelhante àquela que Maranhão apresenta ao fundir, em

um mesmo espaço, os últimos dias do escritor fluminense que “fede”, “apodrece” e “insiste em viver”. A ironia melancólica na criação “biográfica” de Brás é resgatada, reconfigurada e confrontada no próprio signo Machadiano nos seus dias finais. No caso específico de Saramago, o leitor só entende a ironia em relação à “morte do autor” no momento em que Ricardo Reis, mesmo tendo “experimentado o espetáculo do mundo”, resolve ao fim da narrativa, retornar ao heterocosmo da ficção e deixa de enfrentar os problemas da historiografia:

saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe o chapéu, Melhor do que eu sabe eu não se usa chapéu lá. Estavam no passeio do jardim, olharam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar acaba e a terra principia. (SARAMAGO, 1988, p. 428)

Com tais palavras, a instância narrativa finda o romance que, por sua natureza complexa, aberta e em devir, é infindável. Assim como o romance de Maranhão, as personagens de Saramago transitam livremente entre “as portas” e “escadas” que demarcam os limites entre ficção/fato biográfico/histórico. E demarcar o fim, aqui, é coisa para outro “tomo”, ou “dois”, ou mais, como já nos assegurava Maranhão.

E, tendo chegado até aqui, passemos, de fato, à leitura do romance que estamos anunciando desde o início desta tese autorreflexiva e autoconsciente. Não pingaremos mais pontos finais... Devemos passar às aporias da escritura do “último” memorial machadiano elaborado sob o signo da escritura pós-estruturalista. Adentremo-nos nela.

## Parte II

A escritura de Haroldo Maranhão

## 1. Por uma ficção-crítica da diferença e repetição em *Memorial do fim*

A esperança é uma vírgula; vá lá, um ponto-e-vírgula. Ponto, não; ponto final, de forma alguma. Ponto final é escharpa íngreme, que ninguém galga e extrapassa, a esperança de cambulhada. Já não me lembra quem pôs em causa a esperança de o Conselheiro Ayres desfazer-se da pele da doença, jogá-la num cesto como se faz a um pijama usado, espreguiçar-se, bocejar, encher o peito de vento, vestir o sobretudo, retocar o luzimento das botas com uma banda de meia velha, retirar o chapéu-coco do cabide e atirar-se ao mundo como se voltasse de fortificantes férias nas ilhas gregas. O mundo é pouco, e é muito, é a rua, é o bonde, são as pessoas, é o teatro, e o teatro não é só a casa da ópera nem o que se dá nela; o teatro é a própria vida; é voltar aos manuscritos! (MARANHÃO, 2004, p. 113)

Vírgulas. Começamos a examinar o funcionamento do engenho ficcional de Maranhão a partir das vírgulas. Vírgulas não são pontos finais. As vírgulas constituem intervalos, pausas, gradações, acréscimos e, em particular, no romance *Memorial do fim*, elas demarcam a não totalização, o não fechamento, o eterno retorno, o voltar sobre si mesmo, a dobradura sobre a matéria textual, o jogo textual, a repetição com distância crítica dos signos desprovidos dos significados, o rememorar, o relembrar e o aprender a relembrar. Segundo Deleuze (2010a, p. 61), “aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento”. A partir dessa problemática, compreenderemos o eterno retorno contido na obra de Maranhão, especificamente, no romance *Memorial do fim*, em busca daquilo Deleuze chamou de “essência” criada pela diferença e pela repetição. Já em nossa introdução, destacamos o fato de que transgredir na contemporaneidade é repetir ironicamente. A ironia, com suas arestas avaliadoras, promove o repensar dos discursos.

Na função de críticos literários que pensam a ficção a partir da diferença e repetição, nossa intenção primeira é perceber como a ficção de Maranhão cria essa essência deleuziana ao dobrar sobre si mesma. A diferença – como perceptível na epígrafe que abre a segunda parte de nossa tese – se estabelece na repetição transgressiva que não cria generalidades. A

saída para a contemporaneidade, especificamente na ficção, será procurar destacar a *différance* que está na essência da matéria textual. O estilo, segundo Deleuze, não está no homem, mas sim, na própria essência do ato de repetir. E a tão procurada essência da materialidade textual, no caso específico dos romances que chamamos de escritura como ficção-crítica, não está na particularização e nem na individualidade, mas sim no próprio ato de repetir individualizante que cria as singularidades. Admitimos, então,

que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-ser, sem a capacidade de se repetir, idêntica em si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? [...] *A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra”. A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de autorrepetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental.* Sobre a obra de um grande artista podemos dizer: é a mesma coisa, apenas com a diferença de nível; como também: é outra coisa, apenas com semelhança de grau. Na verdade, a diferença e a repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. (DELEUZE, 2010a, pp. 46 – 47, grifos nossos)

Tanto na epígrafe de Maranhão quanto na citação acima de Deleuze, temos matéria de sobra para examinar o *Memorial*. Ao destacar que a esperança é uma vírgula, ou seja, um entretempo, e que a vida é o teatro e é o próprio ato de voltar aos manuscritos, a instância narrativa marca o problema que, aqui, nos ocupamos. E em Deleuze, por destacar que não existe essência sem autorrepetição que cria vários graus de uma diferença original, ao passo que percebemos, no mesmo texto, a presença repetida do outro, mas, no entanto, o outro de outra forma, estaremos, então, realizando uma crítica pós-estruturalista, livre de falsas ideologias e conceitos pré-estabelecidos.

E, contudo, para realizarmos uma leitura crítica do romance *Memorial do fim*, nos pautaremos em vários métodos de leituras e releituras das fontes literárias e propriamente não literárias que serviram de substrato para o engenho ficcional de Maranhão. “Voltemos aos manuscritos” porque o texto é anterior à fala. O mundo é um imenso palimpsesto entrecortado

de eczemas. Nesses eczemas, percebemos o poder articulatório das citações como elementos privilegiados das acomodações. Aqui, detectamos o outro de outra forma, através da subversão que

desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. [Por isso] [...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ele o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia da competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (COMPAGNON, 2007, p. 22)

O *Memorial do fim* compõe uma “outra” biografia machadiana repleta de eczemas nas quais a citações presentes nas intertextualidades implícitas e explícitas fazer nascer um “outro” autor de *Memorial de Aires* e esse outro, nessa outra configuração, é mediada, diretamente, pelo leitor que pactua como o coautor do texto. Mas, como leitores, devemos desconfiar de tudo e de todos os personagens multifacetados no texto de Maranhão porque “a outra, amantíssimo leitor? Supondes vós? A outra? Quem verazmente foi a outra? D. Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do Sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia, e que entretanto foi Fidélia? (MARANHÃO, 2004, p. 16)

Neste recorte, já percebemos quão hermética é a narrativa de Maranhão. Signos de todas as partes são embaralhados e misturados no discurso plurilinguístico do romance que é, ao mesmo tempo, autoconsciente, autorreflexivo e convoca o leitor a jogar e montar o quebra-cabeça. O *puzzle*, como destacou outros críticos da obra de Maranhão, é uma imagem importante para nos remetermos a essa ficção. Ela promove nova “aparição” ou “roupagem” a Machado de Assis no cenário pós-moderno brasileiro dos anos 1990 do século XX. Essa escritura está amalgamada, principalmente, à nova concepção de narrativa como uma “ficção sobre uma ficção” (HUTCHEON, 1984), juntamente às novas tendências da contemporaneidade das “escritas de si”. Vejamos, então, como a diegese de Maranhão pode ser lida como uma escritura autorreflexiva que resgata fatos biográficos machadianos.

Primeiramente, associemos o romance *Memorial do fim* como uma narrativa que se constrói sob a óptica da *écriture*: noção de origem francesa que adotamos, como já observamos preliminarmente, a partir dos estudos de Barthes e Derrida. A escritura, segundo as análises de Barthes, principalmente nas obras *O grau zero da escrita*, *S/Z*, *Prazer do texto* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Preparação do romance* e de Jacques Derrida em *Gramatologia*, *Escritura e diferença* e *Farmácia de Platão* nos revelam as seguintes questões: a escritura é o “querer-escrever”, é um texto “escrevível”, “estelar”, “não representativo” que comporta “pluralidade de entradas” com “abertura de redes” para a criação de um “jogo” e de um “suplemento” que “de-sedimenta” a concepção tradicional de representação. A escritura também apresenta um devir, ou seja, uma apresentação dos meandros da ficção nos quais a “produção e a recepção dos sentidos são contextualizados” (HUTCHEON, 1984) no ato da leitura. O próprio “resgate” ou “retorno do autor”, como defende Klinger (2012), nos é explicado no sentido em que, o autor, parafraseando Hutcheon (1984, p. xvi), traz consigo uma posição que começa a ser preenchida ou um papel a ser inferido pelo leitor na leitura do texto. A escritura funciona como uma arena montada para o jogo no qual o leitor participa ativamente na construção dos sentidos, dos inúmeros links e das entradas que o texto apresenta.

Nesse “retorno” ou “reparição” de Machado como o fio condutor da narrativa, a escritura também apresenta reorganizações de trechos e extratos textuais, fragmentos e outras narrativas que não são propriamente literárias: daí a transposição de fronteiras entre o que seria fictício do “real” ou biográfico. Mas é por meio da metaficcionalidade que as “vozes” narrativas presentes no jogo textual de Maranhão levam os leitores a repensar o próprio *status quo* do romance que não é mais uma “mimese do produto”, mas, sim, uma “mimese do processo” (HUTCHEON, 1984). O teor autoconsciente do enredo permite uma nova forma de

ler os gêneros confessionais ou o próprio romance de caráter memorialístico, repensando suas naturezas ontológicas.

Sobre essas proposições, Maranhão articula engenhosamente o que Hutcheon (1984, p. xvi) denominou de narrativa narcisista como sendo aquela na qual a linguagem, ou melhor, a escritura, constitui a realidade e nela os leitores podem criar conexões entre todos os tipos de discursos, tanto entre o histórico, o ficcional e o biográfico, além de mesclá-los e, em muitos momentos, de nem ser possível diferenciá-los no enredo. E a escolha de Maranhão foi proposital ao registrar o momento mais difícil do autor de *Memorial de Aires*, cujo fim já estava próximo, para experimentar do seu próprio veneno, uma vez que a ironia é introjetada contra o seu criador:

Dever potente me faz psiu. Abandono o grave e expectante e revigorado moribundo. Afasto-me do vexame daquela polca dançada na antecâmara onde a morte, sentada e polida, não denunciava impaciência. Até hoje, ninguém perdeu uma pratinha por esperar. O leitor não seria e não é exceção. Adeus; não me demoro.  
(MARANHÃO, 2004, p. 38)

A focalização mordaz e niilista de Machado de Assis é realizada no ano de sua morte: 1908. E a fabulação de Maranhão cria um heterocosmo de signos nos quais os significados são desprovidos do sentido primeiro e passam a funcionar como “significantes dos significantes” (DERRIDA, 2008). Por esse motivo, Machado de Assis é o Conselheiro Aires que é o Aguiar e que é o Bruxo do Cosme Velho – apelido dado por Carlos Drummond (PIZA, 2008) – também e, ao mesmo tempo, ele é uma síntese e uma mescla de suas personagens que reaparecem e cruzam consigo no enredo por meio dos recortes e das emendas textuais e pastiches da obra ficcional machadiana. Em meio a tudo isso, a presença da morte e do tom biográfico que tenta “recontar” os derradeiros dias do escritor fluminense são problematizados pela escritura especular que põe em xeque o realismo do século XIX ao refletir sobre a própria escritura do romance, tal como Machado de Assis o fizera em grande

parte de sua obra madura, principalmente em *Esau e Jacó*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*.

O romance de Maranhão execra qualquer possibilidade de referencialidade porque ele é um lance feito num “jogo de acontecimentos puros” e a partir de uma “série de paradoxos” (DELEUZE, 2011). A cada leitura, os leitores atribuem novos “sentidos” aos arranjos textuais. No excerto abaixo, o narrador, à maneira imitativa do próprio Machado, coloca um capítulo desconexo que não tem relação alguma com o capítulo anterior e, conseqüentemente, com o posterior:

Capítulo XIS  
Que sucede ao XII e antecede ao XIV

Peremptoriamente a prudência manda eliminar o *caput* deste capítulo, na ordenação romana, que se preferiu à cardinal. O número Xis, ora interdito, pode nem ser de agouros nefastos; mas pode ser.

Duas teses sustentam-se sobre a matéria em si, entre si antíteses. Elas miram-se com o ânimo do desafio. Não recomendo que se adote a primeira; nem tampouco a segunda, pelo avisado temor de que a verdade verdadíssima more na oposta.

Não me inclinaria eu por uma ou outra proposição, pela causa de termos por cá moribundo. E qualquer dos enunciados, seja A ou seja B, um suprimará horas ao decesso; o outro acrescentará.

Abre-se agora nova controvérsia: qual dos resultados convirá ao interessado mais próximo, isto é, ao moribundo? (MARANHÃO, 2004, p. 53)

A autorreferencialidade explícita neste capítulo é semelhante à autoconsciência narrativa presente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em outros romances machadianos e, mesmo antes dele, como em *Tristram Shandy*, por exemplo. A técnica da digressão, tão comum em Sterne, Cervantes, Maïstre e na própria ficção machadiana é, agora, resgatada por Maranhão e apresenta um grau mais crítico, posto que o tempo todo o texto é entrecortado por signos que marcam a diferença na repetição. Nisto consiste a “superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”. (DELEUZE, 2010a, p. 39)

Por meio dessa dicção biográfica, embora permeada pelos intervalos digressivos, os leitores acostumados com os enredos lineares ficam desorientados com o aspecto esquizoide

do tecido narrativo de Maranhão. Vejamos, por exemplo, o encadeamento dos capítulos iniciais e como o romance se inicia.

A “cena” – se é que essa palavra pode ser aplicada ao jogo de Maranhão – que abre o primeiro dos cinquenta e quatro capítulos da diegese já instaura o impasse das misturas: o título do primeiro capítulo é “Dona Marcela” e a primeira frase do capítulo é a fala “nunca me há de esquecer este dia”. Logo em seguida, o narrador insere a figura de José Veríssimo de Matos, que era um grande amigo de Machado de Assis e que esteve presente em vários momentos da vida deste, como bem apontou Miguel-Pereira (1988) e Daniel Piza (2008). Até aqui, três problemas são detectados: a presença da ficção machadiana dentro da ficção de Maranhão e a articulação de uma personagem biográfica e histórica inserida e aliada ao heterocosmo fictício. Para problematizar ainda mais e destruir as ilusões referenciais, a voz narrativa apenas destaca a presença desarticulada de José Veríssimo que fora visitar o “semi-morto” e passa, no mesmo momento e ao mesmo tempo, simultaneamente, a discutir questões de ordem metaficcional à maneira Shandiana:

A casa do morador sozinho havia alterado as práticas, que vinham do ministério Zacarias. A questão atinha-se ao descimento da escada. Descer e subir escadas é assunto manso; é deliberação visceral que tange raias inauditas. Subir escadas, descê-las, é matéria para um tomo ou dois, e não para linhas distraídas de um capítulo. Só se descem escadas após repensadas reflexões, e a decisão é uma decisão que transcende os máximos limites. (MARANHÃO, 2004, p. 12)

Os comentários sobre os atos efêmeros de descer e subir escadas tiram o foco central do parágrafo anterior que anunciara a chegada de Veríssimo ao *Chalet* próximo aos *Bondse* frente a tantas *cousas* que acontecem como lances feitos num jogo repetido e simultâneo. Desde a primeira linha do romance, a narrativa se manifesta como um eterno devir no qual tudo acontece sem a pretensão de criar um sentido total ou unificado. Os vários sentidos dessa ficção que se autorrepete com diferença é construída por meios dos paradoxos e, principalmente, por meio da ironia. Aliás, a questão da ironia e do riso melancólico são as tônicas mais observáveis e mais trabalhadas no engenho ficcional de Maranhão, uma vez que

sua transgressão é avaliada nos atos intencionais e de referência. A ironia se manifesta em Maranhão, como bem destacou Hutcheon (2000), porque ela envolve um processo ativo de atribuição e interpretação, ou seja

a ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. [...] A ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente. (HUTCHEON, 2000, p. 28)

Pelos acréscimos, supressões, transmissões intencionais, jogadas interpretativas e pelas evidências textuais tanto da ficção quanto da biografia de Machado, os jogos irônicos articulam em todos os discursos materializados no romance, desde os comentários sobre a saúde frágil do epilético até os enxertos de gêneros intimistas, como cartas e partes de diário em capítulos que alternam as cenas irônicas. Nessas alternâncias, também são acrescentadas partes que, em um primeiro momento, parecer ser recortes e colas de partes específicas de capítulos de *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e do *Memorial de Aires*. Mas, se verificarmos com mais acuidade, é notório que a instância apenas intercala vestígios e significantes dos significantes machadianos para poder criar um “último” memorial. E esta ideia do “último” memorial era, não menos, o título provisório que Machado daria ao romance *Esau e Jacó*, publicado em 1904 e que, por esta razão, não foi o derradeiro.

Essa ideia da continuidade e da repetição com diferença que marca o não fim porque “não se pinga o ponto final” é perpassada por toda a narrativa, desde os parágrafos iniciais até as últimas frases. Ainda no primeiro capítulo,

pratica-se o exercício do pudor uma vida inteira; mas lá um dia caem os panos do teatro: e então a pudicícia cala, e conforma-se. Ora, ora, pudores. Ocasão virá em que pudores não serão mais que memórias, e memórias são memórias. Os lutos, sendo lutos, não seguem eternos. Após a missa de sétimo dia, sobrevém o oitavo dia e logo acerca-se o trigésimo; e após essa eternidade de trinta dias, qualquer ação de choro será choro de ópera italiana, quando nunca se sabe se o soprano chora ou gargalha, ou se põe no prosclênio ambas as farsas. Mis, dós e fás favorecem lágrimas e por igual não militam em desfavor dos gáudios. (MARANHÃO, 2004, p. 12)

A melancolia satirizada no trecho anterior a respeito dos lutos eternos e o tratamento da morte como um fim em si mesmo também é matéria para a avaliação das cenas transideológicas da ironia. Como exemplificação, vejamos a primeira menção “biográfica” de Machado marcada pelo tom niilista e pelo riso amargo semelhante àquele contido em *Brás Cubas*:

Degrau a degrau, o dormitório descera os dois lances da escada de cerejeira. O à-vontade de cima mudara em constrangimentos no gabinete do rés-do-chão. Aqui, o enfermo sujeitava-se a mal dormir e a finir sem conforto e sem paz, afligido de vexames. Tossir e gemer são atos privados. Haverá quem não se peje de fazê-lo à vista dos mais apaixonados pela amizade. Há mais impudicos que estrelas num palmo de firmamento. Gemidos podem sempre ocultar-se atrás dos dentes soldados; já tossir é compulsão, e a tosse pula-nos da laringe como rã. A tosse é mulher palreira, que fácil se desconcerta nos mercados de peixe. Ora tosses, ora gemidos, ora a roupa enxovalhada do suor noturno, ora um corpo de ancião nuamente entremostrado! (MARANHÃO, 2004, p. 12)

Pormenores e descrições irônicas, niilistas e melancólicas como essas a respeito da condição do conselheiro estão dilaceradas por toda a narrativa. O capítulo V, intitulado “um certo calvo”, demonstra o fel melancólico do “Conselheiro Aires” agora, voltado à sua própria reconstituição fictício biográfica:

O moribundo via-se mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes alvoroçavam pelo roer das carnes do defunto que não se fizera ainda em defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia. “A vida é boa”, em dados momentos animava-se. Retrocedia no tempo. Ia, tornava, de novo ia, de novo tornava. Repôs-se à beira da enxerga onde um companheiro putrefeito despedia o último arranco. O último arranco? Não mais que duas semanas depois, quem reencontro ao sair da Garnier? O escrofuloso, o vice-morto, notavelmente reganhado de alentos e de untos, rilhando um charuto, que denunciava o fino almoço de que emergia, um bife cru *for ever* de que o rosto beato dava bom sinal. [...] Será? Será o quê?, voz anônima vivamente respondeu-lhe ao pé do ouvido, a um pensamento apenas debuxado. A tosse raivosa aplaca-se, quando mais não for da fadiga de tossir, tossir, tossir. O cancro sacia-se; pode saciar-se; tem sucedido que se sacie. Tornarei ao ministério, à Lambaerts, ao Pascoal, à avenida? (MARANHÃO, 2004, p. 28)

Os acontecimentos relativos ao definhamento machadiano são acompanhados por inúmeros personagens que transitam livremente entre os mundos da ficção e da história, no

ano de 1908, mais especificamente, entre os meses de abril a setembro. Personalidades históricas são inseridas no enredo, como o já citado José Veríssimo, e tantos outros amigos de Machado, principalmente aqueles pertencentes à Academia. Aparecem em forma de cartas ou em formas de visitas ao moribundo na casa à Rua do Cosme Velho o Dr. Mário de Alencar, o Joaquim Nabuco – com que Machado trocava cartas na vida real – Astrogildo Pereira, Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Fazem, também, parte do enredo pessoas que conviviam com Machado de Assis, como a criada Jovita Maria de Araújo e Leonora, que ora se apresenta como Marcela ou Hylda, além de outras personagens que vão aparecendo no romance à medida que o romancista se despede da vida.

Há, também, uma personagem estranha à narrativa aparece no capítulo XLI: “um certo Manoel”. Como registrado em todo o romance, as portas e janelas estão sempre abertas, aspecto esse que permite a transitoriedade das personagens entre o mundo histórico e o mundo ficcional. Mas um fato, neste capítulo, nos chama a atenção: o “certo” Manoel iria entregar um pacote à Machado. Detalhemos com mais precisão este episódio:

Não sabia o Manoel a quem entregar o pacote, porque havia ido também para isso; e para visitar pela última vez o homem fino e bom, de voz calma, a quem vira uma vez, e com quem falara duas ou três palavras. “Manoel” (ele sabia-lhe o nome) “deixo em suas mãos este pacote. Por favor, entregue-o ao Sr. Lanzac. Tenho pressa”. O Sr. Lanzac, quando desatou o embrulho, deixou escapar um “Oh!”, que significaria surpresa boa, o Manoel concluiu. Eram dois maços. O destinatário corria a visto no que lhe parecera ser um manuscrito; e era. Veria depois que estava escrito na página frontal:

MEMORIAL  
DE AYRES  
ROMANCE

Só. O nome do autor não havia sido posto. Ora! Quem não saberia quem fosse? Escusava escrevê-lo. O autor do manuscrito escreveria saltadamente, deixando em branco a linha do alçaço; um gosto, se outro não houvesse, para os olhos do tipógrafo.  
(MARANHÃO, 2004, p. 148)

Este evento de fonte puramente biográfica é questionado e problematizado pela ironia no momento em que é introduzido nos fios narrativos. Nos comentários do narrador, percebemos algumas intromissões da ficção no âmbito biográfico e histórico que tornam essas

tantas outras partes do romance muito próximas das noções de biografia apresentadas, principalmente, por Bakhtin e pelos novos historiadores herdeiros da *École*. Mas, por tratarmos de ficção, de mentira, de uma fabulação autorreflexiva, a tendência é criar mais e mais especulações sobre os fatos apresentados e resgatados. Maranhão, além de revitalizar um “eu” machadiano fictício, ainda salienta algumas questões que passaram despercebidas tanto pelos leitores da obra literária quanto das biografias sobre o autor de *Quincas Borba*. Aliás, como bem descreve a voz narrativa, Machado é um exímio mestre em tecer fios e artimanhas que deixam em aberto aspectos que a narrativa não esclarece.

Junto a esse aspecto aberto e híbrido, a ficção de Maranhão apresenta múltiplas vozes que revezam a condução da narrativa (José Veríssimo, Machado de Assis/Conselheiro Ayres/Aguiar, Leonora/Hylda/Marcela/Fidélia, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, além de outras vozes não identificadas) que participam da construção do jogo, tornando-o mais propenso a criação de simulacros. Essas estratégias criadas pelas vozes no decorrer da trama favorecem ainda mais a especulação da multiplicidade de versões do conhecimento histórico restituído pelo romance. São nessas ambiguidades que a metaficção historiográfica revisa o fato e o torna um discurso por meio da autorreflexão.

Unida às estratégias da autoconsciência narrativa que revisita o passado biográfico e fatos da historiografia e da literatura propriamente dita, a tessitura ficcional cria um quebra-cabeça que evidencia a essência que está presente na repetição com diferença, já que “a textualidade, sendo construída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-la”. (DERRIDA, 2005, p. 46)

Pela dobradura em si mesma e pela diferença e repetição que revela as “diferenças da diferença” ao esvaziar os sentidos primeiros e aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto de Maranhão se autorrecria e promove, sempre, novos acontecimentos. Os

acontecimentos puros, o devir, o querer-escrever barthesiano e a autorreflexão com participação ativa do leitor são os aspectos que, em nosso crivo crítico, melhor exprimem a complexidade da narrativa de Maranhão e a configura com uma ficção-crítica da contemporaneidade. Outros estudos críticos sobre o romance de Maranhão também apresentam algumas questões semelhantes ao nosso exame crítico. Vejamos algumas dessas leituras.

Na análise de Scoville (2003, p. 382), a narrativa de Maranhão apresenta uma “forma espacial” devido ao seu jogo de referências e à montagem de fragmentos, já que apresenta vários capítulos que demonstram essa técnica. Há capítulos que merecem uma atenção especial, que são os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, intitulados “Um Salto, Dois Saltos, Alguns Bons Saltos”; “O meu vizinho de matacavalos”; “Saltemos por cima de tudo” e “Pulo pequeno e velhusco”, respectivamente. Tal como verificado por Teixeira (1998), cujo método de pesquisa literária é pautada pela crítica genética e os referidos capítulos são apropriações dos romances machadianos *Memorial de Aires*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. A própria voz narrativa revela que em tais capítulos não há, sequer, uma palavra sua: trata-se de uma homenagem que não apenas repete ou imita, mas que dá continuidade a um estilo morto e que possibilita a atribuição de novos significados a ele. No capítulo XXXVI, intitulado “Baixar chapéus”, há a seguinte advertência ao leitor desatento:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma carne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas as vozes procedentes de não sei onde, que se escuta vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição. Recusome à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances tem percursos; cada qual o seu em particular, reto ou submetido a solavancos (a voz persiste ) – um capítulo sem cabeça, sem braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias. (MARANHÃO, 2004, p. 131)

No capítulo IV, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, Maranhão recolhe fragmentos do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fazendo recortes

que afetam a semântica do texto original. Contudo, na articulação do trecho apropriado e na inserção de outros elementos diegéticos, há a anulação dos sentidos primeiros. A pesquisa de Teixeira (1998) prima já identificar as fontes intertextuais que Maranhão buscou e confronta com os resultados alcançados. Fragmentos do capítulo XXXII intitulado “Coxa de nascença” serviram de fonte para a confecção do capítulo IV do *Memorial do Fim*:

- Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Saímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

- Não, senhor, sou coxa de nascença.

Mandei-me a todos aos diabos; chamei-me desastrado, grosseirão. Com efeito, a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe não perguntar nada.

(ASSIS, 2001, p. 69)

- Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Saímos à varanda, dali à chácara; e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

- Não, senhor, sou coxa de nascença.

(MARANHÃO, 2004, p. 23)

Percebe-se que Maranhão não muda sequer uma palavra do texto machadiano. No entanto, o escritor suprime fragmentos do trecho original e, logo em seguida, une-os a excertos escolhidos de outras partes do romance. A semelhança intertextual exposta pelo escritor acentua a diferença que é construída racionalmente pela união de períodos aleatórios recortados das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Percebemos que Maranhão articula no capítulo IV um panorama geral da obra machadiana condensada em apenas um único capítulo no romance em forma de uma homenagem, visto que a partir dos vários recortes feitos pelo autor há uma seleção e uma apropriação de frases que tendem, no todo, à criação de um suplemento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dentro do *Memorial do Fim*. Esse procedimento de enxertia, como tantos outros meios de montagens que aparecem ao longo da narrativa, obedece à tendência, como bem entende Derrida (2005, p. 54), de criação de uma

escritura que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. Ainda de acordo com o pensador pós-estruturalista, ora, o escrito, enquanto se repete e permanece idêntico a si no tipo, não se curva em todos os sentidos, não se dobra às diferenças entre os presentes, às necessidades variáveis, fluidas, furtivas da psicologia. Aquele que fala, ao contrário, não se submete a nenhum esquema preestabelecido ; ele conduz melhor seus signos; ele está ali para acentuá-los , infletir-los, retê-los ou soltá-los segundo as exigências do momento, a natureza do efeito buscado, a ocasião oferecida pelo interlocutor. Assistindo seus signos em sua operação, aquele que age pela voz penetra mais facilmente na alma do discípulo para produzir nela efeitos sempre singulares, conduzindo-a, como se nela habitasse, aonde bem entendesse. (DERRIDA, 2005. p. 60)

Do mesmo modo, no capítulo XVII, “O meu vizinho de Matacavalos”, Maranhão utiliza trechos e frases retiradas do romance *Dom Casmurro*. Nota-se, que o processo intertextual trabalhado por Haroldo Maranhão nesse capítulo acentua ainda mais a diferença quando comparado aos fragmentos-base. De acordo com Teixeira (1998, p. 59), Maranhão “vai retirar do texto de Machado fragmentos que fazem parte de parágrafos diversos” e assim, constrói uma sequência coesa e coerente. Cada frase é amalgamada no discurso do escritor paraense de maneira precisa e particular, a fim de produzir novos sentidos que são, por exemplo, o entrelaçamento de diversos elementos que se abre para várias possibilidades de leituras, em várias direções, constituindo-se como um suplemento que espraia signos e que leva o leitor a percorrer caminhos labirínticos.

No capítulo XXVI, “Saltemos por cima de tudo” o romance machadiano retomado é *Quincas Borba*. Novamente, Maranhão faz montagem de diversas partes desse romance nos

capítulos XXVIII, XXXIX e XLII e atribui novas junções para detectar a diferença entre ambos:

- Quincas Borba! Exclamou, abrindo-lhe a porta.  
O cão atirou-se fora. Que alegria! Que entusiasmo! Que saltos em volta do amo!  
(ASSIS, 2002, p. 36)

A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exército inimigo, e destruçá-lo.  
(ASSIS, 2002, p. 48)

- Olá! Estão apreciando a lua? Realmente está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! Para namorados.  
(ASSIS, 2002, p. 50-51)

[...] O cão atirou-se fora. A lua era magnífica. Uma lua para namorados.  
(MARANHÃO, 1991, p. 93)

Nessa comparação, constata-se que as semelhanças existem de fato, mas as diferenças no constructo, no todo, são ainda mais perspicazes. A voz fictícia utiliza excertos oriundos de três capítulos de *Quincas Borba*, separa algumas frases e palavras soltas e constrói novas sentenças. As semelhanças, que são verificadas por um leitor competente ou leitor-modelo, de fato evidenciam o caráter distintivo empregado pela paródia com distância crítica que homenageia, além de ser um pastiche que enaltece as semelhanças no estilo e na forma.

No capítulo XXXV, o último dos quatro em análise que apresenta uma apropriação explícita de obras machadianas, “Pulo pequeno e velhusco”, recorre ao derradeiro romance machadiano. Como nos outros capítulos que mencionamos anteriormente, Maranhão utiliza fragmentos de todo o romance e os concatena de maneira que o leitor perceba que existe certa semelhança com o diário machadiano:

Noite de família; saí cedo, vim para casa tomar leite, escrever isto e dormir.  
Até outro dia papel.  
(ASSIS, 1975, p. 110)

Mana.  
Confesso que vim de lá aborrecido: preferia não ter ido, ou quisera ter saído logo. Respondi que sim, e vou. Enfim, lei. Mando-lhe dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, ma há de morrer algum dia. Irei tomar chá. [...]

Até outro dia papel.  
(MARANHÃO, 1991, p. 118)

Nesses arranjos e *mélanges*, a narrativa cria novos acontecimentos que não estão mais vinculados aos episódios anteriores presentes nos romances machadianos. Isso porque as citações estão desterritorializadas no sentido deleuziano do termo. São *rizomas* que marcam a multiplicidade e que não estão presos à raízes fixas<sup>22</sup> e não são meras repetições: são repetições com diferença nos *platôs* e na essência do significante do significante.

Além disso, a narrativa exprime uma grande admiração e uma homenagem a Machado. Maranhão é um leitor/autor da escritura que tece e liga vários fios a fragmentos diversos, existentes ou não. As criações e os novos acontecimentos são muito mais frequentes no enredo do que a sensação de retomada de partes e trechos da obra machadiana. Na verdade, mesmo nessa retomada, o heterocosmo de Maranhão nada tem a ver com as narrativas de Machado. Ele cria a *différance* por meio do *phármakon* que é um suplemento.

Mas há outras leituras críticas do romance que se remetem, apenas, às semelhanças e adaptações aos romances machadianos. É o caso da crítica feita por Teixeira (1998). A narrativa, defendemos, apresenta muitas outras problemáticas que já destacamos e ainda nos deteremos no que diz respeito, sobretudo, às questões históricas, metaficcionais, à mistura de gêneros confessionais no enredo, além da reescrita da história de forma questionadora.

A leitura de Lima (1998), por exemplo, destaca no romance de Maranhão a noção de “dessemiotização do discurso ficcional”. O crítico afirma que o pós-modernismo elabora seu código na própria linguagem e busca na cultura os signos que irão construir seu discurso e,

---

<sup>22</sup>Em *Mil platôs*, Deleuze (1995) apresenta a teorização dos rizomas como aqueles modelos desterritorializados das realizações da realidade. Desde *O anti-édipo* (2010), o problema das singularidades que não se apegam a nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito constituído às bases sólidas são substituídos pelos rizomas. Estes rizomas, segundo Deleuze (1995, p. 10) são representações opostas ao modelo rígido e estável da árvore. No seu plano de composição, os rizomas são constituídos por platôs, que são zonas de intensidade contínua, além de serem entrecortados por vetores constantes que atravessam esses rizomas constituídos por territórios fluidos e em vários graus de desterritorialização.

para exemplificar, ele utiliza o romance *Memorial do Fim* que foi totalmente construído por signos cristalizados da obra machadiana.

O pesquisador aponta que todas as personagens do romance de Maranhão, apesar de terem como referência a obra de Machado de Assis, em nada se ligam a ela. É interessante observar tal prerrogativa apontada por Lima (1998), uma vez que, como ele mesmo confirma, a figura do Conselheiro Ayres, Machado de Assis, Lobo Neves, Brás Cubas, Marcela, Dona Carmo, Aguiar e Fidélia só existem enquanto signos, pois foram dessemiotizados. Para Lima (1998, p. 143), este processo de dessemiotização pelo qual passaram essas personagens, resulta numa nova condição, a de signo puro, já que está estruturado de forma revigorada no pós-modernismo.

Antes de apresentar a leitura pautada na resignificação dos signos, Lima (1998), assim como Teixeira (1998), e como veremos a seguir, Maria de Fátima Marcari (2003) e Sérgio Afonso Alves (2006), todos estudiosos da obra *Memorial do fim*, apresenta como foco maior de análise a relação com a memória do texto machadiano. O estudo de Teixeira (1998) se concentra na maneira como a memória machadiana foi reelaborada no Memorial haroldiano, ou como a estudiosa mesma intitulou, a presença dos ecos machadianos em Maranhão. Lima estabelece um longo percurso teórico sobre o pós-modernismo, além de proporcionar uma leitura diferenciada do romance com base nos estudos semiológicos e concentrar a maior parte de sua análise no que ele chama de “entrelaçamento do texto e da memória” (LIMA, 1998, p. 87).

Na pesquisa de Marcari (2003), o romance de Maranhão é examinado a partir de vários aspectos que também destacamos tanto na nossa parte teórica quanto em nossa análise. São eles a intertextualidade, presente através da paródia, do pastiche e da estilização, o dialogismo bakhtiniano, além de outros aspectos. No mesmo patamar de Teixeira e de Lima,

Marcari focaliza sua análise, principalmente, no processo de recordação das “memórias (quase) póstumas do Conselheiro Machado.” (MARCARI, 2003, p. 103)

Em contrapartida, há de se reconhecer que esta última estudiosa chama a atenção para alguns traços importantes que estão presentes no enredo, como por exemplo, os aspectos da multiplicidade de versões que encerra a problematização do conhecimento histórico no romance, o que é, de fato, uma das particularidades da narrativa pós-modernista, pois não há em *Memorial do fim* a intenção de inferir “legitimidade” a qualquer uma das versões. Em vez disso, “a ficção é feita como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”. (MARCARI, 2003, p. 172) Ademais, ao apresentar trechos, capítulos e referências em aberto, o romance passa a representar intencionalmente a ambiguidade, os ideais de informalidade, de desordem e de indeterminação que, amiúde, acaba detectando o problema dialético indagado por Eco (2007, p. 22 – 23) entre “forma” e “abertura”.

Pensando a respeito da tensão entre a escrita ficcional versus as biografias nas narrativas pós-modernas, além das estratégias de representação do “eu” no espaço ficcional, do entrelaçamento de textos, dentre outros aspectos, Sérgio Afonso Alves (2006), também em forma de uma tese de doutorado defendida na UFMG, apresenta o trabalho *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. Alves faz um recorte da obra ficcional de Haroldo Maranhão centrando-se na análise de *Querido Ivan*, *Senhoras e Senhores*, *Memorial do Fim* e *O tetraneto Del-Rei*, a fim de representar de que forma a construção literária de Haroldo Maranhão cria a relação entre a memória e a ficção, encarando a literatura como um jogo e um hipertexto.

Após uma leitura da crítica feita por Alves, constatamos que suas averiguações são esclarecedoras e que, no decorrer das nossas análises, traremos suas palavras no auxílio às nossas discussões quando necessário, sem esquecer, evidentemente, das contribuições de Lima, Marcari e Teixeira. Na leitura feita por Alves, notamos, também, a presença do

hibridismo que, em nossa tese, também é uma das tônicas principais de nossa crítica. Para o estudioso, a prosa de Maranhão apresenta narrativas que são constituídas por várias vozes, tons, estilos e linguagens, que possibilitam recontar a história sob vários pontos de vista, para abandonar as ideias consagradas, o que dá aos seus artefatos características de combate à uniformidade discursiva.

Por outro lado, a atenção oferecida à obra *Memorial do fim*, Alves (2006, p. 18) aplica, tal como fez Marcari, o conceito de paródia moderna, uma vez que o romance é visto como um texto que transcontextualiza aspectos da nossa história apresentados em obras do passado. A transcontextualização, um termo hutcheoniano e muito empregado pelo estudioso, ocorre quando o autor, ao citar outro, dá a esse um contexto novo ou alterado em que há uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Alves (2006, p. 19 – 20) entende que tal processo não é uma retomada nostálgica de textos do passado, mas uma abordagem criativa da tradição. Concordamos com Alves quanto ao emprego do conceito de Hutcheon (1985; 1991) no tratamento da história e que se aplica muito bem aos romances que retomam o cânone brasileiro. Chamamos a atenção para o fato de que não ocorre apenas a transcontextualização da conjuntura sócio-histórica dessas obras no pós-modernismo por meio da reescritura dos arquivos históricos e na retomada das personalidades empíricas. Há, também, a criação de um *phármakon*, o conceito derridiano associado ao jogo da aparência, a favor do qual ele se faz passar pela verdade, simulacro, hiperreal (BAUDRILLARD, 1991) e não apenas retomar “as possíveis verdades” que foram apagadas pela história. E não só isso. O romance de Maranhão se autorrepete e, pela dobradura em si mesmo, ele cria a essência contida na repetição com diferença. Nas retomadas de arquivos, dos textos e outros materiais que não estão diretamente ligados à literatura de fato, o velho, o diferente e o “estranho” não tem distinção: tudo é material discursivo e serve como ferramentas ao jogo da escritura. Nesse eterno retorno do romance

que é uma ficção/crítica/teoria/história/biografia/memórias, o aspecto salutar que questiona todos esses elementos dentro de sua própria natureza ontológica e os revigora é a metaficção e, no que tange à presença do agente historiográfico, a metaficção historiográfica. No próximo capítulo, veremos como o romance de maranhão é uma ficção sobre uma ficção que propõe uma “outra” história machadiana.

## Capítulo 2: “Saltemos por cima de tudo”: a questão da metaficcionalidade e a historiografia revisitada

Tem-se que açular a memória dos leitores distraídos. Entre um e outro capítulo eles desperdiçam verbo e tempo, em palestras frívolas; bebem xerez e fumam charutos. O intervalo de uma leitura duras horas, ou dias, ou sempre. Leitores assim, se pudesse, demitiria de leitor meu. Pelo santo nome de Deus, senhores avoados: Jovita era uma das criadas do Conselheiro Ayres. A que mais se afeioou à Leonora. Não, não. Recuso-me a lembrar-lhes quem foi Leonora. É demais. (MARANHÃO, 2004, p. 163)

O teor metaficcional presente em toda a narrativa de Maranhão é a mola impulsora que torna o romance uma ficção-crítica com eterno retorno. Ao questionar e problematizar em todos os níveis o ato de escrever em si e as naturezas ontológicas da ficção, da biografia, da história, das cartas e dos diários, o *Memorial* de Maranhão é uma escritura autorreflexiva com um grau mais profundo. Herdeiro, diretamente de *Dom Quixote*, de *Tristram Shandy*, de *Jacques, le fataliste*, de *Viagens à roda do meu quarto* e principalmente, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, a escritura de Maranhão é uma ficção autoconsciente que problematiza o ato de escrever em si mesmo através do desnudamento do labor ficcional. Começamos a analisar o romance a partir dos títulos dos microcapítulos: “O bom e o mau uso das portas”; “Capítulo da toalha”; “Embaraçosos contos”; “Entre parenthesis”; “Saltemos por cima de tudo”; “Vírgula”; “Pulo pequeno e velhusco”; “*In extremis*”; “Pinga-se ponto final”; “Não se pinga o ponto final” e “*Post scriptum*”: em todos esses capítulos e em outros cujos títulos não façam menção direta à autorreflexividade, detectamos a mimese do processo problematizada em um grau mais elevado quando comparada àqueles romances que enumeramos anteriormente e que lhe serviram de fonte inspiradora. Passemos, então, a estas averiguações.

Entre um capítulo e outro, as instâncias narrativas – que são várias – explicam questões que não se referem, apenas, às descrições do leito de morte machadiano. Aliás, a

própria ideia de morte é uma “metamorte” porque ela não tem um fim dentro da narrativa. Os pontos finais não são pingados. Como vimos desde o início, Maranhão prefere as vírgulas aos pontos finais e a autorreflexão se instaura na narrativa em vários níveis, desde a forma como o eu que conduz a trama a apresenta até nas maneiras apropriativas dos fragmentos e enxertos textuais de natureza fictícia e não fictícia.

Na epígrafe anterior, identificamos o grau problematizador da metaficção aliado à dessedimentação dos signos machadianos. O jogo de Maranhão é uma arena autoconsciente na qual os atos descritos na narrativa se dão como lances puros e o próprio ato de lançar uma peça no jogo fictício é questionado. Tal aspecto está presente no fato de a voz narrativa chamar a atenção dos leitores distraídos – à maneira shandiana, maistreniana e machadiana – em relação aos desperdícios de concentração e a perda do foco central nos eventos narrados. Os leitores, se assim pudessem, demitiriam o leitor meu, diz nos a voz: “Senhores avoados: Jovita era uma das criadas do Conselheiro Ayres”. Essa Jovita é um signo muito presente na narrativa que se camufla com a feição de Leonara do *Memorial de Aires*. E quem fora Leonora? Quem fora Marcela? Quem fora Fidélia? Quem fora a viúva Noronha? Quem foi D. Carmo? Dona Carolina? “*Marcela*, foi o que entendeste? Escutaste mal. Falei *Fidélia*. “Aguiar sem Carmo é nada?”. Vejamos, vejamos. Desatemos laços, se pudermos. FIDÉLIA lia o mar a MARcela”. (MARANHÃO, 2004, p. 21)

Nessas problematizações não só dos atos da escrita em si, mas, também, das referencialidades externas ao texto literário e da própria intertextualidade que o romance estabelece com a ficção e com a biografia machadiana, a metaficção em Maranhão questiona a própria teoria romanesca como um gênero mimético. Para Hutcheon, (1984, p. 6), a autorreflexividade presente em ficções como o *Memorial do fim* tem como função maior trabalhar os engenhos internos das estruturas linguísticas e discursivas da narrativa com o crivo avaliativo e julgador dos leitores. Já em Cervantes, constatamos que, na forma

romanesca metaficcional, o ato narrativo em si mesmo é, para o leitor, parte da ação. Como discutimos na parte teórica, o estudo pioneiro de Hutcheon e outros teóricos como Lepaludier e Faria, apontam que a narrativa metaficcional conferiu poder e liberdade ao leitor na atribuição de sentidos aos acontecimentos e aos lances no jogo da escritura. Nesses romances, a linguagem constitui a realidade e por meio disso, os leitores podem criar e conectar vários links e fios entre a biografia, a história, a literatura, a crítica e aos gêneros intimistas.

Hutcheon (1984, p. vx) destaca, também, que nas narrativas narcisistas, o artista – e no caso de Maranhão, o autor empírico e mesmo o autor ficcionalizado – não aparece como um Deus criador semelhante aos prosadores e poetas românticos. O autor é, apenas, um participante inscrito em um produto social inserido no plurilinguismo romanesco como um leitor. Maranhão, antes de tudo, é um voraz leitor da ficção, da biografia e da crítica machadiana. Tal aspecto salta-nos aos olhos quando examinamos mais a fundo a narrativa *Memorial do fim* frente aos vários objetos aos quais ela está relacionada: à historiografia, aos gêneros intimistas e à ficção propriamente dita. Nessas junções, readaptações, mudanças e acréscimos, Maranhão faz a ficção ser uma teoria crítica da ficção. As instâncias narrativas questionam o estatuto ilusório das criações machadianas que são, a todo momento, confundidas e camufladas às figuras biográficas que cruzaram a vida de Machado. O trecho abaixo retirado do *Memorial de Aires* nos é necessário para ilustrarmos e estabelecermos essas conexões herméticas:

4 de fevereiro

Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casal Aguiar. Não ponho incidentes, nem anedotas soltas, e até excluo os adjetivos que tinham mais interesse na boca dele do que lhes poderia dar a minha pena; vão só os precisos à compreensão de coisas e pessoas.

A razão que me leva a escrever isto é a que entende a situação moral dos dois, e prende um tanto com a viúva Fidélia. Quanto à vida deles, ei-la aqui em termos secos, curtos e apenas biográficos. Aguiar casou guarda-livros. D. Carmo vivia então com a mãe, que era de Nova Friburgo, e o pai, um relojoeiro suíço daquela cidade. Casamento a grado de todos. Aguiar continuou guarda-livros, e passou de uma casa a outra e mais outra, fez-se sócio da última, até ser gerente de banco, e chegaram à velhice sem filhos. É só, nada mais que isto. Viveram até hoje sem bulha nem matinada. Queriam-se, sempre, se quiseram muito, apesar dos ciúmes que tinham um do outro, ou por isso mesmo. (ASSIS, 2013, p. 22 – 23)

No diário do Conselheiro Aires, o teor autorreflexivo está presente desde o início ao cabo do romance. Por meio do próprio formato em diário que foi romancizado pela ficção, o ato de escrever se tornou, já em Machado de Assis, um ato de fazer teoria e crítica literária na ficção. Esse aspecto também é muito veemente em *Esaú e Jacó*. Nesta última narrativa, nos seus cento e vinte e um capítulos, os fatos narrativos sobre a vida dos irmãos que, já no título, fazem referência à Bíblia, não chegam a representar coisa alguma. A dúvida e a oscilação, como bem apontou o crítico Hélio Guimarães (2012) são matérias recorrentes na ficção machadiana e em especial neste romance publicado em 1904, ano da morte de Dona Carolina. Em *Esaú e Jacó*, passa a ideia de que nada se conclui e nada acontece. A voz narrativa conduz o leitor, nesse romance, aos bastidores da ficção, ao passo que levanta questões sobre os métodos que desnudam os procedimentos da escrita. Nas palavras do próprio crítico,

o romance multiplica assim as possíveis chaves interpretativas para o ódio figadal e inexplicável que une os dois irmãos gêmeos protagonistas, convocando a mitologia clássica, o Antigo Testamento, o Novo Testamento, a história das relações coloniais entre Brasil e Portugal, a história do Brasil e por aí vai... [...] Estamos diante de um romance em abismo, com vários planos de sentido correntes, o que torna difícil determinar se há e qual seria o nível alegórico principal. [...] O deslocamento crescente da responsabilidade interpretativa para o leitor é marca do romance machadiano. De *Ressurreição* ao *Memorial de Aires*, as narrativas se tornam cada vez mais exigentes conosco, leitores, que acostumamos chegar à última linha com muito mais dúvidas e perguntas do que tínhamos ao abrir o livro. Em *Esaú e Jacó*, a participação decisiva do leitor no processo ficcional é discutida na própria narrativa, que o representa como figura-chave do jogo ficcional. (GUIMARÃES, 2013, p. 15 – 16)

Vários aspectos apontados pelo crítico na citação anterior também são aplicáveis à rapsódia de Maranhão. O problema do romance em abismo, das múltiplas possibilidades de leitura oferecida pelos acontecimentos singulares da narrativa, além da constante sensação de dúvida e não entendido ao findar a leitura do romance são problemas que também encontramos no *Memorial* de Maranhão. Neste, o leitor é convidado a dar “um”, “dois” ou mais “saltos” sobre os aspectos supostamente biográficos e passa a ser um agente da construção narrativa. No capítulo VII “Intromediço; posto de banda pelo autor”, percebemos

uma mistura de traços, aspectos e fatos que seriam, *a priori*, das *Memórias Póstumas* e que são, agora, reelaboradas na escritura de Maranhão:

Em lugar do capítulo LXXI, passa este a prevalecer, arredando o outro. Decisão capital assim encerra avanço sem mais volta. Ao deliberar-se alguém, inabalavelmente, por uma viagem a Friburgo, não o desconvençará ninguém a meter-se na barca de Petrópolis.

E tanto não é projeto fraco, sujeito a guinadas, que peremptoriamente resolvo *não* suprimir o LXXI, que permanecerá em novo sítio pelo resto da eternidade; mas incluir este antes do LXXII, que trocará o cabeçalho pelo número LXXIII.

Precisava trazer a rol que não poucas vezes, sem que entendesse o porquê, falava a Virgília com a sensação de falar a Valéria, turbação a acreditar-se à memória, que ostenta sinais de apagamento; ou aos vês de ambos os nomes, conquanto ninguém deva alimentar dúvida de que Virgília é Virgília e Valéria é Valéria, duas nítidas criaturas que eu fundia numa só. Por quê? (MARANHÃO, 2004, p. 35)

Por meio da apropriação do trecho metafictício presente na autobiografia de Brás e por suplementá-la em forma de jogos de espelhamentos e de significantes esquizoides, Maranhão, além de problematizar a escrita de Machado que já era autorreflexiva, torna sua narrativa duplamente autoconsciente, ou melhor, metaficcional ao quadrado. E não só o teormetaficcional é revigorado, mas, principalmente, há a recuperação do riso melancólico e da ironia mórbida e a pachorra de Brás. Tudo, aqui, são pinotes: “Deixou-se escrito há linhas recuadas que se dera um belíssimo pinote. Dera-se”. (MARANHÃO, 2004, p. 4). No mesmo sentido dos pinotes de Machado, em Maranhão, “quem conta um conto aumenta um ponto?”

Sim,

todavia, importa dizer que este livro é escrito com a pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. Vamos lá, verifique o seu nariz, e tornemos ao emplasto. Deixemos a história com os seus caprichos de dama elegante. Nenhum de nós pelejou a batalha de Salamina, nenhum escreveu a confissão de Augsburg; pela minha parte, se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o Parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que o pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miuda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta. (ASSIS, 2008, p. 47)

Escrito com pachorra, com comparações sem relações ao assunto central da trama, com digressões e pausas para hiatos nos quais não se conclui absolutamente nada, a narrativa de Brás empresta ao romance de Maranhão a forma shandiana do horror à linha reta e o desdém de narrar fatos heroicos de maneira ordenada. E não apenas isso: as digressões facilitam o trâmite das personagens que circundam no enredo. Aí, percebemos os mecanismos de espelhamentos entre as personagens e da (não) distinção entre realidade e ficção. Personagens machadianas como D. Carmo, Fidélia, Marcela (Valongo) e as reais como Leonora (Hylda), D. Carolina, Jovita Maria de Araújo, Perpétua Penha Nolasco, dentre outras de menor importância no enredo, são peças fundamentais do “jogo de xadrez”, já que, na troca de nomes e de papéis, a movimentação que cada personagem executa é estratégica dentro dos princípios que regem o tabuleiro.

A personagem Leonora, no capítulo XXXIX, “O namenlosefreude!”, por exemplo, submete-se, em partes, ao jogo criado, dentro da ficção, pelo Conselheiro/Machado e regido pela voz narrativa. Ela e Machado entram em cena e representam um diálogo irreverente acerca do questionamento de seus nomes próprios que serão reescritos no heterocosmo fictício:

Hylda é Hilda, e Hilda é Leonora. Leonora?  
 - Hilda, façamos um jogo.  
 - Um jogo, Sr. Machado?  
 - [...] Nunca mais, nunca mais vou chamá-la de Hilda. Concorda?  
 - Por que? Não entendo. Mas se Hilda é meu nome!  
 - Não é, não. É um jogo. Nosso. Só nosso. Você passa a ser Leonora.  
 - [...] Francamente... Não atinei com o espírito do seu jogo.  
 - Nosso jogo. Eu serei..., bem. Pensei em Florestan. Não, não. Florestan é espanhol e eu não sou espanhol. Eu serei o Aguiar ou o Ayres. Ayres também é espanhol, mas eu gosto de Ayres.  
 - [...] O Senhor!  
 - Vamos só olhar uma vez para trás. Uma vez. Preste atenção. A Hilda tratava o Machado de Sr. Machado. A Leonora, não. A Leonora trata o Ayres de (você é quem falou ainda agora) trata o Ayres de... meu amiguinho. A-li-ás, a-li-ás, você já me escreveu uma vez: a sua amiguinha... Hylda! Não esqueci. Minha memória é pouca para matérias aborrecidas. Tudo o que é agradável eu guardo na minha gaveta mágica.  
 - Gaveta mágica?  
 - Tenho. Uma gaveta mágica. É o meu segredo. Não digo a ninguém.  
 - [...] Você é Leonora, ex-Hilda. [...] Pensa que não reparei? Agora tem uma: Leonora é Leonora, não Leonoura, como cenoura; uma letra desequilibra,

desequilibra ou não desequilibra? Leonora eu tirei da caixa mágica. (MARANHÃO, 1991, p. 130 – 131)

O diálogo entre Machado e Leonora apresenta um dos aspectos mais salustares do romance: o esmaecimento da referencialidade em prol da construção do devir com repetição crítica. Não há possibilidade de fundar uma identidade fixa no romance. Um personagem pode ser outro ao mesmo tempo e no mesmo lance, assim como destacamos na epígrafe de *Alice no país das maravilhas* abre a nossa tese. Por isso, Hilda/Hylda pronuncia-se como Leonora que atende em vários momentos por outras personagens como Marcela (Valongo) e Fidélia, embora essas duas últimas sejam readaptações ficcionais, ou melhor, ficções da ficção dentro de outra ficção.

Entretanto, há uma personagem inserida na narrativa que, diferentemente das outras citadas anteriormente, tem uma função *sui generis*. Anunciada no capítulo XXI e, como sua primeira aparição na trama dá-se no seguinte que, não menos intencionalmente, tem como título o seu nome: “Perpétua Penha Nolasco”. Essa figura curiosa aparece na trama com um único propósito: obter um prefácio escrito por Machado de Assis para apresentar seu romance e sua presença, dentro dos fios narrativos, poderia ser um indício biográfico criado pela ficção que se autorrepete. Neste capítulo, percebemos a indignação da voz narrativa diante da atitude da “nova” escritura e, por tal razão, a instância que conduz a trama expressa:

A romancista não se vexa de maçar a paciência alheia pedinchando prefácios! É costume que se instalou no Império, e que prospera na República. Pede-se, a uma figura em voga, endosso para letras cujo desconto o próprio emitente não fia. Já se imaginou Os lusíadas – de prefácio? Hoje, não se saberia mais quem fosse o autor do prefácio, conquanto pudesse haver enxergado até com os olhos ambos, enquanto o apadrinhado, de olho escoteiro, mais amplamente esquadrinhou os assuntos da poesia, das batalhas e de Goa. (MARANHÃO, 2004, p. 84)

A personagem Perpétua é focalizada constantemente pelos narradores que a inserem no “teatro do romance” ,tendo em vista que essa figura representa, mesmo ironicamente, uma espécie de personificação da angústia da influência (BLOOM, 2002) contida nos escritores

atuais em relação a seus precursores. O que a romancista almeja é obter uma “transferência de personalidade” a partir do consentimento do prefácio feito por Machado. Logo, ao ostentar um nome de peso já na abertura do romance, Perpétua acredita que seu livro será sucesso absoluto. A “beletrista” vai à procura de Dr. Lúcio para que esse último entregue uma carta ao enfermo no Cosme Velho. Entretanto, não só o Conselheiro Machado findava no seu leito como Dr. Lúcio, que habitava a Tijuca, estava quase cego e com problemas de saúde. Mesmo assim, a estreante romancista consegue a carta e a submete às mãos machadianas.

A narrativa da saga de Perpétua, cujo nome faz jus a sua causa devido a suas peripécias, foram temas dos capítulos XXVIII, XXIX, XXXIV e XXXVII, intitulados “O homem é péssimo”; “Lêmures”; “Sebo!” e “Um olhar vítreo”. Após os infortúnios, Paulo Jatobá, o nome adotado pela romancista, consegue, enfim, ter o tão almejado prefácio. Com ares triunfantes, Perpétua tenta de forma desajeitada, explicar o motivo pelo qual a fez tomar esse posicionamento:

- O senhor é o grande culpado, Conselheiro. Viu? Com seus romances! Então, me atrevi a escrever o meu romancinho, que está aqui. Será a primeira pessoa a lê-lo, ouviu? A primeira! Nem meu irmão, ouviu? Dr. Lúcio quis dar uma olhadinha, não lhe nego. Mas disse de mim para mim: o privilégio será do Conselheiro Ayres. Por sinal que ele foi muito amável com a apresentação que fez. Trouxe-lhe a mensagem; fica aqui a mesinha-de-cabeceira. Ele está um pouco fraquinho da vista, sabia? Coisa de nada. (MARANHÃO, 2004, p. 124 – 125)

No capítulo XXXVII, Machado, embora não correspondesse a nenhuma das intervenções de Paulo Jatobá, fitou-lhe um “olhar vítreo” desde o primeiro até o último momento em que a personagem estava em cena. E a petulância da escritora em importunar o grande escritor fluminense vai ainda mais longe:

O estilo? Ora, o estilo. O estilo é o seu, Conselheiro: o senhor ensina os novatos a escrever, ouviu? É um livrinho que captura o leitor do primeiro ao tópico final, ouviu? Poderá fazer um misteriozinho, não é mesmo? Quem será esse Paulo intrigante? E esse Jatobá de quem não se ouviu falar? Ora, temos um mestre em desatar enigmas; estou falando com ele, é ou não é? [...] Então, meu mestre e glória nacional? Vamos! Ânimo! Coragem! Querido Conselheiro: vai custar-lhe nada, um mínimo de ocupação que nestes dias de repouso consiste nisto: pensar. Estou mentindo? (MARANHÃO, 2004, p. 134)

Além de Perpétua, há também a presença fundamental da criada Jovita Maria de Araújo que teve participação importante no desvendamento dos enigmas criados por Maranhão, ou melhor, atuou no jogo de forma decisiva a dar sentido aos fatos como foi verificado nas discussões sobre o gênero diário. Além dessas personagens, o romance agrega, também, figuras históricas que entram no palco armado por Maranhão e que, por seu turno, rompem com o pacto realista colocando em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto/referência exterior ao texto. (ESTEVES, 1998, p. 132)

Em virtude disso, atos vão sendo encenados à medida em que o fim haroldiano reservado a Machado de Assis engloba os personagens/atores José Veríssimo, Mário de Alencar, Rio Branco, Euclides da Cunha, Raimundo Correia, Astrogildo Pereira, Joaquim Nabuco, Dr. Miguel Couto, Albuquerque, Lobo Neves, Graça Aranha, Dráuzio Barreto, Dr. Lúcio de Mendonça, e o próprio Machado de Assis, que responde por Conselheiro Ayres e Aguiar. A primeira cena/capítulo do romance, como já apresentamos, nos traz a figura histórica de José Veríssimo, na qual o narrador/autor fez questão de destacar a íntima relação (biográfica) que esse manteve em vida com o Conselheiro Machado:

- Boa tarde, professor.

José Veríssimo de Matos sobressaltou-se com a voz otimamente modulada, que o saudava do exterior do aposento. Tratava-se de singularíssima ocorrência na casa viúva de pessoas femininas. [...] Falavam baixo, ela mais do que ele, ela mais senhora da situação e da casa, ele num pinote decaído de amigo íntimo a visitante cerimonioso. (MARANHÃO, 1991, p. 12 – 13)

Na transcrição acima, percebe-se que o íntimo amigo de Machado fica receoso ao se deparar com a figura de Virgília que respondia por Fidélia. Marcari (2003, p. 106) também faz referência a esse mesmo trecho do romance e destaca a existência de uma jovem na vida do grande autor do século XIX e que se tornou matéria-prima para a criação de uma personagem-síntese do ideal feminino machadiano, reunindo a beleza, a elegância, a inteligência e até certa dose de dissimulação feminina das personagens machadianas. Em nota

de rodapé, Marcari (2003, p. 106) cita uma entrevista cedida à Lúcia Miguel-Pereira por D. Sara Costa, sobrinha do escritor. Nessa entrevista, há a confirmação da existência de uma moça que, segundo a sobrinha, o tio conhecera nos últimos anos de sua vida, e que a apreciara muito. Afirmou, ainda, que a única coisa que sabia a respeito da jovem era que se chamava Rosalina e que Machado de Assis gostava de conversar com ela, visto que a conheceu numa sessão na Câmara dos Deputados.

Essa personagem-síntese Marcela/Fidélia/Virgília que se revelou nas cartas e no diário como Leonora, é, também, um misto em forma de homenagem às personagens femininas machadianas que, uma vez sob a adoção de Haroldo Maranhão, foram reeducadas e revestidas de nova tonalidade, como se nota no seguinte trecho:

A mulher tinha os modos severos e esbeltos, o coque do cabelo justado com deliberação, a blusa bem vestida no corpo, notadamente agasalhada num xale deposto no colo não para aquecer mas para velar, no garbo outoniço dos quarenta. [...] A doçura vazava-lhe dos olhos claros. (MARANHÃO, 1991, p. 14)

Além da inserção do historiador José Veríssimo que, não por raros momentos, se depara com a metamorfoseada Marcela Valongo, há também a visita desconcertante de “um certo calvo” no enredo. A retomada histórica da personagem Barão do Rio Branco, ministro de Estado permanente durante a primeira República, é uma das poucas, se não a única figura satirizada e execrada ao extremo pelo narrador, como fica perceptível:

Sob o gabinete de Ouro Preto, a calva hoje tão excelsa era antes uma calva baça que transitava não em carruagem mas nos bonds; e servia de chufas à meninada; [...] E não se despreze a hipótese de algum moleque, atizado por sujeito de baixa monta, ter-lhe chimpado uma chulipa com o nó dos dedos. [...] Cabeças descalvadas cativam e encorajam a faceia. (MARANHÃO, 1991, p. 140)

Esse procedimento, tipicamente paródico, também pode ser incorporado pelo jogo textual e imagético construído pelo pastiche. Há de se lembrar que a ironia é um dos vértices impulsionadores da constituição de qualquer jogo. Nesse pastiche de Haroldo Maranhão, há espaço para elogios, homenagens, críticas, cen censuras, depreciações, haja vista que “o

cômputo (*lógos*) dos suplementos (ao pai-capital-bem-origem etc.), com o que vem além do um no movimento próprio em que ele se ausenta e se torna invisível, solicita, assim, ser suprimido, com a diferença e a diacriticidade.” (DERRIDA, 2005, p. 28)

Por outro lado, a presentificação da figura de Lobo Neves, personagem da ficção machadiana, a saber, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, manifesta-se em um sonho que o escritor/moribundo tivera. O pensamento onírico também traz novas informações que são amarradas à imensa rede palimpséstica:

O autor escusa-se de omitir a palestra que entretiveram Lobo Neves e o Sr. Machadinho; porque, dando como a porta do gabinete cerrada, não ousaria transpô-la por um dos fáceis arranjos que sabem empregar os autores. Foi importante o que se disseram? Não foi? Trataram da organização do gabinete João Alfredo? (MARANHÃO, 2004, p. 48)

Nesta passagem, a voz narrativa sustenta indagações e ambiguidades ao criar a expectativa de um instante de diálogo entre o criador e a criatura. Mas a voz instala outra informação, inesperada, que frustra o leitor. Além das menções de personalidades históricas e ficcionais, há recriações bem mais inusitadas no corpo do romance, principalmente quando se referem ao Conselheiro Machado. As vozes narrativas instalam, paulatinamente, diversas formas de representar a carnavalização da morte do autor carioca por intermédio de cenas com tons bem humorados. O “vice-morto”, “mortíssimo”, “subvivo”, é retratado de forma sarcástica e pessimista, ou na própria visão do narrador, os “moribundos fatigam-se da gente que se veste de compungida e que rouba o ar bom do aposento, para expelir um mau. Morrem, sempre mais um passo, dos murmúrios exasperantes e da expectação agourenta.” (MARANHÃO, 1991, p. 107)

Assim, *Memorial do fim* como a maioria das narrativas pós-modernistas, tenta manter a autorreflexão distinta do contexto histórico, abrigando personalidades desprovidas de versões unívocas, ao mesmo tempo que convivem com entidades ficcionais. Nesses limites quase invisíveis, essas personagens se autorrecriam em diversos momentos disfarçadas de

personagens do universo ficcional, o que alimenta o caráter metaficcional do romance. Há de se destacar, também, que a diegese, ao abarcar personalidades históricas brasileiras, desestrutura os alicerces dos discursos oficiais através da perspectiva das escritas da Nova História (BURKE, 1992) no universo literário, dos mecanismos da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e do novo romance histórico (AÍNSA, 1991). Nesse sentido, a revisão da história é feita através da retomada de um período histórico longínquo, a saber, do início do século XX, e de períodos históricos que, de alguma maneira, se ligam a ele.

Com base nos apontamentos de Aínsa (1991) que, por sua vez, baseou-se no modelo de romance histórico lukacsiano e o reconfigurou, tendo em vista as distinções apresentadas nos romances publicados nos últimos quarenta anos do século XX, criou-se, então, o termo novo romance histórico. Essa tipologia se distancia do romance histórico scottiano por apresentar, dentre outras coisas, novas leituras da teoria, refutar as versões oficiais ditadas pela historiografia, além de apresentar novas especificidades, tais como a superposição de tempos que são criados em diversas modalidades expressivas, dentre elas, o pastiche.

No romance brasileiro contemporâneo, especificamente, a partir da década de 1970, tal como constatado por Antonio Roberto Esteves (2007, p. 114), pode-se notar um grande incremento na publicação de narrativas, em especial, romances, que trazem fatos e personagens históricas para o centro das ações. Embora a crítica tenha dedicado maior atenção às literaturas hispano-americanas, essa ocorrência também pode ser constatada de forma expressiva no romance brasileiro contemporâneo.

Essa tendência de a literatura recuperar fatos históricos e os reescrever no pós-modernismo, é entendida por Fredric Jameson (2007) no seu estudo “O romance histórico ainda é possível?” como o ponto culminante na diferenciação do que ele reconhece como romances históricos no modernismo e no pós-modernismo. Para Jameson (2007, p. 187) o romance histórico resultaria em tentativa sem sucesso no modernismo porque seria muito

difícil distinguir tais romances de outras obras não-históricas, visto que o modernismo pregava a ruptura e a criação de algo original e inconfundível que pudesse marcar a época. Eis que o pós-modernismo, na visão de Jameson (2007, p. 187) repensa essa condição. É com seu fundamental desafio à estética modernista, às formas e aos procedimentos linguísticos caracteristicamente modernistas, que o movimento pós-modernista volta a abrir um campo em que o romance histórico pode renascer, mas mediante uma abordagem nova e original do problema da referência histórica. Na impossibilidade da criação de um romance histórico no modernismo, embora o teórico norte-americano deixe em aberto as especulações, emprega-se o diagnóstico pós-modernista de que “hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via de verificação ou mesmo da verossimilhança, mas, sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do fictício, das mentiras e dos engodos fantásticos.” (JAMESON, 2007, p. 201)

*Memorial do fim* apresenta uma nova abordagem dos fatos históricos que são amarrados aos fragmentos costurados no enredo. A mistura também inclui, como verificado anteriormente, a presença de personalidades históricas que passam a dialogar com a ficção machadiana dentro da arena montada por Haroldo Maranhão. A presença desarticulada dessas entidades, ao abalar referências históricas e temporais na movimentação do romance, é confirmada através da afirmação do narrador do capítulo XXIV ao questionar: “Escrevi história? Não teria acertado em dizer opereta? Talvez ópera; não disse e não diria ópera bufa; cada qual dos bandos reputando-se a infusão paregórica da federação.” (MARANHÃO, 1991, p. 83)

O período histórico recriado é o início do século XX, ou melhor, o ano de 1908 marcado pela morte real de Machado. Mas essa retomada não impede que outros períodos históricos sejam resgatados e bricolados ao jogo textual, tal como rege os princípios do pastiche. O capítulo XV, “Um evento de 1876”, representa um momento distinto dos outros nos quais se apoia o enredo. O narrador convida o leitor à constatação do evento:

Convido o leitor a retomar comigo ao ano de 1876; que lhe estará senão acompanhar-me, sujeitando-se à minha onipotência, que efetua guinadas finas e volteios movidos à ação do capricho? O autor manda; o leitor, se for bom, sujeita-se. Tirano? Quem fez a sensata indagação? Tirano. Não estaria aqui quem lhe negasse razão. Naquele ano, um negociante atilado inventou modas: bengalas para meninos! Ora, ora, bengalas para meninos! [...] São finas cousas. Então, que diabo de ideia meteu-se-lhe na cabeça, mais cabaça, do negociante de 1876? Ideias de canário sem ideias. [...] Meninos são flagelo; armados de bengalas, a catástrofe dos mundos siderais. (MARANHÃO, 2004, p. 59 – 60)

O episódio narrado, de maneira alguma, refere-se a feitos grandiosos ou de grandes homens que o discurso histórico consagrou. A historiografia, ora, “já a perdi de vista e de lembrança,” (MARANHÃO, 1991, p. 57) até porque “os referenciais históricos, mero *décor*, necessariamente não são históricos.” (MARANHÃO, 1991, p. 185) Nessa perspectiva, o excerto, como todo o capítulo, refere-se à problematização do próprio fazer literário, ao passo que chama a atenção do leitor para o fato que será narrado, já que não deixará de ser uma mera eventualidade que poderia ter acontecido com qualquer pessoa daquela época e que não surtiu efeito algum, visto que

anos são foscos ou rutilantes, ditosos ou macambúzios, ou são um pouco de umas e outras cousas. O ano de 1876 deixou a memória de uma cidade bufa, ao se permitirem bengalas a fedelhos tibéricos, ensandecidos pelo junco de malinar e de dar gozos ao diabo. Mais tarde se inventariam novas modas. Já então se consentiria o uso do especial ornato às mulheres. Mulheres! De bengalas! Adeus, pobre mundo! (MARANHÃO, 2004, p. 60 – 61)

No capítulo XXIV, a voz narrativa faz referência ao Império e ao gabinete de Visconde de Ouro Preto, mais especificamente ao ministério de Demétrio Ribeiro. A discussão central baseia-se nos resquícios monárquicos que ainda resistem à ascensão da República porque “são trabalhos, os mesmos, que se deram no Império e se dão na República”. (MARANHÃO, 1991, p. 83) Percebe-se no referido capítulo a intenção da recriação de um momento da história brasileira através de “assuntos nublosos” que avaliam criticamente, com a visão problematizadora do narrador, os fatos ocorridos:

O Sr. Custódio! Esse homem de Itapira bateu palmas à porta do governo pelas mãos dos procuradores Jules Géraud&Leclerc, agentes de privilégios. Sorriu-se quieto na

cama, enquanto alguém chegava mal pisando o soalho, para não agastar quem apenas mantinha os olhos fechados. De olhos assim, e face calma, o moribundo, sem dores e sem mais incômodos, entre em dilatados passeios por países das lembranças. Sim, sim, Jules Gérard&Leclerc. Exatamente. Exatamente Custódio, tendo ficado o couce do nome no ano de 92. Nesse 92 o itapireense suplicou ao Presidente Floriano benefícios e vantagens para uma supina e supimpa invenção, que foi causando risos por onde circulavam os papeis: um *cognac* cristalizado! (MARANHÃO, 1991, p. 84)

A fina condenação do momento histórico é feita não pelo resgate das versões originais, mas pelo viés da fantasia e da possibilidade de recriar o passado e reavaliá-lo, é uma particularidade dos romances pós-modernistas brasileiros e que também se faz presente em *Memorial do fim*. Em contrapartida, diferentemente dos outros romances que se apoiam na historiografia e a reescrevem “de baixo pra cima”, como apontamos em *Viva o povo brasileiro*, *Galvez, o imperador do Acre*, *Cães da província* e em *A casca da serpente*, no romance de Maranhão, há mais vestígios de reorganização de extratos textuais que primam em criar suas próprias referências, tendo como pano de fundo, alguns aspectos da História protagonizada por alguns membros da elite nacional. O que difere esse romance dos outros e o que o torna, de certa forma, mais hermético é sua capacidade de não só resgatar e problematizar períodos e fatos passados, mas também, inserir no corpo do texto reorganizações de textos e de personagens de diferentes momentos de nossa história política e literária.

Nesse sentido, a metáfora do caleidoscópio, que é constituída pela sua constante movimentação de eixos e partes desconexas que são reajustadas pelo jogo textual do pastiche, representa o não-lugar e o descaminho articulado pelo romance. Por ser uma construção em pastiche, a obra possibilita essa reviravolta temporal que não demarca territórios firmes e o torna, em certa medida, aéreo e espacial. O que Maranhão fez foi entrelaçar diferentes épocas e elementos, a fim de desconstruir uma massa heteróclita e opaca. Para que se visualize melhor essas prerrogativas, voltemo-nos à capa do romance publicado pela editora Planeta em 2004. Nela, constatamos uma paisagem turva, mas que o leitor consegue identificar, como

plano de fundo, o Rio de Janeiro machadiano. Já na capa da primeira edição que também estamos a utilizar nas citações, há a marca específica machadiana: o olhar e os óculos. Partindo dessas questões, entendemos que o acréscimo do *finno* romance Maranhão não pode ser entendido como uma consequência última e que não há mais possibilidades de se ler Machado de Assis. Lê-se o outro na aporia. A autorreferencialidade, nesse romance, recria a criação pelo não dito. Sua linguagem cria novas “realidades” que não tem compromisso com a verossimilhança aristotélica, mas sim, com a envergadura textual e com sua própria realidade discursiva:

Como se vai ver, não se pingam ii; muito menos ponto final. O procedimento, de se porem pontos, e finais, induz terminação peremptória de alguma cousa certa. Ponto. Final. Não se graceja com pontos finais; nunca se soube disso. O assunto de que se cuida está de pé, animosíssimo, airoso se mexe, sorri. Por ora, apalpo uma necessidade intimativa do corpo restringida ao nariz. Narizes movem-se a rapé como as carroças a bois, e meu rapé não sei onde o pus. Desço a uma tabacaria. Narizes clamam cuidados mais extensos e intensos que romances. Romances interrompem-se. Sei de autor que escreveu dous capítulos e deixou o resto para depois. O depois não houve, porque, enquanto andava o depois, o romancista bateu o pacau. O rapé não sabe fazer-se esperar. Até hoje, não apurei qual o mais importante à vida, se o ar, ou se o rapé. (MARANHÃO, 2004, p. 183)

Por sua forma autoconsciente e autorrepetida, o romance recria o dito pelo não dito, seja nas construções dos novos lances feitos nos jogos de palavras, seja no revisionismo histórico feito pela metaficção historiográfica ou mesmo pelo teor irônico e crítico da desconstrução da noção de biografia tradicional. Por isso, repetir é inovar. Ser original a partir da diferença e repetição é rememorar e refazer o outro de outra forma, semelhante na forma mas com singularidades na essência. Assim, chegamos à feliz declaração feita por Márcio Souza na contracapa da primeira edição do romance, ao afirmar “com Machado de Assis se vive mil vezes”. Endossamos a assertiva de Souza com o pensamento derridiano:

Só há repetição possível no gráfico da suplementariedade, acrescentando, na falta de uma unidade plena, uma outra unidade que vem a supri-la, sendo ao mesmo tempo a mesma bastante e outra o bastante para substituir acrescentando. [...] Mas por outro lado, a repetição é o próprio movimento da não-verdade: a presença do ente perde-se nele, dispersa-se, multiplica-se por mimemas, ícones, fantasmas, simulacros, etc. Por fenômenos, desde então. E esta repetição é a possibilidade do devir sensível, a não-idealidade. Do lado da não-filosofia, da não-memória, da hipomnésia, da escritura. Aqui a tautologia é a saída sem retorno da vida fora de si. Repetição da morte.

Despesa sem reserva. Excesso irreduzível, pelo jogo do suplemento, de toda intimidade a si do vivo, do bem, do verdadeiro. (DERRIDA, 2005, p. 122)

Feitas até aqui tais averiguações, no próximo e derradeiro capítulo dessa segunda parte de nossa tese, destaremos a presença das escrituras de si dentro do romance e veremos como elas são problematizadas enquanto arquivos dentro da escritura, principalmente pela paródia, pela ironia e também pelo pastiche.

### 3. “Diários são história”: biografia, carta e diário no amálgama ficcional

8.08.[19]05

Joaquim Nabuco é uma pessoa muito alta. E tem estima especial pelo *nosso* mestre. Todos se curvam diante do nosso mestre. Devemos tratá-lo com o carinho e a veneração com que no Oriente tratam as caravanas a palmeira às vezes solitária no oásis.

Deus! Esta frase eu gostaria de haver escrito. Aspas, pelo santo nome de Deus. O autor é o fino homem que é o diplomata Joaquim Nabuco. Preciso descobrir o sentido mais profundo do presente tão original e delicado; o do tal galho do tal carvalho do tal Tasso. (MARANHÃO, 2004, p. 168)

As escritas de si, como discutimos antes, toram acessíveis as intimidades e mostram as experiências íntimas dos sujeitos que as escrevem. Elas toram claras as ideias e marcam um tempo específico aos seus autores. Tanto o é que os novos historiadores redescobriram a importância das cartas, dos diários, das biografias e das autobiografias para reconstituírem o passado histórico. Na literatura, especificamente no gênero romanesco, a narrativa ficcional sempre apresentou esses gêneros intimistas aos seus discursos. Mas, veremos, na escritura, essa incorporação é feita de forma problematizada, autorreflexiva e irônica. Os limites das formas dos gêneros confessionais – que já eram muito tênues – na escritura tornaram-se ainda mais fluidos, chegando ao ponto de se autoquestionarem enquanto tal.

Na epígrafe acima, incorporada ao capítulo XLVII, a instância narrativa insere partes de um “suposto” diário. Alguns traços desse gênero confessional ainda são mantidos: a datação, o tom descritivo e inconcluso e os pormenores da vida cotidiana. O diferencial é que Maranhão cria dentro da ficção autorreflexiva um diário que também é autorreflexivo e que se autorrepete. Os significantes dos significantes dentro deste diário se metamorfoseiam e passam a existir enquanto acontecimentos puros.

Como já discutimos, a narrativa recria traços e *flashes* do prosador fluminense por meio de uma tonalidade irônica na medida em que o “bruxo” prova do seu próprio veneno.

Tais peripécias ocorridas no cenário principal da diegese, o leito de morte, é a linha “biográfica” que conduz o eixo narrativo.

Nos entretempos que se abrem no texto, os personagens Medeiros de Albuquerque, Dr. Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, o Conselheiro Ayres (Machado) e Leonora (Hylde/Marcela) que trocam segredos e os compartilham com o leitor, dão movimento ao romance. O conteúdo de tais cartas não passa de assuntos menores, visto que, sua principal função era informar a situação na qual se encontrava Machado. Há, também, nas cartas, jogos de espelhamento entre personagens ficcionais e reais, como consta na primeira carta que José Veríssimo enviara a Medeiros. O capítulo III, intitulado “Uma carta”, datada de 25 – 09 – 1908, José Veríssimo informa a situação calamitosa do escritor:

Meu querido Medeiros,

Deixei nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês. A doença avança devagar; mas sempre avança, e quem saberá se mais devagar realmente? Que sabemos dos organismos vivos e esfaimados que nos roem internamente? A medicina foi além do impossível. O Couto, pobre dele, ignora como proceder para lhe aplacar os padecimentos. Tenho meditado sobre como o querido enfermo resiste aos ataques dolorosos, com que armas. No xadrez e no gamão perde-se em cóleras, segundo me revelou um sobrinho do Smith Vasconcelos, cuja casa frequentou com a Dona Carmo. Não aparenta mas é homem de explosões ainda que ocasionais. E a ira, te pergunto, não valerá, nas dores que o Couto diz serem cruéis, como elmo ou carapaça de ferro?

Em dados momentos acredito que desfaleça. Será a ausência, agravando-lhe o fim? doença sobre doença, o mal maior sobre o menor; e nem saberá qual o menor e qual o maior, que um, enfim, humilha mas não mata. (MARANHÃO, 2004, p. 19)

O tom sarcástico e jocoso ao se referir ao cristianismo e, ao mesmo tempo, o ar de comoção ao enumerar os pormenores da situação do mestre Machado empregado por José Veríssimo deixa a epístola com um caráter dúbio. O assunto continua e o remetente começa a dar pistas sobre consolações que o escritor havia recebido de “Dona Carmo”. Em seguida, Veríssimo informa sobre a recente publicação do Memorial de Aires por intermédio de Fidélia, uma figura enigmática que a voz narrante tenta desvendar a partir de mecanismos de

jogos de linguagens e de espelhamentos, já que os signos estão “dessemiotizados” (LIMA, 1998):

Marcela, foi o que entendeste? Escutaste mal. Falei Fidélia. “Aguiar sem Carmo é nada?” Vejamos, vejamos. Desatemos laços, se pudermos.

FidÉLIA lia o mar a MARcela

Fidélia contém Marcela sem suas letras e sílabas, falso anagrama de propósito apenas sugerido, a partir de um perfeito anagrama – Carmo – que não é senão um marco, e não amor (do) C. (Ayres). Sibilamente, o querido C. soltou-se num mar, buscando em poucas braçadas a quem? a ela! Nem é vero o calembour, é veríssimo. Oporás tu o providencial Tristão. Ora, o tristão e não o Tristão. Simulações, amigo, engodos, depistes, em que é mestre o grão mestre. Quem é o vero Tristão? O Conselheiro: nem triste, nem tristonho, mas tristão!

A verdade sobretudo, apesar do Bergeret.

Saudades tuas são mato.

J. Veríssimo.

(MARANHÃO, 2004, p. 21 – 22)

Veríssimo, ao escrever a carta, toma a voz narrativa e também assume o papel de criar situações simulativas na configuração dos personagens. Marcela, por exemplo, é uma personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* que no jogo criado pelo narrador passa a ter a fisionomia de Fidélia. Essa provocação com os nomes tem uma explicação na vida real de Machado de Assis, já que, para alguns biógrafos, o autor de *Dom Casmurro* nutria amor a uma moça misteriosa. Mas, como mesmo demonstra a ficção, nunca se esquecera de sua esposa Carolina, que modelou a figura de D. Carmo do romance *Memorial de Aires*. É de suma importância lembrar que no enredo desse último romance machadiano há a presença da personagem Fidélia, a viúva Noronha, que tinha como pais adotivos o casal de idosos D. Carmo e Aguiar. Assim, as personagens metamorfoseiam-se em seres do universo ficcional que se espelham em figuras reais para, como mesmo dissera Veríssimo, simular uma realidade, na contingência de que “a escritura não é repetição viva do vivo”. (DERRIDA, 2005, p. 86)

Dando “um salto, dois saltos, alguns bons saltos” (MARANHÃO, 1991, p. 23), no capítulo XVIII, “Pó do pó”, o leitor depara-se com outra epístola endereçada de Washington

na data de 12 de setembro de 1908, escrita por Joaquim Nabuco e endereçada a Graça Aranha. O conteúdo também discute a situação quase fúnebre que acolhe o “Conselheiro Machado”. Logo em seguida, há outra carta assinada por Mário de Alencar que partia do bairro da Tijuca e endereçava-se a Medeiros. O assunto, evidentemente, era a dor de conviver com as péssimas notícias a respeito do “Conselheiro Ayres”, visto que todos os seus amigos o admiravam. No livro de correspondências real entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco, que organizado por Graça Aranha, destacamos uma epístola de autoria machadiana de 1907 que já revela seu caminhar para o mundo de Hades:

Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1907

Meu querido Nabuco,

Esta carta é breve, o bastante para lhe dizer que todos lembramos de você, notícia ociosa. O Veríssimo escreveu, a propósito do seu livro das *Pensées Détachées*, os dois excelentes artigos que V. terá visto no *Jornal do Comércio*, para onde voltou brilhantemente com a Revista literária. Fez-lhe a devida justiça que nós todos assinamos de coração. A minha carta, aquela que tive a fortuna de escrever antes de ninguém, era melhor que lá tivesse também saído.

Aqui vou andando, meu querido amigo, com estas afeições da velhice, que ajudam a carregá-la. Não sei se terei tempo de dar forma e termo a um livro que medito e esboço; se puder, será certamente o último. As forças compreenderão o conselho, e acabarão de morrer caladas.

Estou certo que você achou todos os seus em boa saúde, e ansiosos de ver o seu amado chefe. Peço-lhe que lhes apresente os meus respeitos, e também me recomende ao am.º Chermont. Não lhe pelo que se lembre de mim, porque sei, com ufania e gosto, que nunca se esqueceu, e sempre quis ao seu

Velho adm. e grato amigo

MACHADO DE ASSIS  
(ARANHA, 2003, p. 141 – 142)

Mesmo no tom simpático e acolhedor percebido nesta missiva machadiana enviada a Nabuco, não deixamos de perceber partes que expressem a melancolia e o riso entristecido do autor de *Brás Cubas*. Maranhão, certamente, teve acesso às cartas trocadas pelo escritor e pelo veemente pensador político em tempos da formação e fortalecimento da república brasileira e da “república” das letras. Semelhantes na forma, mas um pouco modificadas ao fundo, são as criações das cartas fictícias que Maranhão articula no discurso do romance. No capítulo XLVIII, “Pinga-se o ponto final”, por exemplo, Maranhão cria uma correspondência entre os

amigos Mário de Alencar e Medeiros, datada de 29 de setembro de 1908, exatamente o dia da morte de Machado de Assis. Nesta carta, há o desatamento de nós que, até então, não haviam sido esclarecidos ao leitor. Mário de Alencar refere-se à figura de Leonora, que não atendia pelo nome de Marcela Valongo e que nunca teve a intenção, segundo Mário, de ocupar o lugar da sempre amada e querida D. Carolina. A criada Jovita havia sido consultada por Dr. Mário para ajudá-lo a desatar os nós que, quiçá, estavam longe de serem desfeitos.

O capítulo antecessor ao XLVIII, “Diários são história”, composto por páginas de um diário que tem início no dia 31 de julho de 1905 e se encerra em 01 de setembro de 1908, representa uma nova modalidade discursiva que é incorporada pelo romance e que se faz imprescindível para dar prosseguimento à narrativa. Na verdade, para que se entenda o motivo da inserção de tais páginas no esqueleto do romance, é necessário voltar-se para as informações fundamentais do capítulo XLVI, “Jovita! Maria! De Araújo!”, referência à personagem homônima. Nesse capítulo, a instância narrativa – não identificada – fornece pistas ao leitor que, por uma ocasião ou outra, se distraiu no decorrer da narrativa e não se lembrava de quem foram Jovita Maria de Araújo e Leonora. Em relação à Jovita, a voz reafirma que era a criada do Conselheiro que mais se afeiçoou à Leonora.

Há a exposição de um diálogo entre ambas no qual Leonora entrega a Jovita um embrulho contendo um maço de papéis, cujo dorso continha o nome “Jovita Maria de Araújo”. Esse ato ocorreu no último dia de vida de Machado de Assis e Jovita entendeu o referido gesto como um ato de confiança e, sem hesitar, aceitou o embrulho. Quanto ao destino de tais manuscritos, sem uma explicação plausível, a instância narrativa que antes conduzia a trama, revela-se, no mesmo capítulo, como o narrador/autor da escrita do romance. É um dos raros momentos no qual o próprio Maranhão, autor, se manifesta no enredo. Na tentativa de informar o seu leitor sobre o destino do embrulho, ele narra:

Para encurtar o conto começado na cozinha do Conselheiro, revelo que a papelada pertence hoje ao autor deste romance. Araújo e Araújo depois, o manuscrito veio a

ter em minhas mãos. Excede cem laudas; para ser exato, cento e dezessete laudas. Gastaria não um capítulo mas um tomo, se me obrigasse a editar a história que poderá chamar-se DIÁRIO DE LEONORA. São páginas escritas por uma jovem atônita e apaixonada. Jovens são dados a fervores de sangue e de alma. Hoje, quem as ler não saberá quem foi ela; nem ele. Leonora nem Leonora foi, e hoje é pó, ou nem mais pó. Ayres são Ayres e Aguires são Aguires, multidão deles. Têm valor? Nenhum? A boa Jovita Maria de Araújo, a distinguida legatária, tentou ler algumas páginas, que iam além do seu entendimento, e só as folheou; guardou-as trancadas. Um filho da Jovita fez o mesmo; e conservou o espólio em honra da mãe, num baú de flamandres. Mais Araújo sucederam-se, e os papéis permaneceram recolhidos com zelos que não teriam em Bibliotecas Públicas, onde manuscritos são tratados a chutes e bofetes, presumo que de zombaria. A história é comprida e pálida; e não me anima a levantar a descendência de Jovita. Afirmei acima precisar escrever não um capítulo mas um tomo, ou dois, porque saboreio sem pressa os pormenores. Papéis têm destino como os humanos têm. O destino do manuscrito de Leonora seria a velhice e o perecimento do almoço; não seria lido, nem manuseado, mas soprado. Veio dar à minha mesa. Como? Caprichos! De quem? Ora! Pronto. Foi assim. Devo conservá-lo comigo certamente; e publicar, e só, como publicarei, páginas desgarradas. (MARANHÃO, 2004, p. 164 – 165)

Distinguir nesse trecho se existe fatos reais ou se foram criações férteis de Maranhão não é tarefa que nos prestaremos a fazer, até porque não há limites estanques entre a história e a literatura na envergadura do romance. Ademais, principalmente no pós-modernismo, estes limites se diluíram ainda mais. O que se sabe é que, tomado conhecimento de tal prerrogativa, a narrativa apresenta no capítulo que se segue à confecção de parágrafos do diário de Leonora. Nele, a autora transcreve os momentos singulares que passou junto do seu mestre, notícias corriqueiras e descrições perniciosas de Machado para com seus amigos mais íntimos. Há considerações sobre a hombridade de Joaquim Nabuco, apontamentos sobre passeios e divertimentos entre ela e o Conselheiro, mas o assunto de maior delonga é seu amor e admiração pelo romancista. E mesmo se tratando de uma página de diário, Leonora, que por ora apropria-se da voz narrativa, já quase na metade dos fragmentos do diário, em 23 de dezembro de 1906, assume a condição de uma espécie de Joker (DERRIDA, 2005, p. 37 – 38) que tendo em vista os significantes disponíveis, assim como uma carta neutra, dá jogo ao jogo apoiando-se nos signos Aguiar/Ayres/Leonora. Constatemos:

1908

21.12.[19]08

O ano começa com uma pontinha de tristeza. Não veei o Ayres esta tarde. Recebi um bilhete que sempre é um raiozinho de sol ou do sol.

“Leonora.

“Mando-lhe uma flor de vento das matas de Águas Férreas. Pensei num bogari: mas ele chegaria já murcho às suas mãos. Flor de vento não precisa de chão, nem de água. Você ou põe nos cabelos, ou num vaso d’água... de brisa.

“Até logo mais, no dia nº 2 do ano.

“O seu

“A. (Aguiar ou Ayres, conforme preferir.)”

Eu prefiro A. de Assis.

[...]

24.04.[19]08

Diz-me Ayres que tem amigos fiéis, e que estes são a sua família. Dois ele destaca, o Mário e o Azevedo. Ao primeiro conheço de vê-lo na Biblioteca da Câmara. Ele me ignora porque não presta atenção nos mortais. Só fala com os deuses. O meu querido me confidenciaria que ditíssimo Mário o teria visto “abatido e desalentado”, e desejava levantar-lhe a alma! Pois não o vejo assim. Abatido? Desalentado? Só me fala de assuntos gaios; conta-me anedotas, e volta e meia fala-me de um Azevedo que trabalha com ele no ministério, um que é muito gordo e patusco. Ora, ora, levantar-lhe a alma! A alma anda esplêndida e a salutar em pé. Ele é isso: uma personalidade do país; tem que ter postura e compostura, e tem. É um homem grave, de acordo, Sr. Mário. Mas daí a estar desalentado e combalido! O meu escritor anda feito um menino com o novo brinquedo que é o novo livro. A alma está estirada e de nariz para o alto. Teve e tem momentos nublados, como eu, como o Dr. Mário, como todo mundo. Momentos enfarruscados. (MARANHÃO, 2004, p. 173 – 174 – 175)

Esses trechos do diário contêm aspectos problematizadores no que diz respeito aos fatos “reais” e propriamente biográficos, haja vista que os códigos estão desprovidos dos seus sentidos referenciais, ou seja, exteriores ao texto literário. “A” de Ayres e de Assis é revelado nas suas intimidades e preferências em relação às amizades sendo nos diz Leonora. E desses entrecruzamentos de significantes que se apropriam de outros significados que se esvaziam, a constituição do diário se finda na confissão da angústia de Leonora ao ver seu mestre, lentamente, ser corroído pela doença, o que, em última instância, não deixa de ser uma representação niilista do próprio Machado. O último diálogo entre ambos que fora transcrito no diário de Leonora correspondia a 01 de setembro de 1908. A personagem assim registrou:

Ele parou. Mirou-me. Tomou ânimos. Prosseguiu:

- Todo este prefácio é para manifestar-lhe que minha firme intenção é destinar a uma certa pessoa o proveito que haja de resultar das minhas contribuições. Esta pessoa é você, Leonora.

- Eu? Mas eu?

- Você. Há um nó, porém. De meu lado, desato o nó. Precisaria saber se o admitiria você desfazê-lo.

- Um nó?

- Quero dizer-lhe, querida, que na maior desgraça da perda da mulher, e sem agravo à memória dela, pode o viúvo passar a outras núpcias. O remédio de Bernardo de que lhe falei é este: que nos casemos nós, se o consentir, ainda que in extremis.
  - Cruzes, Ayres. In extremis! Valha-nos, Deus!
  - Ele, o seu Deus, valhe-nos assim; você não privará de pão a boca de ninguém. A boa Sara tem de você a mais favorável impressão. A filha dela, a menina Laura, não teria direito ao pecúlio, restritos seus benefícios às disposições do testamento.
  - Mas que conversa, Ayres!
  - Conversa necessária. Então? Gostaria de resposta sua para transmitir ao Bernardo de Oliveira, que de tudo saberá cuidar.
  - Preciso pensar, querido Ayres.
  - Quem pensa não casa. Casam os irrefletidos. Os insensatos. Pensou, não casou, minha menina. Se se reflete sobre os abismos do matrimônio, o noivo não vai à igreja; e se vai, não encontra a noiva. Casar é obra de avoados e de inconsequentes. Não pense; feche seus olhos e diga-me sim.
  - Pois então respondo: sim.
- (MARANHÃO, 1991, p. 166)

Aqui se encerra a inserção dos fragmentos do diário na conjuntura do romance. As reminiscências dos arquivos que prometiam ficar no esquecimento, foram retomadas pelo autor da narrativa que as arranjou em formatos diversos no dever de reescrever a tradição com a repetição do não-dito, ou melhor, com a adição de suplementos que se costuram à ficção, tornando-a uma imensa rede de informações. Entretanto, há ainda uma última correspondência entre o Conselheiro Machado e Leonora. Desta vez, é de punho próprio do escritor a emissão da mensagem comunicando que, dessa vez, será mesmo o fim de tudo, e pinga-se o ponto final. Outrossim, esse fragmento da diegese se redimensiona e o que até então havia sido uma carta de fundo ficcional, adquire o formato de um anúncio de jornal em 1990, fato que comprova um avanço temporal significativo:

Eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de setembro quando o Conselheiro Ayres enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitavam-se, e assim estagnaram. Olhava com perplexidade para um lugar que especialmente lhe chamava a atenção, de onde não se afastava; enxergava em negro ou em branco, o que dá no mesmo, porque assim, branco, negro, negro, branco, é que é o nada. Fecharam-lhe as pálpebras; é o costume. Logo acudiam os que moldaram a máscara do morto no seu primeiro minuto, quando é possível que o último nervo dê ainda a impressão de se mexer. O rosto eternizava-se com peremptória dureza. Não se conhecem máscaras mortuárias alegres; absolutamente não se conhecem. Morte e alegria não se coem. Há um enigma e uma crispação que não deixam entrar festejações. A morte é densa; é um repelão; é fundamentalmente solene.

Praia do Flamengo, novembro de 1990

(MARANHÃO, 1991, p. 180 – 181)

Pelos fragmentos analisados, conclui-se que a envergadura do romance comporta diversidade de gêneros que se misturam e se desenvolvem a partir de outros já existentes. Dessa maneira, como também percebeu Alves (2006, p. 145), ao referirem-se aos hipertextos presentes no romance de Maranhão, as informações contidas não se relacionam linearmente, como os nós de uma corda, mas suas conexões se estabelecem de modo estelar, organizados em malha, espalhadas em uma superfície reticular. O formato dessa estrutura, principalmente em Memorial do fim, permite ao leitor desencadear, através de um nó, uma informação que está vinculada a outras tantas. Construído pela junção de fragmentos de vários outros textos, as vozes são pontuadas pela diversidade de signos estruturados em uma malha, de caráter plurissignificante, com muitos caminhos que se direcionam a lugares diferentes, abrindo vácuos que amalgamam passado, presente e futuro, ou seja, é instalada a esquizofrenização temporal (JAMESON, 1985; 1997; 2006) na narrativa. Para Alves (2006, p. 149),

o texto contém janelas e portas que se abrem a muitos elementos e encaminham um conteúdo que se desenha de forma interrupta. No romance, são inúmeras as páginas camufladas, disfarçadas em links que, ao serem acionadas, se abrem e se movimentam em forma de rede e possibilitam associações de personagens fictícios de Machado de Assis que, por sua vez, trazem para si outras imagens sucessivas concernentes ao contexto “original” do personagem. Um personagem, um nome, supõe um apêndice, uma urdidura, uma trama que oferece uma leitura de sentidos simultâneos. Dessa forma, os elementos da narrativa ocorrem de natureza flutuante, inconstante, navegam na complexa malha do hipertexto.

Por essas e outras razões, percebemos que o romance apresenta vários momentos que condensam a ficção machadiana, uma vez modificada e decodificada em outro contexto de atuação, montada sob o processo de reficcionalização, tal como evidenciamos anteriormente a partir da orientação crítica de Teixeira (1998). Lima (1998, p. 144) reconhece que ao passar pelo processo dessemiotizador, ou em outras palavras, desficcionalizante, os signos da obra machadiana são liberados da condição de signos “de” e são reinseridos dentro de uma nova ordem ficcional. O texto machadiano só pode ser resgatado enquanto linguagem e como toda recuperação é uma reapropriação ficcionalizante, as memórias são reescritas no jogo textual,

ao passo que são reavaliadas na escrita, a partir do processo hipermediado que insere a figura canônica de Machado de Assis. Para que isso se concretize, a diegese opera meios, ou melhor, manipula vozes distintas que se alternam e reescrevem possíveis acontecimentos. Essa manipulação das mais variadas vozes é feita, principalmente pela inserção dos gêneros intimistas e pela presença desarticuladora da paródia e do pastiche. Em relação a forma imitativa em pastiche, o trecho abaixo é exemplar:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma carne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas as vozes procedentes de não sei onde, que se escuta vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição. Recusome à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances tem percursos; cada qual o seu em particular, reto ou submetido a solavancos (a voz persiste ) – um capítulo sem cabeça, sem braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias. (MARANHÃO, 1991, p. 119)

Em toda a redação do romance, detectamos sua forma imitativa que homenageia a ficção permeada da biografia machadiana que se autoexplica. No *Memorial* de Maranhão, o pastiche “acontece” – para usar o termo de Hutcheon ao se referir à ironia – a partir da junção de fragmentos que são reorganizados de forma caleidoscópica e repetitiva, embora seja no acréscimo da repetição que se instala o jogo textual, o puzzle, tornando o texto um suplemento. Ao contrário da noção de paródia criada por Hutcheon (1985), o pastiche enaltece as semelhanças em relação aos hipotextos que lhe serviram de base. E não só isso: o estilo, a redação clara, direta, precisa, as palavras, hoje, esdruxulas, e a própria presença de expressões e termos machadianos adaptadas à escritura de Maranhão.

Na narrativa, percebemos, também uma linguagem tradicional, a saber, a retomada do estilo inconfundível de Machado, que se aproxima da experiência do narrador pós-moderno, segundo as indagações de Santiago (2002). Para este crítico, o narrador pós-modernista não narra por meio de uma experiência própria de vida. Ele narra aquilo que presenciou de fora, como espectador, como um repórter. A voz narra a ação enquanto espetáculo que assiste da

platéia, da arquibancada, ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca (SANTIAGO, 2002, p. 45). Desse modo, a instância se exclui da narrativa, preferindo o narrar à distância, olhando para se informar sobre o que aconteceu a outrem.

O jogo textual de Maranhão, sendo narrada à distância, se apropria da experiência da escrita de Machado de Assis, para narrar, através de várias vozes, várias ações simultâneas e paralelas ao fim machadiano. Para realizar tal processo, o autor utiliza certos recursos que converteram a narrativa alheia em ficção ao articular uma concatenação polifônica de vozes e olhares provenientes de diferentes meios e que são organizados por uma “consciência narrativa”. O enredo se desenvolve, então, por meio de enunciados complexos que redimensionam outros textos, machadianos e não - machadianos, carregando-os, de palavras polissêmicas. Nele, a voz descentraliza-se e multiplica-se, articulada com outros textos preexistentes, sendo eles literários ou não.

O capítulo que abre o romance, “Dona Marcela”, como já indicamos, inicia-se com a famosa frase “Nunca me há de esquecer este dia”, proveniente do conto “Missa do galo”. *A priori*, espera-se um narrador autodiegético que narre suas experiências pessoais. Contrariamente, o que se segue é uma voz heterodiegética descrevendo os primeiros quadros e as personagens que irão, de forma alternada, assumir a voz narrativa. Já no capítulo II, “O bom uso e o mau uso das portas”, uma voz narrativa que, por sinal, não é a mesma do capítulo anterior, utiliza a metáfora do uso das portas ao se referir, sobretudo, à personagem Marcela Valongo. Desde já, percebe-se que essa personagem enigmática é uma das poucas em todo o enredo que consegue transitar livremente entre o universo ficcional machadiano e as armadilhas criadas pelo jogo simulativo do prosador paraense. Uma precaução é feita ao leitor:

Cuidemos portanto que D. Marcela Valongo não ultrapassou por ultrapassar a porta do Cosme Velho, apenas porque surpreendesse franqueada a meia folha. Impante caminhou, impante sim, com a familiaridade chancelada (parece claro) pelo Conselheiro, que empregou o próprio sinete na papa de lacre. Terá procedido a bela estranha, mais bela que estranha, em hora equivocada, por estouvamento ou

distração? Ora! Seria uma verdade sem pernas, que não se aguentaria em pé, porque na privação de fundamento nada se sustenta. (MARANHÃO, 1991, p. 15)

O narrador, ao projetar as artimanhas entre os referentes, usa a figura de Marcela Valongo que corresponde à Fidélia de Memorial de Aires, para confundir o leitor sobre o suposto envolvimento com o Conselheiro Machado, embora nas cartas e nas páginas do diário que apresentamos antes, as ambiguidades foram supridas, pelo menos, na sua superfície. Como apresentado de antemão, era Leonora (personagem empírica) e não Marcela (personagem ficcional) que nutria amores pelo autor de *Quincas Borba*. Mesmo assim, essa misteriosa voz provoca, mimeticamente, a la machado, o leitor sobre suas suspeitas:

Quisera chamá-lo certa vez de Joaquim Maria, Joaquim Maria! Ele desaprovou a novidade do tratamento, que o enviava aos países da infância, no Livramento. Joaquim Maria. Ela precisava e queria revê-lo; deixar ficar-se ao pé do homem que não mais se ergueria e que se falasse ainda, falaria palavras poucas, e baixo. A doença vedava-lhe a garganta grau a grau. [...] Nem casada porém viúva. Viúva e solteira. Solteira; e viúva. (MARANHÃO, 1991, p. 16 – 17)

Nesse jogo de espelhos, a alternância entre as vozes amplia-se à medida que o romance avança. José Veríssimo e Dr. Mário de Alencar, por várias vezes, assumem o comando da narrativa na forma de troca de cartas, como exposto anteriormente. Os capítulos suplementares que se valeram da prosa machadiana conservaram, de certa forma, seus respectivos narradores, embora construídos de forma a contribuir na formação do quebra-cabeça. Vários capítulos são sustentados por vozes que discutem as peculiaridades da ficção de Machado, mas que, não perdem a oportunidade de criar reflexões pautadas numa espécie de autocrítica bem-humorada, típica do narrador pós-modernista, mas já presente nos narradores machadianos e outros narradores modernos. Entretanto, a maior ironia apresentada pelas vozes narrativas está presente nas descrições do Conselheiro no seu estado de quase cadáver:

O moribundo via-se a si mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes se alvoroçavam pelo roer as carnes

do defunto que não se fizera ainda em defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia. [...] O cancro sacia-se; pode saciar-se; tem sucedido que se sacie. Tornarei ministério, à Lambaerts, ao Pascoal, à Avenida? [...] O conselheiro espele ares finais. [...] O último pensamento antes de divisar a calva magnificamente polida, trabalhando por livrar-se dos assédios, conteve-se numa pergunta e numa resposta: Há urubu? Há carniça. (MARANHÃO, 1991, p. 27 – 30)

Percebe-se que a polifonia bakhtiniana, ou seja, a amplitude de consciências e vozes díspares e imiscíveis que sustentam diversos pontos de vista sobre o mundo, que, aliás, é uma das características mais presentes no novo romance histórico (AÍNSA, 1991), faz-se presente em todo o enredo. Entretanto, o maior desafio do leitor é tentar localizar a origem das vozes narrativas, como, por exemplo, no capítulo XI, “Embarçosos contos”, em que há uma discussão entre personagens sobre a origem de Marcela. Primeiramente, a voz desconhecida indaga a respeito das particularidades que alguns contos – principalmente os machadianos – têm de gerar certas criaturas. O diálogo, em partes, segue abaixo:

“A Marcela. E não sabem dela?”  
 “Como haverei de saber?”  
 “Não sabem que é filha e muito filha – dele?”  
 “Dele quem?”  
 “De quem deve ser? Do Conselheiro”  
 “Ah!”  
 [...]  
 “E a mãe? Sabem das pernas da mãe? Podem ser robustas, torneadas; e a anca cheia. A herança biparte-se. Eu me atenho à anatomia da vertente paterna.”  
 “Teria sido ela, a D. Car...”  
 “Caluda! Foram amores muito recuados, cousas da mocidade; meteu-se o nosso femeeiro entre os lençóis matrimoniais, ou lençais metrimonióis, o que dá na mesma.”  
 “Achas? Realmente?”  
 “Não há que explicar mais.”  
 “E a paternidade?”  
 “A paternidade é um papel notorial. Se ela for mesmo da gente Valongo, um Valongo acolheu o natal adventista na família com júbilos e cálices de licor.”  
 [...]  
 “E agora indago-te: se o pai de papel é vivo, e morre o secreto, os filhos ficarão órfãos?”  
 (MARANHÃO, 1991, p. 45 – 46)

No dialogo transcrito acima, a instância fomenta o processo dialógico ao incorporar, pelo menos, mais de uma versão sobre Marcela. Os debates entre as duas vozes levantam a suspeita da paternidade de Marcela que, obviamente, é uma criação machadiana. Mas o que se

discute, e isso é o que vai delinear o diálogo, é a possibilidade de Machado, o autor, possuir uma filha. Ao final do diálogo, uma voz entoia uma indagação que, propositalmente, é do narrador/autor do romance. Maranhão encerra a conversa com a observação de que é inútil levantar tais suspeitas, pois se o verdadeiro criador (o secreto) morreu, e, por conseguinte, o “pai de papel”, o visível, está vivo, é ele quem tomará conta dos filhos e esses não ficarão órfãos. Serão adotados e reeducados textualmente. Ou, como compreende Derrida (2005, p. 22), a escritura, no caso, a ficção de maranhão, é apresentada ao pai e por ele rejeitada, abandonado e desconsiderado, embora o pai (Machado) o vigiará sempre.

Assim como os narradores machadianos, as entidades narrantes de *Memorial do fim* reconhecem a astúcia dos comentários digressivos e os reinventam para refletir ironicamente sobre o fazer literário. Essas particularidades da narrativa, embora muito presentes já na modernidade e no modernismo, são emaranhadas ao projeto narratológico dos romances pós-modernistas que, por intermédio de outro termo de Bakhtin (1998; 2005), a heteroglossia, explicam tais mecanismos adotados pela narrativa. Tal categoria teórica é reconhecida pela multiplicidade de discursos e pelo uso consciente de inúmeros níveis e tipos de linguagem que produzem enunciados heterogêneos e metaficcionalis. No capítulo XXI, “O que os livros fazem”, por exemplo, conduz, dentre outros assuntos, a uma discussão a respeito dos perigos e das belezas contidas nas obras literárias:

Livros são benquistos e malquistos, restando saber-se em que proporções. Ora, ponhamos cobro aos círculos concêntricos, ao redor da cova onde se sepulta o mistério essencial dos livros. Já se terá notado que se põe em causa e sobre a mesa o livro saltado do prelo, impresso e costurado para figurar nas livrarias, que são berço ou jazigo; berço ao inaugurarem celebrações, e jazigo ao inumarem a fatuidade do autor. Se inúteis os livros (não o asseverei eu) empacam nas montras e terminam no estado de papelão, de proveitoso emprego no comércio e botequins, bazares e padarias. Embrulhar pães é sempre menos néscio e evasivo do que luvas de cano alto. Sem luvas passa-se. A peremptória conclusão não é de Mme. Grossin da Rua do Ouvidor, que aos pães prefere brioches, e que no ponto veria a moeda de outra face: sem pão se passa. (MARANHÃO, 1991, p. 75)

A problemática levantada no que diz respeito ao mau e ao bom uso dos livros e das publicações a esmo que se acumulam nas livrarias à espera de vendas e de leitores “corajosos” ou não, refere-se ao sistema contemporâneo da indústria cultural (ECO, 2006) e à publicação em massa de “literaturas”. Nesse sentido, a variedade temática que os narradores destacam no romance é marcada, sobretudo, pela proposta de construção do jogo que, não só reinventa, recria ou rearticula a ficção, mas questiona o momento presente de sua feitura. *Memorial do fim* consegue projetar, de maneira desordenada e flutuante, os mais diversos discursos e pontos de vista que insistem em demarcar os (possíveis?) limites entre a realidade e a ficção, através das personagens que, por sua vez, imbricam-se na teia narrativa e criam outras estratégias ficcionais.

Essa articulação das personagens ficcionais/histórico-biográficas é uma das características mais marcantes no *Memorial* de Maranhão. Nele, a ficção e realidade se complementam com naturalidade devido a mecanismos de simulações. Além disso, o romance promove tantas *mélanges* e tantas problematizações de códigos que, a nosso ver, ele é um romance paradigmático da contemporaneidade brasileira por ser uma escritura que cria a singularidade. A narrativa se recria, se reinventa e se torna, dessa maneira, singular.

Por todas e essas questões que, até aqui, discutimos, vem-nos à cabeça a seguinte prerrogativa: teremos, nós, apontados os problemas da escritura de Maranhão ao ponto de nossos leitores terem conseguido apreender os aspectos que apresentamos ao longo de nossa tese? Pontos finais são desnecessários aqui, em Maranhão e em toda a crítica que tende a ser uma repetição com diferença crítica... Mas, ainda, faremos mais um comentário, haja vista que não se pingam pontos finais...

## NÃO SE PINGA O PONTO FINAL

Seria muito paradoxal de nossa parte tentar finalizar uma tese cuja proposta é marcar o não fim. Como estamos tratando de autorreflexividade, de ironia, de dobrar sobre si mesmo, de repetir com diferença e de criar a singularidade nas séries paradoxais, como não sermos, nós, também na função de críticos, autorreflexivos? Desde a nossa primeira linha, vimos refletindo sobre uma nova proposta da ficção que pôs em xeque as teorias tradicionais de leitura e de interpretação porque ela, por si mesma, é uma ficção crítica-teórica. Também não repetiremos, aqui, um pouco de cada problemática apresentada nos capítulos anteriores e nem uma conclusão sobre eles, porque, no nosso entender, eles são autoexplicativos e, cada um deles já contém, em seu bojo, uma conclusão. Nós, na escrita desta tese, herdamos do *Quijote* a maneira inusitada de fazer, no nosso caso em específico, uma crítica que não se apega aos modismos da época.

Por isso, nesse último momento reflexivo e autorreflexivo, deixamos um espaço reservado à discussão do último capítulo do *Memorial do fim* intitulado *Post Scriptum*. A nosso ver, esse é o capítulo mais intrigante de toda a narrativa porque temos a afirmação de Maranhão no seu romance que, como vimos, o tempo todo, fala de um outro autor. Maranhão se vale da frase retirada das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para fazer analogia às explicações que ele julga serem necessárias aos seus leitores. Vejamos essas questões.

A voz de Maranhão explica que o romance é resultado de uma paixão incondicional que ele nutria desde a infância pelo autor de *Histórias sem data*. Essa paixão só se aumentou com o tempo e resultou na rapsódia que foi objeto de análise em nossa tese. As questões biográficas e ficcionais também são assumidas: elas foram retiradas tanto das fortunas crítico-teóricas quanto das repetidas e intermináveis leituras das ficções machadianas. Sobre essas adaptações, Maranhão explica que os capítulos que foram reorganizados a partir de trechos

reformulados dos romances *Memórias Póstumas, Dom Casmurro, Memorial de Aires e Quincas Borba*. Mero decor!

Não poderíamos ser ingênuos aqui depois de termos detectado tantas desconstruções e desapropriações nessa tessitura romanesca. E além do mais, por ser uma ficção-crítico-teórica, ela incorpora a crítica na sua própria linguagem, mas não deixa de ser fingida, ou seja, uma mentira. Todos os aspectos, mesmo aqueles referentes à historiografia, também foram problematizados e reavaliados na escritura. Nas palavras de Maranhão,

Finalmente, deve ficar claro que não empreguei excertos outros de Machado de Assis, e se alguém vislumbrar algum, extraviado, terá sido traição do leitor/autor, lembrança involuntária, o que será natural. O romance é pretencioso no pior sentido, sou o primeiro a admitir, antes que me passem a frente. Orientou-se pela tenaz ambição de honrar a narrativa machadiana, o andamento hesitante, certas soluções que são dele só, de mais ninguém. A mal arranjada imitação, ou pastiche, vagamente lembrará o original – inimitável – na medida que a música da flauta lembra a do violão.

*Haroldo Maranhão*  
(MARANHÃO, 2004, p. 199)

Com esta passagem, o romance chega ao seu cabo. Mas, nossas angústias como leitores, não. Se, como defendemos ao longo de toda a nossa tese, a ficção-crítica se reinventa e promove um devir, uma singularidade na repetição do outro que não é mesmo outro, não podemos concordar com as palavras finais de Maranhão no, de fato, “último” memorial machadiano. Primeiramente, porque estamos diante de uma fabulação e as informações de Maranhão não tem pretensões – e nem devem! – de serem “verdadeiras”. Segundo, porque entendemos ser esse um último suspiro de o autor contemporâneo afirmar-se diante do texto literário propriamente dito. Relembremos: o texto é anterior à fala na contemporaneidade... Por essa razão, o autor como um “deus” criador do romantismo perdeu seu espaço e passou, como bem vimos no exemplo de Maranhão, a ser mais um elemento integrado à ficção.

Barthes (2004, p. 58) lembra-nos, ainda, que é típico, na contemporaneidade, o aparecimento do autor nos manuais de história literária, nas biografias e em de outras formas de discursos literários. Mas na literatura, o autor, enquanto entidade criadora e portadora da

autoridade do artefato que produz, perdeu seu status. Sua escritura é mais importante do que “quem realmente a escreveu”. O “desaparecimento do sujeito” criador, autônomo, ao lado de suas representações idiossincráticas, contribuirá para a formação de ficções crítico-teóricas em formas de pastiches, cujos teores paródicos e irônicos trabalham na destruição da “aura” conferida à autoria desde o romantismo.

A paródia, vimos, busca as possíveis “verdades” através de sua ironia crítica ao reler obras do passado. O pastiche também imita, mas aqui não há mais a preocupação em revelar as possíveis “verdades”. Aliás, o que é “verdade”, “original” na sociedade contemporânea? Os limites postos à prova pela paródia não são relevantes no pós-modernismo. Com a extinção do autor romântico, o que restou, então, aos artistas pós-modernistas, é fazer uma escritura imitativa com repetição crítica dos grandes imortais canonizados pela crítica literária. Talvez, seja por tais razões que levaram críticos, como, por exemplo, John Barth (1995), a chamar de “literatura de exaustão” os romances metaficcionalis pós-modernos que apresentam os problemas que já discutimos ao longo de nossas reflexões, tais como a autorreflexividade, a autoconsciência e a convocação ativa do leitor que passou, então, a ser um novo autor do texto que dobra em si mesmo.

Nessa escritura que dobra sobre si mesma, detectamos aquilo que Foucault (2006, p. 25) definiu como “repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”. Ou seja, em ficções críticas como o *Memorial do fim*, o texto é tudo: nele aprendemos a ver o outro de outra forma e a nós mesmos de forma autorreflexiva. Nessa tentativa diferente, porém repetida, findamos, por ora, nossas reflexões com a frase de Euclides da Cunha ao visitar o leito de morte machadiano na ficção de Maranhão:

- Qualquer que seja o destino dessa criança, ela nunca subirá tanto na vida. Naquele meio segundo, no segundo em que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra. Pelos nossos olhos passou a impressão visual da Posteridade. (MARANHÃO, 2004, p. 191)

E, com esse mesmo anseio de nosso exame crítico ficar à posteridade, mesmo com nossas frágeis e, às vezes, pretenciosas, tentativas de dialogar com as teorias pós-estruturalistas, com a historiografia, juntamente à crítica literária, esperamos ter contribuído com a fortuna crítica de Maranhão. E, então, um último suspiro: “Ele [Conselheiro/Machado/Ayres/Aguiar] se despedia. Permaneceu de joelhos fitando-me pela última vez. Beijou-me a mão. Vi que não suportou o peso das lágrimas. Não chegou a perceber que eu também chorava”. (MARANHÃO, 2004, p. 190). Aqui, nossa leitura se finda...

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.
- AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. Mexico: *Plural*, 240, p. 82 – 85, 1991.
- ALVES, Sérgio. *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Tese de doutorado)
- ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio Roberto Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- ANTONIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- ANTUNES, Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 1998.
- ARANHA, Graça. Introdução. In: ASSIS, Machado de; NABUCO, Joaquim. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003, p. 21 – 86.
- ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 268 – 295.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Jaime Bruna. Cultrix, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Histórias sem data*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_. O ideal do crítico. In: VIOLA, Alan. (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 15 – 21.
- ASSIS, Machado de; NABUCO, Joaquim. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003.
- ASSIS BRASIL, Luis. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. In: VIOLA, Alan. (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 143 – 163.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 2010c.
- BARBOSA, Wilmar. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 8 – 13.
- BARTH, John. The literature of exhaustion. In: CURRIE, Mark. *Metafiction*. United States of America: Longman, 1995, p. 161 – 172.

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Tradução Maria de Santa Clara e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 183 – 191.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

- BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 2011, p. 335 – 356.
- \_\_\_\_\_. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 7 – 38.
- CAPUTO, John. Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida. In: *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. Puc Rio, 2002, p. 29 – 48.
- CARDOSO JÚNIOR, Hélio. A narrativa histórica como questão filosófica. In: BOTTMANN, Denise. (Org.). *Expediente*. Revista de História, n. 2/3, IFCH/UNICAMP, 1991, p. 7 – 12.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARVALHO, José. As duas repúblicas. In: ASSIS, Machado de; NABUCO, Joaquim. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2003, p. 9 – 18.
- CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Labossière de. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UFG, 2000.
- CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. A verdade entre a ficção e a história. In: SALOMON, Marlon. (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 347 – 370.

- CLACK, Stuart. Os historiadores dos *Annales*. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 180 – 205.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristran Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à segunda edição; O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans *et alii*. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 9 – 63.
- CURY, Maria. A palavra que falta – aporias da ficção contemporânea. In: EYBEN, Piero. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 161 – 169.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Tradução Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DÄLLENBAH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Leibniz e o barroco*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveria, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *O anti-épido: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010b.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Pérola de Carvalho, Maria Beatriz Marques e outros. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. In: GOMES, André; CYNTRÃO, Sylvia. *Cerrados: revista do programa de pós-graduação em literatura*. Vol. 1, N. 1, Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012, p. 229 – 252.

DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista e seu amo*. Tradução Eduardo Almeida Ornick. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

DOSSE, François. *A história em migalhas*. Tradução Dulce Oliveira Amarante dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Ilusões da pós-modernidade*. Tradução Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EDGARDO, Castro. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ELMORE, Peter. La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogía. In: \_\_\_\_\_. *La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. Lima: FCE, 1997.

ESTEVES, Antônio. O novo romance histórico brasileiro. In.: ANTUNES, Letizia. (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Editora Arte e Ciência/Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 1998, p. 123 – 158.

\_\_\_\_\_. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, dez/2007, n. 4. p. 114 – 136.

EYBEN, Piero. Apresentação – demorar, ainda (em três cenas). In: EYBEN, Piero. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 7 – 10.

\_\_\_\_\_. Senão ctônica, escritura: verdade e negrume. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia. *Derrida, escritura e diferença no limite ético-estético*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 78 – 96.

FARIA, Andréa. Lúcia Miguel Pereira e a renovação da escrita biográfica no Brasil. In: RANGEL, Marcelo; PEREIRA, Mateus; ARAUJO, Valdeni. (Orgs.). *Caderno de resumos & anais do 6º Seminário Brasileiro de História da Historiografia – o giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica* .v. 24, n. 1, p. 237 – 251, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. A rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e *mise in abyme*. In.: FARIA, Zênia de; FERREIRA, H. (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009, p. 257 – 274.

\_\_\_\_\_. Nas fronteiras da ficção: a metaficção em André Gide. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. *Divergências e Convergências em Literatura Comparada*. Campo Grande: Ed. UFMS: 2004, p. 69 – 84.

FEBVRE, Lucien. Contra o vento: manifesto dos novos *Analles*. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, 75 – 85.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, 144 – 162.

\_\_\_\_\_. Estruturalismo e Pós-estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 307 – 366.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução Antonio Fernando Cascais. Lisboa: Veja, 1992.
- FRYE, Northrop. O mithos do inverno: a ironia e a sátira. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALLANGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. (Org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629 – 658.
- GASPARINI, Phippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- GAY, Peter. O traço comum. In: \_\_\_\_\_. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória à Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 337 – 376.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: EdUSP, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- GINZBURG, Carlo. Apontar e citar: a verdade da história. BOTTMANN, Denise. (Org.). *Expediente*. Revista de História, n. 2/3, IFCH/UNICAMP, 1991, p. 7 – 12, p. 91 – 106.
- GUIMARÃES, Hélio. Um romance em abismo. In: ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2012, p. 9 – 20.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBSBAWN, Eric. O ressurgimento da narrativa: alguns comentários. BOTTMANN, Denise. (Org.). *Expediente*. Revista de História, n. 2/3, IFCH/UNICAMP, 1991, p. 39 – 46.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film and literature*. New York: Indiana University Press, 2001.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss: antônimos e sinônimos. São Paulo: Publifolha, 2011.

\_\_\_\_\_. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: London, Methuen, 1984.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In.: HOLLANDA, Heloisa. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15 – 80.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans *et alii*. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105 – 118.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos/CEBRAP*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

\_\_\_\_\_. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos/CEBRAP*. mar./2007, n. 77. p. 185 – 203.

JAUSS, Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans *et alii*. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 67 – 84.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5 – 49.

KAFKA, Franz. *O veredicto/Na colônia penal*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LACAPRA, Dominick. História e o romance. BOTTMANN, Denise. (Org.). *Expediente*. Revista de História, n. 2/3, IFCH/UNICAMP, 1991, p. 107 – 124.

\_\_\_\_\_. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PAUTI, E. *Giro lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 237 – 293.

LARIOS, Marco. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia. In.: KOHUT, Karl; KÖNIG, Hans-Joachim. *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: AEY, 1997, p. 130 – 136.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 128 – 176.

- LEPALUDIER, Laurent. *Métatextualité et métafiction*. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 9-13.
- LÉVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 2011, p. 135 – 164.
- \_\_\_\_\_. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006, p. 167 – 182.
- LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *La novela historica*. Mexico: Era, 1966.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LYOTARD, Jean. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- MACIEL, Sheila. A literatura e os gêneros confessionais. *Letras*. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 1998.
- MARANHÃO, Haroldo. *A morte de Haroldo Maranhão*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Planeta, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Tetraneto Del-Rei*. São Paulo: Marco Zero, 1983.
- MARCARI, Maria. *Memorial do fim: a modernidade Machadiana na pós-modernidade de Haroldo Maranhão*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis/Universidade Estadual Paulista, 2003. (Dissertação de Mestrado)

- MAISTRE, Xavier. *Viagem à roda do meu quarto*. Tradução Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- MATA INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In.: SPANG, K. et al. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin, U. N., 1995, p. 13 – 63.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979 – 1992*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assunção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Clarice*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das letras,
- \_\_\_\_\_. *Dias e dias*. São Paulo: Companhia das letras,
- MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte; Editora da UFMG, 1992.
- MORAIS, Dênis. *O velho graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*,. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- NASCIMENTO, Evandro. Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia. *Derrida, escritura e diferença no limite ético-estético*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 42 – 77.
- OLIVER, Élide. Introdução. In: RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do Bom Pantagrue*. Tradução Élide Valarini Oliver. Campinas: Ateliê Editorial/Editora UNICAMP, 2006, p. 11 – 37.

- OLIVEIRA, Marcos. Escritura, identidade e diferença: Lacan e Derrida, leitores de James Joyce. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia. *Derrida, escritura e diferença no limite ético-estético*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 171 – 184.
- NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PAES, José. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7 – 38.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: um estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 7 – 12.
- \_\_\_\_\_. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. (Org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O novo romance francês*. São Paulo: S.A., 1966.
- PETERS, Michel. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008

- PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris: Éditions L'imaginaire Gallimard, 2009.
- RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel*. Tradução Élide Valarini Oliver. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- REVEL, Jacques. A biografia como problema historiográfico. In: \_\_\_\_\_. *História e historiografia: exercícios críticos*. Curitiba: Editora UFPR, 2010, p. 135 – 264.
- RIBEIRO, João. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Alfabeta Brasil, 2007.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROCHA, Rejane. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho, 2006. (Tese de doutorado)
- RODRIGUES, Fabricia. Aporia da memória ficcional. In: EYBEN, Piero. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 193 – 198.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- ROUANET, Sérgio. *As ilusões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- SALES, Paulo. *A ficcionalização do cânone no romance brasileiro contemporâneo*. Goiânia: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2010. (Dissertação de mestrado)
- \_\_\_\_\_. *Ficção em devir: um olhar sobre o romance brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Para (além da) ode: o pastiche em Memorial do fim*. *Ícone: revista de letras*, São Luís de Montes Belos, v. 1, dez. 2007, p. 154 – 172.

- SALES, Maysa. A escritura com(trai) o signo – uma estética. In: EYBEN, Piero. (Org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 248 – 254.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Editora Hucitec, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, p. 377 – 386, 2003.
- SCHOLES, Robert. *The fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.
- SCHOLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCRAMIM, Susana; HONESKO, Vinícius. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 9 – 22.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Tradução Roberto Nunes Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 2011, p. 39 – 64.

- SILVA, Paula. A história como artifício da memória. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia. *Derrida, escritura e diferença no limite ético-estético*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 220 – 234.
- SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p. 253 – 264.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- STERNE, Laurence. *Vida e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. In: BOTTMANN, Denise. (Org.). *Expediente*. Revista de História, n. 2/3, IFCH/UNICAMP, 1991, p. 13 – 37.
- SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta e outros textos satíricos*. Tradução José Oscar de Almeida Marques e Dorothée de Bruchard. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- TEIXEIRA, Lucilinda. *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume/Centro de Estudos em Crítica Genética, 1998.
- TORERO, José. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- TORERO, José; PIMENTA, Marcus. *Terra Papagalli*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- TREVISAN, João. *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- VASCONCELOS, Sandra. *Dez lições sobre o romance inglês*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VEIGA, José. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.

WERNER, Jaeger. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 438 – 483.

\_\_\_\_\_. *Meta-história*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.