

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

**A FICCIONALIZAÇÃO DO CÂNONE NO ROMANCE BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

GOIÂNIA
2010



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 através 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		
CPF:	012.927.881-51	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	Professor		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
CNPJ:			
Título:	A ficcionalização do cânone no romance brasileiro contemporâneo		
Palavras-chave:	Ficcionalização da literatura e da história; Romance pós-moderno; Haroldo Maranhão		
Título em outra língua:	The fictionalization of the canon in Brazilian contemporary novel		
Palavras-chave em outra língua:	Fictionalization of the history and literature; Post-modern novel; Haroldo Maranhão		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (05/03/10)			
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador(a):	Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo		
CPF:		E-mail:	edvaldobergamo@gmail.com
Co-orientador(a):			
CPF:		E-mail:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____ Gostaria que não fosse divulgado os anexos.

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.

Data: 10/03/10

Assinatura do(a) autor(a)

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

**A FICCIONALIZAÇÃO DO CÂNONE NO ROMANCE BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

GOIÂNIA

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S163d Sales, Paulo Alberto da Silva.
A ficcionalização do cânone no romance brasileiro contemporâneo [manuscrito] / Paulo Alberto da Silva Sales. - 2010.
xii, 142 f.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010.
Bibliografia.

1. Romance brasileiro contemporâneo. 2. Ficcionalização da literatura e da história 3. Haroldo Maranhão I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-3-95



ATA Nº 04/2010

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO ALUNO PAULO ALBERTO DA SILVA SALES**

Aos cinco dias do mês de março do ano de dois mil e dez, a partir das quatorze horas, no miniauditório Professor Egidio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “**A Ficcionalização do cânone no romance brasileiro contemporâneo**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras/UFG) e Professora Doutora Rejane Cristina Rocha (UFSCAR). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo, 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 pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos cinco dias do mês de março do ano de dois mil e dez.


Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo - Presidente


Profª. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa


Profª. Dra. Rejane Cristina Rocha

Visto: 
Profª. Dra. Kátia Menezes de Sousa

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Iolanda Sales, pelo amor e atenção de sempre. Meu refúgio.

À minha avó, Tereza dos Santos Silva, (*in memoriam*) pelo incentivo constante aos estudos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ser maior, força consoladora e energia vital da existência.

Ao Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (UnB), pela atenção, zelo, sabedoria, paciência, competência e compromisso na orientação deste trabalho. Retribuo-lhe o meu muito obrigado nas palavras do autor de *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde:

A influência é simplesmente uma transferência de personalidade, um modo de abrimos mão do que é mais precioso para o nosso eu, e seu exercício produz uma sensação e talvez, uma realidade de perda. Todo discípulo toma alguma coisa de seu mestre.

À Prof.^a Dr.^a Rejane Cristina Rocha (UFSCar), pessoa essencial, cuja influência transferida a minha formação só fez despertar em mim a paixão pelo mundo encantado das letras. A minha gratidão pela amizade e afeto que sempre oferecestes é expressa nas palavras irônicas e bem humoradas de Haroldo Maranhão:

A dúvida que me gasta os nervos é: seria eu a matriz, ou o protótipo? ... Ser o protótipo é carregar a maldição sem remédio, essa a palavra: maldição. O protótipo, não, meu Deus, não, não. Sei do que sucede inapelavelmente aos protótipos, quando perece a matriz. Sei que o protótipo, onde quer que se ache, de imediato transforma-se em duplo! E essa dúvida corrói-me a vida...

À Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (UNESP/Araraquara) pela amizade, carinho e por ter atribuído a mim a confiança e a responsabilidade de continuar seu trabalho promissor de pesquisa e docência na UEG. Com você, aprendi, analogicamente às palavras de Michel Foucault, que

Nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional podem adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, que é preciso entender como um adestramento de si por si mesmo.

À CAPES, pela ajuda imprescindível para a viabilização da pesquisa.

Aos professores e colegas do curso de Mestrado em Estudos Literários da UFG, pelos momentos de férteis reflexões.

À Prof.^a Dr.^a Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (FL/UFG) e ao Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos (FL/UFG), pelas contribuições sugeridas no exame de qualificação.

Aos colegas professores e aos meus alunos do Curso de Letras da UEG, Unidade Universitária de São Luís de Montes Belos, pelas constantes lutas em prol de uma educação melhor a cada dia.

Aos amigos queridos de sempre.

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no incessante de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.

Jacques Derrida

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!

Haroldo Maranhão

RESUMO

Este trabalho tem como escopo mapear uma tendência da prosa brasileira contemporânea que estabelece laços com a tradição, por meio da reescrita de obras, temas, estilos e biografias dos próprios autores, a fim de revisar e problematizar o cânone e a história. Parte, para isso, dos vários aspectos da narrativa pós-modernista, tais como a intertextualidade, presente no pastiche; a reflexão metatextual; a ficcionalização de personagens históricos e a reescrita da história pelo viés da problematização do conhecimento histórico. Tomando como base as formulações teóricas de Linda Hutcheon (1985; 1991) com o conceito de *metaficção historiográfica* e de *novo romance histórico* de Fernando Aínsa (1991), far-se-á uma discussão a respeito das particularidades que cada obra apresenta, como por exemplo, o questionamento da identidade nacional na contemporaneidade, as indagações sobre a posição da figura autoral nos romances atuais, além de reflexões sobre o próprio fazer literário que é fomentado por digressões metatextuais. Na intenção de verificar tais características, apresentaremos, no último capítulo, uma análise do romance *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, no qual esmiuçaremos com mais demora as particularidades dessa tendência de ficcionalização do cânone na prosa contemporânea. Para que se chegue a essas características, aproximaremos-nos do conceito de pós-modernismo a partir do embate de discussões teóricas intermináveis que, de um lado, apresenta-se favorável às novas manifestações artísticas ditas pós-modernistas e, por outro viés, destaca o pensamento contestador de estudiosos como Fredric Jameson (1985; 1991; 2006) e Terry Eagleton (1998; 2005) que não acreditam em arte em tempos de capitalismo tardio. Em meio a esse campo de batalha, destacaremos as contribuições de cada corrente e nos posicionaremos favoravelmente frente às teorias que regem os “pós-modernismos”, aplicando-as nas especificidades dos romances brasileiros contemporâneos.

ABSTRACT

This work has the main objective to delineate a tendency at the Brazilian contemporary prose that gives correspondences with the tradition by rewriting works, themes, styles and the own authors on the propose to review the canon and history. To it, there were many aspects of the post-modern narrative observed in the handwork, as well as the intertextuality, present through pastiche; the metafictional reflection; the fictionalization of historical characters; the historic rewriting through the problematization of historical knowledge. Basing on the theoretical formulations of Linda Hutcheon (1985; 1991) with the *historiography metafiction* and the *new historic novel*, formulated by Fernando Aínsa (1991), we are going to make a discussion about the particulates that each book shows, as example, the reflections about the contemporary national identity, the authors' position and the making literature. With the intention to observe these peculiarities, we will discuss, at the last chapter, an analysis of the novel *Memorial do fim* by Haroldo Maranhão, which we will detect of the tendency of the canon fictionalization at the contemporary novel. To find these details, we will use the post-modernism concept a part from the fight between theories that have no dialog. In this hand, there are some theories that accept the legalization of this esthetic. On the other hand, there are some theories that contest the post-modern era like Fredric Jameson (1985; 1991; 2006) and Terry Eagleton (1998; 2005) who do not believe in art of the capitalism in last times. Among the arena, with a defined direction, we will make a defensive position in the "posts-modernisms" theories and, in the end, to use them in the Brazilian contemporary reading novels.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O CALEIDOSCÓPIO PÓS-MODERNISTA.....	18
1.1. A consolidação.....	18
1.2. A contestação.....	27
1.3. Pós-modernismo: um campo minado.....	34
2. PROCEDIMENTOS FORMAIS DA FICÇÃO PÓS-MODERNISTA.....	40
2.1. A intertextualidade: o eterno diálogo.....	40
2.2. <i>Para/ode</i> : a vingança textual.....	45
2.3. <i>Pasticcio</i> : originalidade na infinita reescrita.....	50
2.4. <i>Qu'est-ce qu'un auteur</i> no pós-modernismo?.....	56
2.5. A história dilacerada pelo novo romance histórico.....	60
3. LITERATURA E HISTÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.....	68
3.1. Composição do quadro.....	68
3.2. A ficcionalização da literatura: cânone e história.....	72
3.2.1. <i>Calvário e porres do pingente Afonso de Lima Barreto</i>	72
3.2.2. <i>Em liberdade</i>	76
3.2.3. <i>Cães da província</i>	81
3.2.4. <i>Boca do inferno</i>	86
3.2.5. <i>A casca da serpente</i>	91
3.2.6. <i>Ana em Veneza</i>	94

4. <i>MEMORIAL DO FIM: O ACRÉSCIMO DE HAROLDO MARANHÃO</i>	100
4.1. As conversas do papel para o papel.....	100
4.2. A confluência de gêneros no enredo.....	110
4.3. As múltiplas vozes na teia narrativa.....	117
4.4. Personagens nos liames da ficção/realidade.....	122
4.5. Autorreferencialidade e a reescrita da história.....	127
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS.....	135

INTRODUÇÃO

A narrativa pós-modernista teve um crescimento significativo no Brasil nas décadas de 1980 e 1990, com o surgimento de romances que têm como principal traço em comum a reavaliação de estilos, obras e autores consagrados pelo cânone literário, por meio da revisão dos fatos históricos, tal como nos preceitos da *metaficção historiográfica* (HUTCHEON, 1991) e do *novo romance histórico* (AÍNSA, 1991). São romances que se valem abundantemente da intertextualidade, principalmente do *pastiche* que, segundo as considerações de Carlos Ceia (2009), Fredric Jameson (1985; 1997; 2006), Jacques Derrida (1967; 2005), Margaret Rose (1993) e de Jean Baudrillard (1991), visam a dar novos sentidos à *écriture* que se produz através de construções textuais moldadas por jogos de linguagem que são bricolados ao corpo do texto, criando, assim, escrituras suplementares de caráter simulativo. Dentre eles, destacam-se *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antonio, *Em liberdade*, de Silviano Santiago, *Cães da província*, de Luís Antônio Assis Brasil, *Boca do inferno*, de Ana Miranda, *A casca da serpente*, de José J. Veiga, *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan e *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão.

Esmiuçando tais narrativas, percebe-se que as tramas são elaboradas a partir da transferência de escritores, enquanto entidades empíricas e históricas, para o universo ficcional. A narrativização da existência dos autores, desse modo, é fruto de pesquisas em documentos em busca de poemas, contos, cartas, crônicas, bilhetes, manuscritos, elementos posteriormente adicionados nas estruturas das narrativas, juntamente com a reescrita da “nova história” (BURKE, 1992) que, agora, no pós-modernismo, é entendida como discurso (FOUCAULT, 1996).

Essas transformações na narrativa aconteceram porque depois do *nouveau roman*, tipologia textual que atraiu a atenção de pensadores como Michel Foucault (1992; 1996; 2007), Roland Barthes (2004) e Jacques Derrida (1967; 2005), a teoria literária contemporânea defrontou-se com narrativas que já não reivindicam a inovação e a transgressão radicais, mas, prioritariamente, a reflexão metalinguística e intertextual proposta pelo *pastiche* em relação aos textos literários, à medida em que revisam a historiografia e a reescrevem de forma transgressiva.

Numa referência a Samuel Beckett “Que importa quem fala? Alguém disse – que importa quem fala?”, Michel Foucault afirma em *O que é um autor?* (1992) que a escrita se basta em si mesma e tende-se a libertar do tema da expressão ao identificar-se com a própria

exterioridade manifesta. Roland Barthes, por sua vez, ao utilizar o romance *Sarrazine*, de Honoré de Balzac, defende, em “A morte do autor” (BARTHES, 2004), que a escrita é o espaço neutro que apaga a identidade de quem escreve para fazer nascer o leitor e morrer, de fato, o lugar conquistado pelo autor desde o romantismo. E Jacques Derrida, por seu turno, em *A escritura e a diferença* (1967) e *n’A farmácia de Platão* (2005), afirma que a estruturalidade sempre será reduzida quando aprisionada a um centro, localizado fora da estrutura e com nomes próprios a evocar autores, tendo em vista que a escritura produz o jogo da aparência a favor do qual ele se faz passar pela verdade. (DERRIDA, 2005, p. 50)

Dessa forma, ao ler romances que narrativizam a vida de determinados escritores, é necessário deter-se na seleção intencional de uma entidade empírica com o nome e identidade históricos. Inserir Lima Barreto, Graciliano Ramos, Qorpo-Santo, Gregório de Matos, Pe. Vieira e Machado de Assis em romances contemporâneos, por exemplo, é jogar com os limites da ficção, é perturbar a estrutura narrativa e ressaltar a estrutura textual que passa a ser, a partir de então, heteróclita e caleidoscópica. A inserção de um elemento extratextual no âmbito diegético e ficcional favorece a elaboração de um enunciado situado no *entre-lugar* dos gêneros, o que é, segundo as constatações de Silviano Santiago (2000), uma das características do romance pós-modernista brasileiro.

A variedade e a amplitude que podem ser observadas nas discussões sobre o pós-modernismo sugerem, entretanto, que não há apenas uma via de abordagem do problema, mas, ao contrário, uma expressiva heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse aí envolvidos. Há teóricos que defendem a legitimidade do pós-modernismo na cultura contemporânea, consolidando-a, de fato. Por outro lado, há diversas considerações que desacreditam nas linhas de força eleitas como característica da pós-modernidade e, principalmente, na terminologia “pós”, estando tais abordagens vinculadas a uma tradição crítica de fundo marxista, embora as discordâncias não se apresentem somente por parte dos defensores dessa corrente teórica. Octávio Paz, por exemplo, em *Os filhos do barro* (1984) e no texto “Ruptura e convergências”, inserido no livro *A outra voz* (1993), reconhece o amanhecer de uma nova literatura que não está mais fundada na tradição da ruptura, embora apresente reservas ao termo “pós”. Leyla Perrone-Moyses (2002), no texto “Modernidade em ruínas”, também apresenta certa descrença ao termo pós-modernismo, uma vez que, para a estudiosa, as linhas de força que são defendidas como pós-modernistas já se encontram na modernidade, como o criticismo, a auto-referencialidade, o fragmentarismo e tantas outras. Por esses motivos, ela conclui, então, que o pós-modernismo não passa de um desdobramento da modernidade.

Essas desconfianças apresentadas por Paz (1984; 1993) e Perrone-Moyses (2002) fazem sentido se pensarmos nos próprios descompassos e incertezas apresentados pelo pós-modernismo que, aliás, são intrínsecos de sua natureza. Entretanto, o que tais pensadores e outros teóricos de base marxista ainda não entenderam é que houve mudanças significativas na cultura, principalmente nos anos 60 do século XX, com o apogeu da “era pós-industrial” (BELL *apud* JAMESON, 1997), do *high tech* e da indústria cultural (ECO, 2006) e que exigiram, assim, a criação de uma nova forma cultural, denominada de pós-modernismo.

Esse novo conceito cultural, o pós-modernismo, não é entendido aqui como um período literário ou estilo que tenha substituído o modernismo, mas sim, como um amplo movimento intelectual de questionamento da modernidade e de revisão dos seus principais conceitos e formas de representação. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho (2000), em *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*, também acredita nessas atitudes do pós-modernismo na criação e na abordagem dos artefatos ficcionais que questionam os ideais modernistas, uma vez que a ênfase numa postura ‘pós’ é colocada para se contrapor à auto-refletividade modernista, ligada mais à pureza da arte. Carvalho (2000, p. 11) afirma, ainda, e, concordamos com ela, que não há obra pós-modernista sem o envolvimento do contexto, seja ele presente ou resgatado de um tempo longínquo, tal como transparece nos romances que ficcionalizam o cânone e a história.

Nesse sentido, diferentemente dos preceitos modernos como o *traço de gênio*, termo criado por Madame de Staël (1987), o pós-modernismo apresenta, como também apontou Carvalho (2000), manifestações de uma reflexividade imaginativa como mola desencadeadora do distanciamento das concepções moderna/pós-moderna. Uma das principais diferenças está na transfiguração do real da arte pós-modernista que é vista como um “labirinto de espelhos”, ou seja,

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, própria da estética moderna, a um dissenso, marco da reflexão pós-moderna. (CARVALHO, 2000, p. 12)

Como forma de descentramento do sujeito moderno e também modernista, o pós-modernismo apoia-se, principalmente nos conceitos de intertexto, de paródia e principalmente de pastiche, além da metaficção historiográfica e do novo romance histórico. Nesse sentido, a

inovação cultuada pelo modernismo busca fazer um novo movimento dentro das regras do jogo de linguagem artística e um ataque à linguagem e às técnicas de escrever tradicionais. Esta é a proposta do movimento estético modernista. Já na estética pós-modernista, há a busca pela descentralização, a mudança que irá deslocar as regras do jogo, porque adota uma forma de raciocínio imperfeito e paradoxal, que é o paralogismo, resultando

[n]um artista, [n]um escritor pós-moderno [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)

As diferenças ou, como prefere Carvalho (2000, p. 60), “as (des)continuidades” estéticas entre o moderno e o pós-moderno evidenciam-se, principalmente, pelas formas de raciocínio e pelas noções de sujeito compreendidas por elas. Há de se destacar, também, que o pós-modernismo incorpora todos os elementos da literatura modernista em forma evidentemente lúdica na criação cultural. Isso porque a linguagem, no modernismo, é o elemento que recebe maior privilégio e a literatura passa a ocupar-se mais de si, do fazer literário, em detrimento dos conteúdos de vida que possa dar a conhecer, ou seja, o mundo ao seu redor passa a ser um coadjuvante e, em raros momentos, assume o papel de ser representado. Diferentemente, no pós-modernismo, a literatura torna-se menos fechada que a modernista, e se distancia ainda mais dela por apresentar um público eclético.

Tendo em vista essas diferenças e com o objetivo de encarar a situação com mais afinco, optamos pelo uso do termo “pós-modernismo” para tratar de qualquer manifestação artística posterior aos anos 60 do século XX neste trabalho, haja vista que o pós-modernismo refere-se a uma vertente cultural e não a um novo período histórico do ocidente. Para tanto, no primeiro capítulo da nossa pesquisa, usaremos a metáfora do caleidoscópio para representar o embate de pontos de vista sobre o pós-modernismo, ou melhor, sobre os “pós-modernismos”. Destacaremos os posicionamentos de teóricos que acreditam na legitimação dessa estética no cenário contemporâneo e encararam como um problema a ser estudado, tal como o fez, primeiramente, Jean-François Lyotard (1987; 2008) e nomes importantes como Linda Hutcheon (1985; 1991), David Harvey (1992), Steven Connor (1993) e Michel Foucault (1992; 1996; 2007). No outro patamar, há os teóricos de esquerda, como Fredric Jameson

(1985; 1997; 2006; 2007) e Terry Eagleton (1998; 2005), em primeiro plano, que disseminaram estudos que apontavam as incongruências do pós-modernismo ao ponto de caracterizá-lo como uma “falácia” ou uma “ilusão” (EAGLETON, 1998). Frente a esse “campo minado”, nos posicionaremos favoravelmente as linhas de força que defendem a legitimação e a consolidação do pós-modernismo como a estética representante das incertezas e dos (des) caminhos da contemporaneidade.

O segundo capítulo será uma explanação dos diversos mecanismos formais de que o romance pós-modernista brasileiro se apodera para problematizar a tradição e reescrever o cânone. Para que esse processo de ficcionalização do cânone se tornasse plausível, os autores contemporâneos utilizaram o mecanismo intertextual denominado pastiche (ROSE, 1993), (SANTIAGO, 2002), (JAMESON, 1985; 1997; 2006), (DERRIDA, 1967; 2005) que vem acompanhado de construções metaficcionalis, juntamente com especulações a respeito do desprestígio da figura autoral nas escritas contemporâneas (BARTHES, 2004), (FOUCAULT, 1992), (HANSEN, 1992), além da diluição das versões oficiais da História realizadas pelas reelaborações discursivas do novo romance histórico brasileiro (ESTEVEVES, 1998; 2007) e da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

Nesse sentido, o capítulo que se segue propõe um olhar sobre as feições da narrativa contemporânea brasileira no intuito de revisar e reescrever o cânone literário brasileiro a partir da ficcionalização dos autores maiores e de suas respectivas temáticas, além de problematizar a noção de história, identidade dos indivíduos e da nação nas composições textuais realizadas através de bricolagens e montagens simulativas. O *corpus* será constituído pelos romances *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antonio; *Em liberdade*, de Silviano Santiago; *Cães da província*, de Luis Antonio Assis Brasil; *Boca do inferno*, de Ana Miranda; *A casca da serpente*, de José Jacinto Veiga; *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan e *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, sendo todas as narrativas oriundas da década de 70, 80 e 90 do século XX. Será reservado, no capítulo final, um momento de maior concentração na leitura do romance *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão.

No capítulo derradeiro, analisaremos o referido romance com base nas discussões apresentadas anteriormente, visto que esta diegese caracteriza-se como um exemplo ímpar de que é possível se tratar de pós-modernismo brasileiro, haja vista que ele agrega toda a complexidade e desestruturação dos dogmas e paradigmas típicos dessa arte, além de ser um dos melhores exemplos de construção narratológica que reescreve a história de forma transgressora, criando “realidades” próprias nos mecanismos de autorreferencialidade.

Logo, a partir desse contexto de indagações e contradições acerca do artefato literário no pós-modernismo, entenderemos o porquê de romancistas como João Antonio, Silviano Santiago, Luís Antonio Assis Brasil, Ana Miranda, José J. Veiga, João Silvério Trevisan e, por fim, Haroldo Maranhão voltarem-se para a prática pastichiadora de retomar os textos canônicos da literatura brasileira e seus respectivos autores, agora, ficcionalizados, a fim de construir artefatos diferenciados e complexos no formato de jogos e de suplementos (DERRIDA, 2005). Assim, estilos, temas, assuntos e até mesmo as figuras empíricas dos escritores, que poderiam ser vistos como entidades cristalizadas, são reavaliados na atribuição de sentidos pelo leitor que, diferentemente do leitor moderno e modernista, tem de apresentar um vasto leque de conhecimentos e de criar estratégias de leitura para adentrar o universo lúdico e especular da ficção pós-modernista.

1. O CALEIDOSCÓPIO PÓS-MODERNISTA

Portanto, evidentemente chegou a hora de teorizar o termo pós-modernismo, se não de defini-lo, antes que se desvaneça, transformando-se de estranho neologismo em clichê marginalizado, sem nunca ter atingido a dignidade de um conceito cultural.

(HASSAN *apud* HUTCHEON, 1991, p. 19)

O objetivo deste capítulo, embora o título já apresente a heterogeneidade e indefinição do verbete, comporta tripla face: a primeira pretende discorrer sobre as teses que norteiam o pensamento pós-modernista na perspectiva de sua definição e legitimação; a segunda, de fundo marxista, discute os pensamentos que se posicionam contrariamente às novas manifestações culturais do pós-modernismo; a terceira é uma tentativa de posicionamento do autor deste trabalho frente ao “campo de guerra” teórico, no qual se sustenta a estética literária atual.

1.1. A consolidação

O pós-modernismo não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. [...] estado constante, em que a modernidade se repense e se reescreve, a condição pós-moderna retoma tudo o que ficou recalcado sob o desejo de emancipação geral da humanidade: o pós-modernismo é o outro que necessariamente, acompanha o modernismo. Não se trata, portanto, de um ‘novo-novo’. O que há é uma reescrita radical, espécie de ‘perlaboração’, e não uma ruptura com o modernismo.

(LYOTARD, 1987, pp. 24; 97)

No campo minado das discussões sobre os temas que regem a pós-modernidade, Jean-François Lyotard (2008) é o arauto na constatação das visíveis mudanças culturais e políticas que a sociedade vem sofrendo desde os anos 50 e 60 do século XX. No seu estudo mais

conhecido e publicado inicialmente em 1979, *A condição pós-moderna*, apresenta de maneira minuciosa o panorama das transformações na cultura sem desvincular-se, sobretudo, da essência da dialética histórica hegeliano-marxista, além de detectar a profunda transformação na maneira como o saber é produzido e socializado no espaço contemporâneo.

Essa transformação na transmissão do saber proporcionou, por volta dos anos de 1950, a criação da “era pós-industrial” (BELL *apud* JAMESON, 1997), uma crise no estatuto das ciências que não se enquadrava mais na perspectiva metafísica e, por essa via, parte em busca de novos caminhos teóricos para o início da era pós-moderna, uma vez que os conceitos modernos como “razão”, “sujeito”, “totalidade”, “verdade”, “história”, dentre outros, estão sendo revistos e readaptados na perspectiva pós-moderna.

Nesse mesmo patamar, Michel Foucault (2007), outro grande pensador francês contemporâneo, analisa as mudanças nos diversos campos do saber e contribui para a criação de uma nova *epistémê* nas ciências humanas. No seu estudo *As palavras e as coisas*, o filósofo faz um trabalho arqueológico no campo das ciências humanas, explicitando que o caráter referencial dessas ciências modificou-se, ao passo que não há mais conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade, mas sim, de acordo com Foucault (2007, p. 18), o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico no qual o conhecimento é desvinculado de qualquer referencial racional ou de suas objetividades, e passa a ser encarado, 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, a partir do século XIX, começa a perder sentido; 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.

Nesse ínterim, Lyotard (2008), dialogando com as constatações foucaultianas, verifica que o saber científico muda de estatuto ao passo que a era pós-industrial e/ou pós-moderna entra em vigor e, nesta mudança adaptativa, o saber perde “seu valor de uso”, ou seja, ele deixa de ter para si seu próprio fim e passa a ser visto com mercadoria, como um objeto de consumo. Isso acontece porque o saber científico é entendido 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)

O pensamento lyotardiano, sendo apresentado de forma bastante descritiva, induz ao cenário contestador de natureza ontológica da ciência e passa, dessa maneira, a entendê-la como um mecanismo organizador e controlador de informações. Aliás, o termo informação, para Lyotard (2008), é o cerne configurador do pensamento pós-moderno que, ao mesmo tempo, está centrado na crise da noção de *ordem* e de *legitimação*.

Assim, as teses apresentadas em *A condição pós-moderna* vão decretar o fim das chamadas *metanarrativas* que vigoravam nos séculos passados como verdades autônomas e incontestáveis. Silviano Santiago (2008), um dos mais expressivos pensadores da chamada pós-modernidade brasileira, em posfácio que fecha a edição recente de Lyotard (2008), complementa, afirmando que a institucionalização da era pós-moderna se dá a partir do momento em que há uma incredulidade nos relatos dos grandes atores, heróis e do grande objetivo sociopolítico e econômico da modernidade que tiveram como fundamento norteador os princípios da razão iluminista.

É totalmente pós-moderno, nesse sentido, o descrédito em relação a esses metarrelatos. Michel Foucault (2007) também verificou tal incredulidade com a sua categorização e mapeamento epistemológico das disciplinas das ciências humanas apresentadas n'*As palavras e as coisas*, além de normatizar as funções discursivas que, para Lyotard (2008), irão ter explicação no chamado “método dos jogos de linguagem” da condição pós-moderna.

Esse 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).

Contudo, o filósofo encerra seu estudo concluindo que o grande relato perdeu sua força impulsionadora com o processo deslegitimador, e o poder, conseqüentemente, legitima a ciência e o direito por sua eficiência. E 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)

E é a partir dessas afirmações e contestações das (não?) possibilidades de produzir uma arte “desconhecida” e/ou “catastrófica”, ou mesmo no âmago da diferença que Linda Hutcheon (1985; 1991), David Harvey (1992), Andreas Huyssen (1992), dentre outros, irão analisar a viabilidade de aplicação desses apontamentos lyotardianos no contexto cultural pós-modernista.

A abordagem de Huyssen (1992) explicita as fases do pós-modernismo que, segundo o pensador, em cada etapa apresenta uma disparidade. A primeira, os anos 1960, há ainda uma continuação do espírito modernista como uma forma contestadora, embora comporte vestígios das imersões dos pós-modernismos. Nesse contexto, o momento de maior criatividade de expressão dessa arte contestadora estão no ícone Andy Warhol com a *pop art*, nos teatros de rua improvisados e nos *happenings*. Essa integração com o objeto proporcionada nos anos 60 impulsionou a experiência pós-moderna. A segunda fase, na visão de Huyssen (1992), compreendida nos anos 1970 e 1980, há a deteriorização do pós-moderno que, segundo esse teórico, não passa de uma arte de nostalgia, uma vez que reutiliza a arte já existente. Esse posicionamento de Huyssen (1992) é totalmente díspar quando comparado com as experiências – mesmo que em língua inglesa – de Linda Hutcheon (1991), Steven Connor (1993) e David Harvey (1992), para os quais é a partir dos anos 1980 que há, de fato, a legitimação do pós-modernismo.

A averiguação das mudanças que acarretaram nas formas díspares do pós-modernismo é abordada por David Harvey (1992) em sua obra *Condição pós-moderna*. Tal sondagem é uma pesquisa sistemática sobre as mudanças nas práticas culturais, tomando como ponto de partida a emergência de modos flexíveis de acumulação de capital e o ciclo de “compreensão tempo-espaço” do capitalismo recente.

Em um ambiente artístico-cultural, como o caracterizado por Harvey (1992), dominado por regras de mercado e leis reguladas pela compreensão de tempo-espaço, imagina-se que os textos literários pautem-se nos preceitos de volatilidade, efemeridade, instantaneidade e descartabilidade. Tal indagação, se faz sentido quando pensamos na confecção dos romances em capítulos e o fluxo narrativo veloz, não explica a formulação romanesca de cunho aparentemente convencional. Os romances contemporâneos que serão apresentados adiante, além de refletirem sobre a literatura consolidada pelo cânone, agora, nessa readaptação pós-modernista, passam a transpor esse tempo como elemento narrativo e

solidifica-o por meio da memória traçada nos diálogos com a escrita desses literatos. Isso acontece porque o objetivo maior da pós-modernidade é, dentre outras coisas, reescrever de forma contestadora e autorreferencial obras consagradas pelo cânone.

Afinal, segundo David Harvey (1992), no espaço pós-moderno, a partir dos anos 1960, os bens simbólicos são determinados pelo caráter transitório da acumulação flexível e pela necessidade da aceleração do capital. “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 (1991) quem irá refletir sobre o projeto da pós-modernidade, ao explicar os fenômenos artístico-literários específicos deste contexto.

Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, Hutcheon (1991) não apresenta uma visão apologética do pós-modernismo, mas sim, um estudo do fenômeno cultural contemporâneo, dando-lhe uma atenção crítica. Ela tem como preocupação maior na tessitura de seu estudo a teorização do pós-moderno rumo a uma poética. Hutcheon (1991, p. 19) lembra que, embora o termo pós-moderno venha acompanhado por uma retórica desvalorativa, identificada nos termos descontinuidade, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização, todas essas palavras fazem parte do projeto do pós-modernismo, cujo escopo é incorporar aquilo que pretende contestar, visto que o termo por si só, na sua constituição, é um fenômeno contraditório em todas as esferas artísticas e culturais.

O pós-modernismo, na visão da teórica, na verdade, apresenta-se como uma arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. No que tange à arte literária e mais especificamente ao romance contemporâneo, Hutcheon (1991, p. 84) afirma que

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

Como já arrolamos anteriormente, o pensamento da estudiosa corrobora no sentido de entender que a cultura pós-moderna, ao questionar os conceitos transcritos anteriormente, não quer negá-los, mas, como bem nos lembra a autora, é pensar sobre suas relações com a experiência, uma vez que o termo, no sentido nato da palavra, não significa destruição, e a mesma palavra aplicada no contexto pós-moderno, por sua vez, adquire o valor de arte questionadora e paradoxal já que problematiza as bases de qualquer certeza. Para tanto, Hutcheon cria o verbete *metafiction* e lhe atribui a intenção de fazer nas artes, na literatura e principalmente no romance pós-moderno, “a problematização da história pelo pós-modernismo”. (HUTCHEON, 1991, p. 14)

Dessa forma, o vocábulo metaficção é utilizado desde 1970 dentro da tradição crítica norte-americana como sinônimo de ficção pós-moderna, tendo sido proposto pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and figures of live* (1970). Hutcheon, na sua poética, acresce ao nome o qualificativo *historiográfica*, unindo a reflexão metatextual à problematização da contradição entre autorreferência e referência histórica. Nesse mesmo estudo, a teórica elabora um breve histórico das relações entre arte e historiografia, põe em xeque as oposições binárias entre a modernidade e a pós-modernidade, bem como expõe as principais características da metaficção historiográfica.

Entretanto, um dos obstáculos com que nos deparamos ao estudar a teoria proposta por Hutcheon (1991) é o fato de que a autora se restringe a analisar obras de romancistas europeus e norte-americanos. Em relação aos autores latino-americanos, ela tece alguns breves comentários a respeito de Jorge Luis Borges, mas sem reconhecê-lo como um precursor do pós-modernismo. Ora, é fato que a autora iria pautar-se em um recorte sincrônico de obras de sua língua materna e afins, embora tenhamos que reconhecer a magnitude da criação ficcional de Borges, como por exemplo, a obra *Ficciones* que apresenta contos como *Pierre Menard, o autor de Quixote*, *A biblioteca de babel* e *O jardim das veredas que se bifurcam*. Tais contos, apesar de terem sido escritos por volta de 1940, apresentam uma quebra de fronteira entre aos gêneros, nos moldes tradicionais literários e faz um amálgama deles, apresentando assim, os primeiros sintomas da arte pós-moderna.

Por outro lado, a teoria apresentada por Hutcheon (1991) é exemplar na compreensão dos romances brasileiros contemporâneos que, além de apresentar as características apontadas pela estudiosa, ainda possuem algumas particularidades que lhes são inerentes. Nessa perspectiva, podemos entender os romances brasileiros *Em liberdade*, *Cães da província*, *Ana em Veneza* e de certa forma *Boca do inferno*, sem esquecer de *Memorial do fim*, como

metaficções historiográficas, além de fazerem parte da ficcionalização do cânone no cenário literário brasileiro pós-modernista.

Conseqüentemente, trazemos a indagação de Hutcheon (1991, p. 127)

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou o senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história quanto a ficção *são discursos*, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (grifos nossos)

Esmiuçando o excerto transcrito acima, percebemos que o que propõe a metaficção historiográfica, na concepção de Hutcheon (1991) é a reafirmação da realidade como discurso, uma vez que a literatura não é mais a representação de uma realidade externa, mas sim, sua própria autorreferencialidade. Essa criação não existe fora dos recursos lingüísticos e / ou discursivos. Assim, o que Hutcheon (1991) promove é uma arte antiaristotélica, ou seja, uma teoria que contesta a mimesis aristotélica, já que no pós-modernismo não há verdade a ser representada, mas sim, simulacros (BAUDRILLARD, 1991).

A metaficção historiográfica, assim como toda a arte pós-moderna, é intensamente autorreflexiva, apresenta processos intertextuais como a paródia e o pastiche, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que aparentemente constitui um entrave para a reflexividade e para a paródia: o mundo histórico. Entretanto, para Hutcheon (1991), no pós-modernismo não há dialética: a autorreflexão se mantém distinta do contexto histórico e político no qual se encaixa. Essa seria a inovação básica do pós-modernismo frente ao modernismo: acoplar o metaficcional com uma elaboração problematicamente referencial.

A incerteza de se tratar com referenciais na arte contemporânea está no fato de não termos mais a preocupação com a verossimilhança, uma vez que não há mais realidade, nem verdade, nem conceitos, mas sim, simulações, simulacros e o hiperreal. Jean Baudrillard (1991), no seu estudo *Simulacros e simulações*, indaga a respeito da situação das formas de representação da arte no pós-modernismo. Para Baudrillard (1991, p. 13) a simulação opõe-se à representação, visto que esta última parte do princípio de equivalência do signo e do real. A simulação parte, ao contrário da utopia, do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. Enquanto a representação, segundo Baudrillard (1991), tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da

representação como simulacro. Logo, tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Essa ideia de arte como uma simulação está ligada diretamente ao fato de que na cultura contemporânea não existe real em si e muito menos uma percepção imediata. Para que isso acontecesse, seria preciso redescobrir o sentido da obra de arte num mundo dominado pela indústria cultural (ECO, 2007) e pela reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985) de imagens. E é a partir desse questionamento que surgiu a ideia de arte como simulacro e, de acordo com Yudice (1990, p. 50) em “O pensamento pós-moderno em debate”, enquanto o conceito modernista de representação pressupõe um original, um referente, ou seja, um real a ser representado, a ideia de arte como um simulacro dispensa o original e a imagem é infinitamente desdobrada e reproduzida.

Esses questionamentos sobre as formas simulativas de representação da arte e a relação não menos delicada entre história e ficção, além de ser uma estética que se autoquestiona a todo momento por ser paradoxal, fazem sentido quando nos deparamos com um romance pós-modernista como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, por exemplo. O romance apresenta uma construção que aniquila quaisquer possibilidades de haver um referencial real ou que tenha o compromisso de ser fiel aos fatos históricos tal qual a historiografia cristalizou. Assim como *Cães da província*, de Luis Antonio Assis Brasil, tais artefatos são entendidos na relação eclética evidenciada no pós-modernismo, ou seja, por meio do intenso questionamento levantado pelo artista como alguém “adiante do seu tempo”. Isso explica, ou pelo menos, nos faz entender o porquê de a estética pós-modernista manter uma relação mais íntima e prazerosa com a tradição.

O desafio pós-moderno, nesse sentido, enfatiza não só o processo de formação de significados na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude, coloca em evidência, por exemplo, “a maneira como fabricamos fatos históricos a partir de acontecimentos brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido à nossa experiência”. (HUTCHEON, 1991, p. 12 -13)

A metaficção historiográfica sugere que não existe nenhuma verdade eterna que se verifique ou unifique; há apenas a autorreferência, e se utiliza dela para ressaltar a natureza discursiva de todas as referências, sejam elas literárias ou históricas. O referente está sempre inserido nos discursos de nossa cultura, pois a ficção pós-moderna relaciona-se com o “mundano” apenas no nível do discurso. Afinal, “só é possível conhecer – em oposição a ‘vivenciar’ – o mundo por intermédio de nossas narrativas (pretéritas e presentes) a seu respeito.” (HUTCHEON, 1991, p. 168)

Essas sutilezas presentes nos mecanismos da metaficção historiográfica dialogam com as observações feitas por Michel Foucault (1996) em *A ordem do discurso*. Foucault (1996) apresenta como tese norteadora de seu pensamento que, em toda sociedade, a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes, dominar seu acontecimento aleatório e esquivar sua temível materialidade.

O tratamento da história como discurso é um dos pontos fundamentais da metaficção historiográfica e encontra nos dizeres do pensador francês sua aplicabilidade no pós-modernismo:

se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade da verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo de poder? O discurso verdadeiro, que necessita de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa: e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascarar-la. (FOUCAULT, 1996, p. 20)

Ao traçar os laços que ligam as relações discursivas com as relações de poder que, agora, na pós-modernidade, são mais perceptíveis a partir das contestações dos conceitos e das verdades autônomas, Foucault (2006, p. 22) ressalta, ainda, que os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e ainda estão por dizer.

Em suma, as teses que consolidam o pós-modernismo como uma nova estética e forma cultural que estabelece traços com a tradição no sentido de problematizá-la e possibilitar novas formas de entender o artefato literário encontra algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o mesmo seja dito e de certo modo realizado. “A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição.” (FOUCAULT, 1996, p. 26) O novo, sob o ponto de vista da estética pós-moderna na visão problematizadora indagada pelos teóricos aqui apresentados, não está no que é dito, mas na forma como o que já foi dito é reavaliado na escrita.

1.2. A contestação

No confronto com seus adversários políticos, a esquerda, hoje mais que nunca, precisa de sólidos fundamentos éticos e mesmo antropológicos: é provável que nada menos que isso nos possa suprir dos recursos políticos de que necessitamos. E, nessa área, o pós-modernismo acaba sendo mais parte do problema que da solução.

(EAGLETON, 1998, p. 130)

Se, por um lado, existem indagações que fundamentam e tratam a estética contemporânea como algo consolidado que, primeiramente, surgiu na arquitetura nos anos 60 e, posteriormente, disseminou-se nas outras manifestações artísticas, por outro lado, há um discurso de resistência ao pós-modernismo que prega o “fim” ou “descrença na arte em tempos de capital multinacional” (EAGLETON, 1998) e (JAMESON, 1985; 1997; 2006). O que esse discurso de oposição prega, dentre outras coisas, é a constituição de uma arte, ou melhor, uma “literatura de exaustão” que nomeia uma tendência de que não há novidade no plano da expressão (JAMESON, 1997). A tradição desse pensamento em relação ao pós-modernismo é perpassado e discutido por nomes como Lukács, Adorno, Benjamin, Habermas, Terry Eagleton, Fredric Jameson, dentre outros.

Esses pensadores representam a experiência do discurso crítico (marxista) que no Brasil encontra adeptos na tradição crítica brasileira que vai do pensamento de Silvio Romero, consolida-se com Antonio Candido e tem prosseguimento com Roberto Schwarz. Os tratamentos que esses estudiosos dão à literatura pautam-se na relação entre literatura e sociedade e na relação entre o centro e a periferia. Contrariamente, há a proposta de Silviano Santiago, que assume a categoria da diferença como a possibilidade de permanência no cânone das literaturas latino-americanas, subvertendo a condição periférica.

As teorias que sustentam o discurso crítico pautado na contradição encontram em Fredric Jameson (1985; 1997; 2006) um dos pensadores mais expressivos da relação arte x sociedade no século XXI, como o seu principal eixo de sustentação. Nos seus principais estudos – *O pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio* (1997) e *A virada cultural* (2006) – a chamada era pós-moderna nada mais é do que uma arte em tempos de capitalismo e de mercado que tenta desvincular-se das formas canônicas do alto modernismo. Para Fredric Jameson (2006), o modernismo teve seu momento e, agora, neste contexto deslegitimador e

contestador do pós-modernismo, o que há é a abolição de algumas fronteiras essenciais que existiam até então, da distinção entre a alta cultura e a cultura de massa e/ou popular.

Fredric Jameson (1985, p. 17), no seu texto “Pós-modernidade e sociedade de consumo” trata, ainda, das particularidades da estética contemporânea em paralelo ao seu reflexo social. Sua argumentação é sustentada em dois pontos: as “reações específicas às formas canônicas da modernidade” e “a mescla entre cultura erudita e cultura de massa”. Para Jameson, o conceito de pós-moderno

não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, [...] um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada de modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou do capitalismo mundial.

A academia, de acordo com Jameson (2006), apresenta-se angustiada nessa nova justaposição cultural que proporciona, também, o aparecimento de quinquilharias e de culturas *kitsch*, além de seriados, de *best sellers*, os livros *Reader's Digest*, dentre outros. Essas constatações estão presentes no ensaio “Pós-modernismo e a sociedade de consumo” publicado na década de 1980 e depois reeditado. Em *A virada cultural*, Fredric Jameson (2006) apresenta as principais manifestações da estética pós-moderna que serão consolidadas ao lado da nova ordem econômica, tais como a configuração intertextual suplantada pelo pastiche, a esquizofrenia, a morte do sujeito burguês. Essas especulações levam à confirmação de que

os clássicos do alto modernismo são agora parte do chamado cânone e ensinados em escolas e universidades – o que, de uma vez por todas, os esvazia de todo o seu antigo poder subversivo. Na verdade, um modo de marcar a ruptura entre os períodos e datar o surgimento do pós-modernismo é precisamente encontrado nisto: no momento (pensando por volta de início da década de 1960) no qual a posição do alto modernismo e sua estética dominante se tornaram estabelecidas na academia e, a partir de então, percebidas como acadêmicas por toda uma nova geração de poetas, pintores e músicos. (JAMESON, 2006, p. 42 – 43)

E é com esse escopo que a canonização do romance no pós-modernismo brasileiro irá ter sentido, sobretudo, associado aos apontamentos jamesonianos. Assim, o retorno dos *auteurs* e de suas obras vão explicar, por essa via de análise, a referência que Jameson (2006) faz a respeito da morte do sujeito. Entende-se, aqui, que o modernismo clássico ou mesmo obras precursoras a esse momento são vistas agora na contemporaneidade, segundo as

indagações do pensador norte-americano, como algo saturado. O próprio conceito de autoria surge na modernidade como uma marca idiossincrática de alguém que assina seu artefato. Já no ciberespaço pós-modernista, no qual não há a dissociação entre capital e cultura, não apresenta perspectiva para a invenção de novos estilos e restou, então, o eterno retorno e reinvenção da tradição.

Essa tradição da ruptura que pregou o estilo modernista também fora indagada por Silviano Santiago (2002) em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, embora seu posicionamento em relação à cultura pós-moderna seja contrária à de ordem marxista apresentada por Fredric Jameson (1997; 2006) e Terry Eagleton (1998). É interessante ressaltar que o crítico brasileiro entendeu o motivo do retorno à tradição como ficcionalização do cânone na contemporaneidade no sentido de propagar e restaurar essa tradição, visto que o modernismo chegou ao fim.

Analogia às constatações de Jameson (2006), Silviano Santiago (2002) apresenta indagações pertinentes no que confere principalmente à categoria temporal no espaço pós-moderno. Se a temporalidade sempre foi uma construção subjetiva do homem, na era atual, devido às constantes desapropriações das “verdades” e/ou das metanarrativas (LYOTARD, 2008), houve uma esquizofrenização desse mesmo tempo, no qual há um amálgama entre passado, presente e futuro na representação da espacialidade pós-moderna que situa um indivíduo rodeado por simulacros e incertezas, e assim

o presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos são presenças e estão presentes no agora. [...] Não indo nem para o passado e nem para o futuro, ficando pé no agora, por aí vemos de que maneira subreptícia o passado e a tradição começam a entrar na construção do presente. (SANTIAGO, 2002, p. 115)

Jameson (1985, p. 21), assim como Santiago (2002), relaciona a esquizofrenia com o tempo e o espaço *high tech*. Nessa perspectiva, entende-se por esquizofrenia, segundo Jaques Lacan (*apud* JAMESON, 1985), uma desordem de linguagem, e, que, de fato, aplicada ao tempo, causaria uma desordem temporal, aglutinando passado e futuro no presente. A noção de tempo, a partir dessa ideia, é fragmentada, e não há um passado histórico, mas sim um tempo presente que retoma o passado e, em algumas vezes, antecipa fatos futuros.

A esquizofrenização do tempo na contemporaneidade teria reflexos diretos nas artes e exigiria novas formas de se tratar o artefato literário. Surge, então, um novo estilo discursivo, o pastiche, em que há um expressivo interesse em retomar a tradição literária. Esse procedimento intertextual, na visão do teórico norte-americano é menosprezado assim como toda a manifestação cultural da era pós-moderna, uma vez que Jameson (1997) não acredita na criação artística em tempos de capitalismo tardio. No pastiche, como veremos adiante, não se faz necessária a utilização da ironia para tratar o passado, como faz a paródia e sim, há uma “tradição que incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo”. (SANTIAGO, 2002, p. 116)

Fredric Jameson (1997) aprofunda as especificidades do “estágio do capitalismo financeiro” com suas formas culturais no seu estudo *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Aqui, o teórico revela um discurso marxista que discute as ciências humanas – agora descentradas – no cenário caleidoscópico da contemporaneidade. Seu argumento central é mostrar que – como já alertara previamente Jean-François Lyotard (2008) – a noção de cultura, tempo e no espaço pós-moderno é díspar aos momentos anteriores dos anos 50. Dessa forma,

há outras diferenças significativas entre o momento do alto modernismo e do pós-modernismo, entre os sapatos de Van Gogh e os de Andy Warhol. [...] A primeira, e mais evidente, é o aparecimento de um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos. (JAMESON, 1997, p. 35)

É peculiar a afirmação de Jameson (1997), ao tratar a “superficialidade” como um dos traços mais importantes da cultura pós-moderna. De fato, como também já observou certa vez Walter Benjamin em relação à perda da aura do artefato artístico no espaço da indústria capitalista, a arte pós-moderna ou de consumo, como bem entende Jameson (1997), deixou de ser “original” no sentido de criação particular do indivíduo burguês, ou melhor, mudou-se a perspectiva ontológica da configuração da arte.

Obviamente, ao comparar *Um par de botas*, de Vicent Van Gogh à *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, Jameson (1997) nada mais faz do que comprovar que, opostamente aos preceitos do alto-modernismo, o pós-modernismo não se baseia na representação de estilos pessoais, mas sim, naquilo que o filósofo francês Jean Baudrillard (1991) chamou de “precessão de simulacros”. Para Baudrillard, (1991, p. 8)

a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.

Baudrillard (1991) faz entender que a representação do real particular e individual perdeu sua referencialidade no “hiperespaço sem atmosfera” do pós-modernismo. Elucidando tais pensamentos, nos romances *Em liberdade e Cães da província*, por exemplo, existe o trabalho cuidadoso da criação de contextos e situações simulativas. O romance de Silviano Santiago, por exemplo, liquida todas as possibilidades de ter uma explicação na realidade e na verdade dos fatos ao criar o diário dos dias de liberdade de Graciliano Ramos; Luis Antonio Assis Brasil cria um espaço no qual o dramaturgo gaúcho Qorpo-Santo trava sérios conflitos contra o pensamento provinciano que o recrimina como um louco à medida que escreve uma peça teatral, abrindo espaço para o “hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência arbitral dos modelos e à geração simulada das diferenças”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 9)

Após definir e explicitar o conceito de pós-modernismo na sociedade de consumo, Jameson (1997) analisa as interferências dessa dominante cultural do capitalismo tardio no vídeo e nas ideologias que constituem esse termo. Eis que, com a produção de simulacros apresentada por Baudrillard (1991), a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo, ou seja, os significados das artes contemporâneas são problematizados. Resta-nos, como bem preveniu Jameson (1997, p. 118), compreender os jogos aleatórios dos significantes que entendemos como pós-modernismo e que não produz obras monumentais como as do modernismo, mas, em forma de jogo e de uma bricolagem – que são típicas do pastiche pós-moderno – embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes. Isso possibilita a confecção de metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos que encontram, a partir de então, formas mais fortes, mais originais e autênticas na literatura e nas outras artes, como no vídeo experimental, por exemplo.

Esse tipo de prática textual proposta pelo pastiche, segundo a visão de Fredric Jameson (1997, p. 52), leva-nos a compreender que a crise da historicidade, agora no pós-modernismo, nos leva de volta, à sua maneira, à questão da organização temporal de forma generalizada no campo de forças do pós-moderno, uma vez que a cultura está cada vez mais dominada pela lógica espacial. Logo, se, de fato, o sujeito perdeu suas pretensões de organizar

passado e futuro como uma experiência coerente, entendemos o motivo pelo qual a produção cultural do sujeito contemporâneo poderia resultar em algo que não seja “um amontoado de fragmentos e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório”. (JAMESON, 1997, p. 52)

Dialogando com as indagações de Fredric Jameson (1985; 1997; 2006), Terry Eagleton (1998; 2005) também apresenta uma crítica ao pós-modernismo do ponto de vista político-marxista, e reconhece o pós-modernismo como uma era de “falácias” e de “ilusões negativas”. O estudioso diz que o pós-modernismo não é apenas uma espécie de “equivoco” teórico, mas, dentre outras coisas, ideologia de uma época histórica específica do ocidente, em que grupos esquecidos e humilhados estão começando a recuperar um pouco de sua história e individualidade.

Assim, logo de início, em seu estudo *As ilusões do pós-modernismo*, Eagleton (1998) estabelece distinções entre o que seria pós-modernismo x pós-modernidade. Segundo o teórico, o primeiro composto se refere a uma forma de cultura contemporânea específica, ao passo que o segundo – e na definição do autor como mais complexa – refere-se a um período histórico específico que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, além das idéias de progresso, os sistemas únicos, as metanarrativas (LYOTARD, 2008) ou fundamentos definidos e definitivos. Como já mencionamos anteriormente na introdução do trabalho, adotamos a categoria “pós-modernismo” em todas as discussões referentes à estética contemporânea.

Em seguida, Eagleton (1998) tratará o pós-modernismo como um termo amplo, um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte “superficial”, descentrada, infundada, autoreflexiva, divertida, eclética e pluralista, que, como também constatou Jameson (1997; 2006), obscurece as fronteiras entre a cultura de massa e a cultura popular, bem como a arte e a experiência.

Apresentando argumentos contrários às constatações de Hutcheon (1991), Foucault (1996) e Santiago (2002), por exemplo, Terry Eagleton (1998, p. 34) acredita que, apesar de todo seu discurso sobre a diferença, pluralidade e heterogeneidade, a teoria pós-moderna, com frequência, trabalha com oposições binárias um tanto rígidas, em que os termos diferença, pluralidade e congêneres aparecem alinhados num lado da cerca teórica na qualidade de positivos sem sombra de dúvidas, ao passo que tudo que represente sua antítese – unidade, totalidade, universalidade – fica classificado de modo sinistro do outro. Dessa forma,

de onde mais que o pós-modernismo possa brotar – da sociedade pós-industrial, do último descrédito da modernidade, da recrudescência da vanguarda, da transformação da cultura em mercadoria, da emergência de novas forças políticas vitais, do colapso de certas ideologias clássicas da sociedade e do sujeito – ele não deixa de ser, acima de tudo, o resultado de um fracasso político que ele ou jogou no esquecimento ou com o qual ficou o tempo todo brigando em pensamento. (EAGLETON, 1998, p. 30)

Essa tendência de classificar o pós-modernismo como “um fracasso político” (EAGLETON, 1998), nada mais é do que uma constatação do fim da alta cultura ou do total descrédito da estética contemporânea proporcionada pelos ideais marxistas. Ora, como mesmo indicou Eagleton (1998, p. 64), o marxismo, por ser uma teoria que analisa o conflito entre as classes sociais num processo muito mais amplo de mudança histórica, não pode ser confundido com os estudos culturais (HALL, 2006) que abordam os estudos de gêneros, como, por exemplo, os aspectos de identidade, racismo, etnologia, sexo, dentre outros.

Conseqüentemente, Terry Eagleton (2005), em um estudo mais recente, no mesmo posicionamento, faz uma abordagem depreciadora da estética pós-modernista. Em *Depois da teoria*, o pensador chama a atenção para o fato de que a teoria pós-colonial mudou o foco que, antes, restringia-se à noção de classe social e até então de caráter sociológico e marxista, ao privilegiar os registros de etnicidade, criando, assim, o que o teórico chama de “política de identidade”. Nesse estudo, Eagleton (2005) constata, ainda, que a chamada “teoria cultural”, ou seja, o momento posterior às grandes teorias pós-estruturalistas (Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Julia Kristeva, Deleuze, Jacques Lacan, Raymond Williams, Jürgen Habermas, a lista é exaustiva) explica a ausência de identidades estáveis e, portanto, subversiva, em um postulado que seria interessante testar entre os socialmente descartados e ignorados. Por isso, a teoria cultural, referente a Eagleton, (2005, p. 33) põe em questão a autonomia do indivíduo, as normas sociais e sexuais inflexíveis e a crença de que o mundo está assentado sobre fundamentos pautados no pluralismo.

Entende-se, a partir do exposto, que a teoria cultural na visão do teórico de língua inglesa estabelece relações críticas com o marxismo clássico. Isso porque não há dúvida de que o marxismo clássico, que orienta as reflexões de Terry Eagleton (1998; 2005) e tantos outros estudiosos da estética contemporânea, deixou de lado a questão do gênero e da sexualidade. Com isso, “ele [os estudos culturais] também não desconsiderou o inconsciente, e sim, apenas rechaçou *a priori* como uma invenção burguesa”. (EAGLETON, 2005, p. 53 – 54)

Na verdade, com o advento da indústria cultural, a produção de imagem e de outros meios de propagação de bens levou os grandes negócios a se tornarem culturais. Isso corroborou para a crise do marxismo que “perdeu seu crédito e tornou-se irrelevante no cenário das mídias” (EAGLETON, 1998, p. 90). Nas próprias constatações de Eagleton (2005, p. 90), “[...] agora é a cultura, não Deus nem a Natureza, que é o fundamento do mundo”.

Retomando as indagações presentes em *As ilusões do pós-modernismo*, Eagleton (1998) destaca, também, que ao renegar a “História” e aceitar a “história”, a cultura pós-moderna se interessa muito pela mudança, pela mobilidade, flexibilidade, ausência de regras, instabilidade, enquanto parte de sua teoria nivela tudo. Logo, a política pós-moderna, por sua vez, baseia-se, sobretudo, na oposição entre identidade e não-identidade. Assim, “devemos rejeitar basicamente, talvez nos sentíssemos tentados a dizer ‘absolutamente’ a soberania da auto-identidade sobre a não-identidade e a diferença”. (EAGLETON, 1998, p. 125)

Nesse sentido, é necessário destacar que o pós-modernismo e suas conseqüências culturais são representados por intermédio de um pensamento pessimista nos dizeres, principalmente de Terry Eagleton e Fredric Jameson. Para esses teóricos, a manifestação cultural não prevê um futuro diferente do presente e o pessimismo ou descrédito afirma-se na arte como um processo apocalíptico para a sua autodestruição.

1.3. Pós-modernismo: um campo minado

As reflexões apresentadas nos capítulos antecedentes demonstram disparidades no que confere ao tratamento da estética pós-modernista e evidenciam que na verdade não existe uma proposta unificadora e consistente, mas sim, o embate de questionamentos dos chamados “pós-modernismos”. A tendência iniciada primeiramente por Jean François-Lyotard (2008) é confrontada pelas perspectivas vinculadas às constatações de Jürgen Habermas e pela tradição do pensamento teórico de base marxista em todo o território europeu. Nos Estados Unidos, como bem apontou a estudiosa Heloisa Buarque de Hollanda (1992, p. 7), no prefácio ao livro organizado por ela, *Pós-modernismo e política*, nessa discussão entre prós e contras o fenômeno cultural pós-moderno “se expandiu de forma contundente e pragmática evidenciando uma consonância sintomática com os questionamentos, cada vez mais

recorrentes, acerca da estabilidade do poderio americano e com a estratégia de disseminação de um novo aparato cultural”.

Embora quase todos os teóricos que discutem as manifestações da arte contemporânea sejam americanos e europeus, há que se destacar que a idéia de cultura pós-moderna, no Brasil, como em geral em toda América Latina, vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, uma vez que, para Hollanda (1992, p. 8), é uma “importação indevida” e é aplicada, em partes, como uma tendência política e moralmente problemática. Isso é explicável, a princípio, porque as diversas polêmicas ou mesmo as próprias formas descritivas do pós-modernismo brasileiro não são isentas de tonalidade política e, além disso, as possibilidades lógicas envolvidas nos julgamentos ideológicos sobre a estética pós-moderna, referentes à avaliação que se refere ao projeto moderno, já constata duas atitudes opostas, na visão de Heloísa Hollanda (1992, p. 8 – 9): “uma que procura desconstruir o modernismo e resistir ao *status quo*, e outra que repudia o modernismo para celebrar o *status quo*, ou seja, um pós-modernismo de resistência e um pós-modernismo de reação”.

No mesmo patamar, Silviano Santiago (2004), no seu mais recente estudo, *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural*, apresenta uma série de ensaios que discutem temas caros ao pós-modernismo brasileiro e suas respectivas produções, como por exemplo, as políticas de globalização e de identidade na contemporaneidade que são assuntos muito discutidos, também, pelo crítico indo-britânico Homi K. Bhabha (1998), o diálogo entre cultura e arte, a relação entre a cultura de massa e a literatura, dentre outros assuntos que engendram a produção cultural brasileira e latino-americana.

Assim como Heloísa Buarque de Hollanda (1992), Silviano Santiago (2000; 2002; 2004) reconhece que tratar do pós-modernismo na América Latina e, mais especificamente, em solo brasileiro, requer reconhecer as especificidades da nossa relação periférica e do entre – lugar em relação às culturas européias e norte-americanas, uma vez que importamos as teorias e discussões que fundamentam os dizeres atuais. Entretanto, é necessário destacar, sobretudo, a existência de um pós-modernismo brasileiro que possui suas contradições e se fundamenta, principalmente, como um momento de repensar as produções culturais produzidas anteriormente.

Outrossim, se é na contradição e no autoquestionamento que a estética pós-modernista se funda em solos estrangeiros, como já constatou Linda Hutcheon (1991), há uma aproximação com o Brasil, e quem a faz é Silviano Santiago (2004). Em “Identidades discursivas” (2004, p. 125), o crítico se refere à distinção entre o espetáculo como uma manifestação legítima da cultura e o simulacro baudrillardiano que pode ser entendido como

um entretenimento da indústria cultural. Santiago (2004) acrescenta, ainda, que se tem tornado corrente essa disparidade entre os analistas que se ancoram nos valores modernistas para a compreensão da pós-modernidade norte-americana, européia e brasileira, haja vista que no campo da produção simbólica e da produção propriamente cultural, o pós-modernismo estaria se manifestando e se definindo pela proliferação abusiva e avassaladora de imagens eletrônicas, de simulacros, e mais e mais estaria privilegiando-os (SANTIAGO, 2004, p. 125). Ora, o sujeito pós-moderno, como quer Fredric Jameson (1985; 1997; 2006), Jean Baudriallard (1991), e em certa medida, Michel Foucault (1996), não fita com seus próprios olhos o mundo real à procura de um referente da coisa em si, mas é forçado a buscar suas imagens mentais do mundo nas paredes do confinamento. Assim, para Silviano Santiago (2004, p. 125), “a realidade (se não for abusivo o uso desse conceito neste contexto) se dá a mais ver mais e mais em representações de representações”.

Essa disputa entre espetáculo e simulacro, no Brasil, discutida por Santiago (2004, p. 127), apresenta-se também na dicotomia entre modernidade cultural e sociedade de massa, já que tem a sua trajetória histórica demarcada no discurso crítico-teórico. Silviano Santiago (2004), nesse mesmo tópico, aponta para a discussão em torno de o consumo ser extremamente restrito ao produto literário – o livro – pelo mercado brasileiro, fato este que foi pensado anteriormente por Antonio Candido em ensaio de 1973, sobre a relação entre literatura e subdesenvolvimento. Nesse texto, cuja indagação central era a condição negativa para a fruição de obras literárias no Brasil, Candido (*apud* SANTIAGO, 2004) afirmava que estávamos confinados a produzir artefatos à minoria culta. Silviano Santiago intera, ainda, que

a distinção entre espetáculo e simulacro é correta; no entanto, em mãos de teóricos modernos, traz em si uma estratégia de avaliação negativa da pós-modernidade, muitas vezes pouco discreta. Ela visa a privilegiar o reino da experiência viva, *in corpore*, e desclassificar a experiência pela imagem, *in absentia*. Visa também classificar o espetáculo (que se dá em museus, salas de teatro, de concerto, etc.) como forma autêntica de cultura e desclassificar o simulacro (que se dá, sobretudo pelo cinema ou vídeo e pela televisão) como arremedo bastardo produzido pela indústria cultural. (SANTIAGO, 2004, p. 126)

É interessante atentar para o detalhe de que Antonio Candido, como bom pensador modernista que é, como evidenciam as discussões de Silviano Santiago (2004, p. 128), vê os meios de comunicação de massa como grande inimigo a serem combatidos pelos intelectuais, além de destacar os valores tradicionais impostos pela arte e a literatura eruditas como únicos

a serem preservados. Era dever, então, dos defensores da arte e da alta cultura e literatura uma tarefa inglória, ou seja, resistir à invasão milionária e alienante dos meios de comunicação de massa.

Ao contrário do que Antonio Candido e a tradição crítica brasileira imaginavam, os próprios artistas contemporâneos não tem mais a preocupação de discernir a cultura erudita da cultura de massa, mas mesclá-la, tornando-a um amálgama artístico-cultural que é melhor representado na imagem do caleidoscópio. O que há no contexto pós-moderno brasileiro é uma imaginação criadora em outros e novos modos de *ler* uma nova produção cultural que não se manifesta somente pela escrita, mas sim, de acordo com Silviano Santiago (2004, p. 130), se manifesta no aperfeiçoamento dos modos de leitura com as formas *pop* de produção artística.

Apreende-se do pensamento de Santiago (2004) e de Hollanda (1992) que uma constante nessas discussões polêmicas é a necessidade inadiável de uma reavaliação extensa e radical dos pressupostos da arte moderna, já que as produções culturais evidenciam uma constante negociação com os termos das várias modernidades possíveis. (HOLLANDA, 1992, p. 10) Dessa maneira, um dos conflitos mais calorosos e controversos que permeiam a polêmica pós-moderna é a defesa acirrada dos valores modernistas, pelas elites intelectuais, em nome de uma suposta bastardização da estética em consequência da perda da profundidade da obra de arte contemporânea (JAMESON, 1997) e da fragilização das fronteiras entre as culturas de elite e de massa. Com isso,

a natureza colonial e neocolonial da cultura latino-americana coloca em cena a preocupação com o estatuto e mesmo com a sobrevivência de nossas histórias e culturas. Questões atualíssimas como o papel do letrado na colônia, a função do barroco no estabelecimento do Estado latino-americano e a própria relação da cultura com o humanismo renascentista enquanto prática ideológica do Estado absolutista podem certamente contribuir para uma melhor avaliação do desconcerto ideológico gerado pelas políticas da colonização. (HOLLANDA, 1992, p. 12)

O lugar da cultura contemporânea e o mapeamento do discurso nacionalista – que se apresentam como vértices impulsionadores para as considerações levantadas por Homi K. Bhabha (1998) em *O local da cultura* – são, em primeira instância, os assuntos em pauta da prosa contemporânea no pós-modernismo brasileiro e em toda America Latina, através da revisão da História e do cânone nacionais. Tal apreensão torna-se uma patente da maioria das diegeses contemporâneas porque “o sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da

contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria”. (BHABHA, 1998, p. 213)

Homi Bhabha (1998, p. 212) discorre sobre a nova configuração do conceito ideológico de nação que não está mais impregnado com o signo da modernidade, visto que este conceito, na contemporaneidade, não promove uma discussão conformista e niveladora das diferenças culturais que são homogeneizadas na visão horizontal da sociedade. O conceito de nação e de cultura assume a condição, em sua representação ambivalente e vacilante, uma etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da pós-modernidade social. Nesse sentido, o pluralismo do signo nacional, em que a diferença retorna como o mesmo, é contestado pela perda da identidade ou pela descentralização do indivíduo pós-moderno que inscreve a narrativa do povo na escrita ambivalente, dupla, o performativo e o pedagógico. A produção narrativa dos últimos anos no Brasil deve ser pensada no sentido de uma estrutura heterogênea da complementariedade derridiana na escrita acompanhada rigorosamente pelo movimento agonístico, ambivalente, entre o pedagógico e o performativo que embasa a interpelação narrativa da nação. Um suplemento, em um de seus sentidos, acumula a presença (BHABHA, 1998, p. 217 – 218).

O pensamento do teórico hindo-britânico deve ser apreciado, em termos gerais, na constatação de uma “contra-modernidade” colonial defendida pelos discursos dos ideais pós-modernos e pós-coloniais em ação nas matrizes oitocentistas e novecentistas da contemporaneidade ocidental que, para Bhabha (1998, p. 242), trazida à tona, questionaria o historicismo que liga analogicamente o capitalismo tardio (JAMESON, 1997) e os sintomas fragmentários do indivíduo contemporâneo, em simulacro ou pastiche, da pós-modernidade. É necessário enfatizar que a utilização das teorias pós-estruturalistas nos pensamentos de Bhabha (1998) emerge do princípio de combater os preceitos modernos no que o pensador chama de era pós-colonial, ou melhor, contra-modernidade pós-colonial. Explica o crítico que

os ideais do pós-modernismo questionam a astúcia da modernidade – suas ironias históricas, suas temporalidades disjuntivas, seus paradoxos do progresso, sua aporia da representação. Haveria uma profunda mudança nos valores, e juízos, dessas interrogações, se elas se abrissem ao argumento de que as histórias metropolitanas da *civitas* não podem ser concebidas sem se evocarem os selvagens antecedentes coloniais dos ideais de civilidade. Isso também sugere, implicitamente, que a linguagem dos direitos e deveres, tão central ao mito moderno de um povo, dever ser questionado com base no estatuto legal e cultural anômalo e discriminatório atribuído às populações migrantes, diaspóricas e refugiadas. Inevitavelmente, elas se encontram nas fronteiras entre culturas e nações, muitas vezes do outro lado da lei. (BHABHA, 1998, p. 244)

Nos pensamentos expostos anteriormente, fica nítida a constatação das divergentes reflexões que sustentam a mistura pós-modernista em que, de um lado, estão os defensores de uma estética que deve ser preservada a qualquer custo, a saber, a alta modernidade, e por outro lado, os apontamentos dos teóricos que mapeiam a estética contemporânea na sua complexidade cultural e social. Não desmerecemos o posicionamento desfavorável dos teóricos de base marxista, uma vez que há constatações importantes e que evidenciam os problemas da arte pós-modernista. No entanto, nos é necessário, de uma vez por todas, abolir o preconceito existente e persistente, principalmente, em relação ao termo pós-modernismo. Como já elencamos acima, o pós-modernismo é uma arte que na sua própria força motriz procura renegar e contestar suas manifestações artísticas, seja na arquitetura, na música, no cinema, nas artes plásticas, nas artes cênicas e na literatura, na tentativa de entender as representações aleatórias, simulativas e fragmetárias do espaço contemporâneo.

No capítulo seguinte, discutiremos com mais ênfase as manifestações textuais próprias da estética pós-moderna. E ficará mais visível ao leitor, à medida que as discussões forem sendo ampliadas, que o pós-modernismo não é uma “ilusão” ou “uma arte nostálgica”, mas sim, a representação dos anseios mais íntimos de indivíduos ensimesmados em um *ciber* espaço a procura de si mesmos, ou seja, é na sobreposição de imagens desconcertantes de seres fragmentados nas projeções textuais do pastiche, do autor e da história, por exemplo, que a estética pós-moderna se constitui e se afirma enquanto arte.

2. PROCEDIMENTOS FORMAIS DA FICÇÃO PÓS-MODERNISTA

Mesmo quando ela [a literatura] se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível, (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência.

(SAMOYAULT, 2008, p. 75)

O objetivo deste capítulo é apresentar a rede de *constructos* na qual possam se destacar os principais métodos de confecção dos romances pós-modernistas brasileiros a partir da revisão do cânone, dentre os quais estão os procedimentos intertextuais, a paródia, o pastiche, a discussão a respeito da posição do autor no cenário contemporâneo e a ascensão de um subgênero narrativo na pós-modernidade brasileira e latino-americana: o novo romance histórico.

2.1. A intertextualidade: o eterno diálogo

A inconsistência teórica para se tratar da noção de intertextualidade é explicada, em parte, pela sua bipartição com os estudos lingüísticos. Pensando nesse impasse e tentando sistematizar os preceitos que sustentam essa teoria, a teórica francesa Tiphaine Samoyault (2008) em *A intertextualidade*, apresenta de maneira concisa as formulações que norteiam a intertextualidade, além de sublinhar as variantes e de refletir sobre a “memória literária.”

A intertextualidade, na indagação da autora, de modo geral, refere-se à presença de um texto em outro texto que é perceptível pela tessitura textual, nas relações com a “biblioteca universal” (SAMOYAULT, 2008), no entrelaçamento de idéias, na incorporação de indagações alheias ao *corpus* do texto conseguinte ou simplesmente com o diálogo (BAKHTIN, 2005).

Na introdução de seu estudo, Samoyault (2008, p. 9) afirma que a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo – pensando nos romances de Flaubert, Balzac, Tostói, Puskin, dentre outros – mas também apresenta uma relação consigo mesma 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 (2006), em *Palimpsestos*, destaca que a literatura é inesgotável pela única razão de que um único livro o é, uma vez que a arte literária está sempre em uma “transusão perpétua – transusão transtextual – presente em si mesma na sua totalidade e como totalidade, cujos autores todos são apenas um e todos os livros são um vasto livro, um único livro infinito”.

Tratando dessa relação instável na definição do conceito de intertextualidade, Tiphaine Samoyault (2008, p. 14) irá sistematizar o caráter maior da literatura que é o eterno diálogo consigo mesma no seu movimento central. A partir de então, a estudiosa propõe, de maneira didática, resenhar o pensamento que define e aplica esse processo aos estudos das práticas de teorias textuais, como por exemplo, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Riffaterre, Gerárd Genette, Antoine Compagnon, Laurent Jenny, Michel Schneider, dentre outros.

De acordo com as constatações de Samoyault (2008), é a partir dos anos 1960, com o surgimento da necessidade de fundamentar o discurso literário numa linguagem específica, ou seja, de apresentar sua própria episteme, que o conceito de texto descarta seu uso corriqueiro e torna-se um objeto teórico. Roland Barthes foi quem primeiro indagou a respeito disso no consagrado artigo “a teoria do texto”, publicado por volta da década de 1960, embora com conotação puramente estrutural e essencialmente linguística. Assim, a intertextualidade surge, *a priori*, como uma noção linguística e abstrata, de uso específico de análise transformacional.

Entretanto, é com Júlia Kristeva, em *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, de 1969, que o termo intertextualidade passa a ter a primeira aplicação na literatura. O primeiro texto, como ressaltou Samoyault (2008, p. 15), surge em 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e o segundo, “O texto fechado”, de 1967, que precisa a definição do termo. 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, além de situar o texto no 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. Assim,

Bakhtin é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se *elabora* em relação a *outra* estrutura. Essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual *a palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (KRISTEVA, 2005, p. 66)

Samoyault (2008) irá reforçar que a intertextualidade é um elemento essencial do trabalho da língua que permite “um cruzamento de superfícies textuais” a fim de promover novas escritas com novos significados. E é a partir da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin na França que Julia Kristeva apresenta 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 uma 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)

Conseqüentemente, a relação, transformação, cruzamento, o movimento da língua descrito nessa definição implica uma concepção extensiva da intertextualidade. A palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados. Kristeva (2005, p. 71) 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”.

Dessa forma, a ideia que Julia Kristeva (2005) 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 Dostoievski¹. 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.

¹ 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.

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.

Se Kristeva (2005) foi quem primeiro impregnou o conceito de intertextualidade na arte literária a partir da revisão das indagações bakhtinianas, é Gerárd Genette (2006) quem irá formalizar o termo e consolidá-lo. Na sua obra *Palimpsestes – La littérature au second degré*, que apareceu inicialmente em 1982, Genette (2006) desloca definitivamente o termo para os estudos literários através de um trabalho decisivo no sentido de descrever uma tipologia ampla de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. É a partir dessa obra, como também ressalta Tiphaine Samoyault (2008, p. 28), que o termo intertextualidade não pode mais ser empregado aleatoriamente, seja apresentando uma extensão generalizante e essencialmente dialógica ou através de sua formalização teórica, visando a entender as práticas.

No início da sistematização, Genette (2006) introduz o que seria os cinco tipos de *transtextualidades*, dentre os quais, segundo o pensador, está a mais complexa, a *hipertextualidade* que seria a relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto A (*hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é o simples comentário. Assim, o autor de *Palimpsestes* introduz o trabalho sobre a relação de um texto com outro texto, e define, então, a intertextualidade como “a presença efetiva de um texto em outro”, diferentemente da relação pela qual um texto pode derivar de um texto anterior, sob a forma de *paródia* e *pastiche*, que Genette (2006) atribui como processo hipertextual. Há ainda os processos denominados como *paratextualidade* (título, subtítulo, prefácio, pós-fácio, 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).

Embora o discurso teórico continue generalizando todas as manifestações de co-presença e de derivação textual, é com a explicitação da hipertextualidade que Genette (2006) materializa sua definição com a representação do próprio palimpsesto. Para Gerárd Genette (2006, p. 45), 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 sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. O pastiche e a paródia, como veremos mais à frente, “designam a literatura como palimpsesto”. (GENETTE, 2006, p. 45)

A relação dialógica entre textos que retomam discursos anteriores de maneira crítica ou não, ou seja, a intertextualidade, também é analisada por Laurent Jenny (1979) de maneira minuciosa. Segundo as constatações desse teórico francês não há, a partir do processo intertextual, uma simples repetição de formas e conteúdos anteriores. Jenny (1979, p. 5) explicita que “fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível. (...) De facto, só se aprende o sentido e a estrutura desta forma literária se relacionarmos com seus arquétipos”. 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 autores consagrados pelo cânone e que agora são retomados como personagens como, por exemplo, nos romances que ficcionalizam o cânone.

No romance de Haroldo Maranhão há uma retomada da escrita e do estilo de Machado, como por exemplo, da ironia, do niilismo, das digressões e de particularidades que são exclusivas daquele. O escritor nortista transcontextualiza as personagens machadianas para o seu romance com a intenção de acentuar aspectos que os diferenciem das criações machadianas.

Jenny (1979, p. 21) estabelece várias formas de compreender o processo intertextual nos textos, visto que, a função da intertextualidade é, dentre outras coisas, “estabelecer um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”. Sendo assim, cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa que se apresenta aos olhos do analista, com a possibilidade de atribuição de novos sentidos.

A noção de intertextualidade, segundo Jenny (1979, p. 14), levanta imediatamente problemas referentes à autoria. Há que se detectar o grau de explicitação da intertextualidade, que pode ser definida como uma imitação, paródia, citação, colagem, montagem ou mesmo o próprio plágio. Assim, Jenny (1979, p. 10) conclui que “as obras literárias nunca são simples memórias. (...) O olhar intertextual é então um olhar crítico”.

É interessante ressaltar, sobretudo, que o que todas essas relações de escrita e reescrita de textos procuram é fazer literatura por meio de uma literatura já existente, ou seja, “o desejo da literatura é ser literatura”. Esse pleonasma apontado por Samoyault (2008, p. 74) é explicável se entendermos que o fazer literário está interrelacionado com sua própria memória. Ou seja, “mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, [...] a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência”. (SAMOYAULT, 2008, p. 75) Nesse sentido, verificaremos a seguir

os processos que revivem a memória textual na pós-modernidade com os procedimentos peculiares a essa literatura.

2.2. *Para/ode*: a vingança textual

Definida como uma prática hipertextual, a paródia, na definição de Gerárd Genette (2006, p. 19), 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. Genette (2006) completa que 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.

Genette (2006) prefere denominar o termo paródia seguindo o princípio de desvio de texto pela transformação mínima. Para tratar, dessa forma, a paródia, o estudioso adota como termo geral a transformação que difere paródia e transposição, sobretudo pelo grau de deformação aplicado ao hipotexto.

Ainda nessa precisão do termo paródia, Genette (2006, p. 22) confere a distinção no interior de cada grande categoria relacional, isto é, entre a paródia e travestimento de um lado, e entre a charge e o pastiche, do outro. Essa distinção, segundo Genette (2006), pauta-se no critério puramente formal que é a diferença entre uma transformação semântica (paródia) e uma transposição estilística (travestimento) de outro.

Affonso Romano de Sant’Anna (2004), em *Paródia, paráfrase e Cia*, trata da paródia juntamente do processo dialógico da paráfrase, da estilização e da apropriação, tal como Bakhtin (2005) o fez. Segundo o autor, a paródia tem sido estudada isoladamente como se fosse um exemplo solto entre os demais. Para tanto, Sant’Anna (2004) propõe diversos pontos a serem repensados sobre os variados modos e modelos de articular os termos paródia, paráfrase e apropriação na sua manifestação textual.

Sant’Anna (2004, p. 10) afirma também que o termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do século XVII, segundo alguns dicionários de literatura. No entanto, já em Aristóteles há uma colocação a respeito dessa técnica discursiva quando Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.) teria invertido o uso habitual de uma epopéia, aparecendo de fato uma *degradação* no modo de representar oralmente o homem e suas virtudes. Já na

modernidade, de acordo com o estudioso, a paródia é entendida através da intertextualidade e pela intratextualidade, ou seja, quando um autor retoma sua obra e a reescreve.

Na mesma perspectiva, Margaret Rose (1993) em *Parody: ancient, modern and post-modern* empreende um estudo diacrônico a respeito da técnica intertextual denominada paródia desde a antiguidade. Essa estudiosa concerne suas indagações nas constatações de outros teóricos que têm a paródia como seu objeto de estudo, como por exemplo, Lelièvre e Householder, que destacam aspectos importantes referentes ao estudo desse termo. À função da paródia, Rose (1993, p. 5) intitulou fundamentais aspectos como: (1) a etimologia; (2) os aspectos cômicos; (3) a atitude do parodista em relação ao seu trabalho e (4) a recepção do leitor.

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.

Assim como Rose (1993) e Sant’Anna (2004) definiram o vocábulo paródia desde os tempos remotos, o mesmo termo, na modernidade, define-se pela idéia de alternativa, de contradição e de rejeição ao texto parodiado. À paródia, enquanto recurso textual, subjaz a afirmação do dominante contra o dominado e vice-versa, utilizando o ridículo, a sátira e a ironia como formas de composição do seu texto. Kothe (1980) propõe uma discussão a respeito da paródia como sendo um recurso que se constrói a partir dos pressupostos de uma outra obra, negando a paternidade do texto que a originou, agindo, então, como um “filho rebelde”. Segundo Kothe (1980, p. 101),

o conceito de paródia exige o reconhecimento da duplicidade do texto: sob o nível de superfície precisa estar organizado e precisa ser reconhecido com um outro texto. Este texto está implicitamente explícito. [...] A paródia é um gesto de fechamento para o passado e de abertura para o futuro ou, mais explicitamente, fechamento para certo tipo de produção do passado e de abertura para algum novo tipo de produção futura.

Sant'Anna (2004, p. 13) afirma que o conceito de paródia, tal como foi empregado pelos modernistas, tornou-se mais sofisticado com os estudos de Tynianov e, mais tarde por Bakhtin, quando estes estudaram a paródia lado a lado com o conceito de estilização.

Logo, não há maneira de se estudar a paródia sem mencionar o nome de Mikhail Bakhtin (2005). Arauto dos estudos sobre o dialogismo (ciência do diálogo), da polifonia textual e da carnavalização da literatura (estudo dos textos e da cultura medievais e renascentistas, a fim de constatar efeitos cômicos e parodísticos), esse pensador russo introduz os conceitos-chave para a compreensão dos termos paródia e estilização.

Os conceitos propostos por Bakhtin (2005) serão estudados minuciosamente por críticos literários e estudiosos do gênero romance. Bakhtin (2005) considera o romance como o objeto artístico exemplar para desenvolver suas teses. Apoiando-se sobre a vasta obra de Dostoiévski, o teórico observa peculiaridades que a crítica, até então, não havia constatado.

A singularidade das contribuições de Bakhtin (2005) reside no fato de que suas indagações são livres de qualquer formação prévia, seja ela formação ideológica (Althusser) ou formação discursiva (Foucault), tal qual apoiaram os analistas do discurso de ramo francês e os outros formalistas russos de ramo estruturalista.

Consorte, Bakhtin (1997) analisa o discurso na sua materialização no romance. O discurso em Dostoiévski é observado pelo teórico russo, sob a luz do princípio dialógico, ou seja, como vozes que se amalgamam no discurso narrativo. Partindo desse princípio, o do dialogismo, percebe-se que a instância narrativa se apropria da voz do *outro* a fim de estabelecer relações intertextuais. Essa concomitância de vozes imiscíveis e as relações inter e intratextuais tornar-se-iam peculiaridades teóricas bakhtinianas.

O autor discute em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2005) que, através dos diálogos intertextuais presentes no discurso dostoiévskiano, é possível constatar dois fenômenos discursivos: a estilização e a paródia. Na estilização, segundo as reflexões de Bakhtin (2005, p. 189 – 190), o autor emprega a voz de um outro e movimenta-a sem negar os princípios do discurso e/ou desviar-se deles. A estilização leva em conta os procedimentos particulares do outro, o que subjaz uma imitação de forma *convencional*, tornando-a *monovocal* (a voz do outro prevalece no discurso do “eu”). O deslocamento intertextual, feito pela estilização, não afeta a semântica discursiva, ou seja, não rompe com a *forma* do discurso do outro, apenas com a *substância*.

No entanto,

é diferente o que ocorre com a paródia: nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste esta linguagem de orientação semântica oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso, é impossível a fusão de vozes na paródia, como é possível na estilização ou na narração do narrador. (BAKHTIN, 1997, p. 194)

O que ocorre, de fato, na paródia, é um completo deslocamento semântico do discurso do outro, pela apropriação do discurso alheio e a sua negação ao mesmo tempo. Parafraseando Flávio Kothe (1980), quanto mais próxima a paródia se torna do texto parodiado, mais ela quer rebelar-se contra este e quer se mostrar autônoma. Ela “nega sua paternidade” (1980, p. 99). Logo, a paródia inverte o sentido do texto original e o degrada, utilizando a ironia como seu recurso principal.

A paródia, sob o prisma bakhtiniano, 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.

Assim, o recurso hipertextual (GENETTE, 2006) denominado paródia foi o recurso ímpar a ser utilizado pelos artistas modernos que queriam romper com as formas arcaicas do passado, fazendo releituras das obras de arte com desvio crítico e com a implementação da ironia nas suas abordagens.

Ainda em relação ao termo paródia, Leonor Lopes Fávero (2003), uma estudiosa da obra bakhtiniana, tece uma argumentação centralizada nas contribuições teóricas de Bakhtin ao leitor menos familiarizado. Essa autora esboça os significados dos termos *paródia*, *carnavalização* e *dialogismo*, para que o leitor possa se acostumar com o universo bakhtiniano. O ensaio de Fávero (2003) explicita as noções de diálogo intertextual proposto pela paródia e suas relações dialógicas na modernidade. Na paródia, a voz adotada no discurso do “eu” se rebela em relação ao texto que a originou e causa um deslocamento semântico completo. As vozes que formam a arquitetura discursiva do romance que faz paródia entram em atrito, havendo, assim, uma bivocalidade. O diálogo intertextual, possibilitado pela paródia, no romance polifônico, estabelece-se por meio do embate de vozes imiscíveis, díspares, que possibilitam outras maneiras de ler o texto parodiado. Dessa forma, o discurso parodístico é ambivalente, questionador e autônomo.

A paródia foi essencial para o entendimento do próprio legado literário, uma vez que a literatura, a partir da paródia, pode estabelecer relações entre os conceitos de dialogismo e

intertextualidade. Assim, “uma teoria de intertextualidade ou do dialogismo entendida apenas como diálogo entre dois textos cai no erro de antropomorfizar o texto e deixar de entendê-lo como um instrumento de comunicação, como um veículo de transmissão de experiência humana”. (KOTHE, 1980, p. 103)

A função que a paródia assume na modernidade segundo as indagações de Flávio Kothe (1980, p. 103) é de rever e analisar os discursos construídos ao longo do tempo, visto que a história nada mais é que um discurso que é construído subjetivamente “como um veículo de transmissão de experiência humana” e que, portanto, é revisto com outros olhos.

A paródia, todavia, exige um tipo específico de leitor que seja capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, que já possua uma memória literária. Ela anula uma idéia passada que o leitor tinha a respeito do texto e, a partir do texto parodiado, possibilita uma abertura a novos tipos de produção para o futuro, com novos significados.

Há várias obras do chamado “alto modernismo” que utilizaram a paródia para reler o passado e as possíveis verdades desse passado, como as dos autores James Joyce, Ezra Pound e T.S. Eliot. James Joyce em seu *Ulisses* (1922) faz uma apropriação do universo mitológico da *Odisséia* de Homero e o transcontextualiza para a vida de um habitante da capital da Irlanda, Dublin. O Ulisses de Homero nos é apresentado como um semideus; o Ulisses joyciano está inserido num contexto de modernização, e esta personagem nada mais é do que um simples mortal que vive uma *odisséia* em um único dia de sua vida.

Outro nome do alto modernismo que faz uso da paródia como forma de releitura crítica do passado é Ezra Pound. Pound reapropria-se do canto XI da *Odisséia* de Homero para a confecção do livro de poemas *Cantos*, obra que rompe com as tendências figurativas de fins de século XIX e princípio do século XX.

Thomas Stearns Eliot faz uma releitura da tradição ocidental através da paródia e constrói poemas fragmentados que representam a instabilidade no homem moderno na sociedade. Poemas como *The waste land*, paródia do poema *Paradise lost*, do inglês John Milton, passa pelo processo de fragmentação e estranhamento com o intuito de representar a incomunicabilidade do homem moderno.

Já no pós-modernismo, como veremos, a paródia perderia seu lugar de prestígio e cederia lugar ao pastiche. Entretanto, vários autores contemporâneos de língua portuguesa, por exemplo, ainda trabalham com o processo paródico e com a carnavalização da literatura na perspectiva de questionar as verdades autônomas e os discursos consolidados.

2.3. *Pasticcio*: originalidade na infinita reescrita

De acordo com Linda Hutcheon (1985), o que faz Mikhail Bakhtin (1997, p. 194) e outros estudiosos da paródia, é analisar o termo sob a luz do caráter de desvio crítico, de negação. O que propõe, então, Hutcheon (1985) no livro *Uma teoria da paródia*, é uma ampliação e um estudo aprofundado dos princípios que regem a paródia. Para Hutcheon (1985, p. 146),

se os teóricos pós-modernistas não utilizam com frequência a palavra paródia, eu diria que é por causa da forte interdição negativa sob a qual a paródia se encontra ainda e por causa da sua trivialização, devida à inclusão do ridículo na sua definição.

Hutcheon (1985, p. 48) revê a origem etimológica do termo paródia. Segundo a autora, o prefixo grego *para*, que tradicionalmente foi associado ao desvio crítico, também pode significar “ao longo de”, o que deu uma nova possibilidade de se estudar a paródia. Na estética contemporânea, o conceito de paródia proposto por Flávio Kothe (1980, p. 99) e por Bakhtin (1997, p. 194), como “atitude de negação” e um “embate de vozes imiscíveis”, respectivamente, não dá conta de caracterizar a paródia que não guarda desvio crítico. Nesse sentido, podemos, concordando com Linda Hutcheon (1985), chamar de paródia a assimilação intertextual que não visa ao deslocamento semântico e à ironia, mas sim à aproximação intertextual entre o texto parodiado e o texto parodiador. Para Hutcheon (1985, p. 32), a paródia opera como um método de inscrever a *continuidade* (como sugere o próprio prefixo grego *para* – ao longo de), permitindo, dessa forma, a distância crítica ou a adesão.

Hutcheon (1985) utiliza o termo paródia na contemporaneidade como meio de entender certas produções artísticas. O que ela propõe no seu livro é uma reformulação do termo paródia na arte chamada pós-modernista. Assim, Hutcheon (1985, p. 130) faz uma revisão do “alvo” da paródia, ou seja, o texto que é parodiado não se encontra mais sob ataque, não é mais tratado ironicamente pelo texto parodiador. O estilo e o discurso são tomados na paródia moderna como uma forma de dar “continuidade” aos grandes estilos passados.

Nessa mesma perspectiva, Margaret Rose (1993, p. 47) discorre a respeito da tendência de teóricos como Bakhtin (2005) em caracterizar a paródia a partir e tão somente

pelo seu caráter crítico, desconstrutivo, irônico, satírico e cômico, ou sob a óptica que Hutcheon conceitua como proximidade, simpatia e da reverência. Tal discordância é possível devido à ambiguidade semântica que a raiz grega *para* apresenta desde a antiguidade e, que Rose (1993) definiu pelo caráter da *nearness* (proximidade), e ao mesmo tempo *opposition* (oposição).

Em contrapartida, a paródia na definição de Hutcheon, ou seja, a semelhança que aponta para a diferença, aproxima-se, em partes, da prática hipertextual denominada pastiche que, na visão de Rose (1993, p. 72),

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. (tradução nossa)²

O pastiche, na definição de Rose (1993), nos chama a atenção para o fato de que a obra de arte na contemporaneidade, como o romance, por exemplo, 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. Partindo dessa dificuldade de entender o termo em questão, faz-se necessário um aprofundamento para compreender a origem do pastiche e do seu sentido nas artes em geral, tendo em vista que muitos teóricos não conseguem discernir as diferenças entre a paródia e o pastiche, em razão da não-teorização sólida da sua função. O que faremos aqui é a junção de pensamentos de estudiosos para, então, apresentarmos um significado mais consistente e unificador.

Assim, de acordo com Carlos Ceia (2009) no *E - dicionário de termos literários*, o pastiche, na sua acepção etimológica, deriva da palavra italiana *pasticcio* e significava “massa ou amálgama de elementos compostos”³. Nas suas primeiras manifestações, o pastiche fora 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

² *Yet not only may pastiche describe the combination of the elements from one or more works in another where the intention to forge is not only to be able found, but the recombination of different elements which is described as being characteristics of pastiche may be found in many of the so-called 'original creations' to which pastiche is contrasted in such definitions.*

³ Acesso via internet em 18/abr/2009. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm>

intenções fraudulentas. Ceia (2009) acrescenta ainda que o termo viajou para a França e o termo italiano *pasticcio* transformou-se no galicismo *pastiche* por volta do século XVIII.

É interessante lembrar que a prática imitativa é bastante anterior à criação do termo – note-se, por exemplo, que a imitação dos clássicos seguindo os moldes aristotélicos ou mesmo por recomendações de Quintiliano ou por toda a tradição retórica – o *pastiche*, aplicado na literatura, na sua amplitude, seguindo as constatações de Carlos Ceia (2009), refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. 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.

No intuito de precisar os usos do termo *pastiche*, Gérard Genette (2006), tendo em vista o conceito de hipertextualidade, entende que o hipertexto – nesse caso, *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*, na visão de Genette (2006), pode ser lida por si mesma e comporta uma significação autônoma e, portanto, exaustiva. Há em todo hipertexto – nesse caso, *pastiche* – uma ambiguidade na possibilidade de ser lido por si mesmo e na sua relação com o hipotexto. O *pastiche* de Flaubert por Proust, como exemplificou Genette (2006, p. 44), “é um texto *gramaticalmente* (semanticamente) autônomo”.

Evidentemente, sendo um hipertexto, o *pastiche*, à sua maneira distinta da paródia, é do domínio da *bricolagem*, uma vez que na sua proposta de retorno à tradição na contemporaneidade, o *pastiche* tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e com novas funções e sentidos que não foram pensados anteriormente. Há também, nesse mesmo processo hipertextual, um jogo, e nas acepções de Genette (2006, p. 46), nenhuma prática hipertextual é tecida sem que haja uma parte de jogo. A própria *bricolagem*, no seu âmago, é um jogo no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira irreverente e não programada. Logo, o *pastiche* é entendido no sentido que

o melhor do hipertexto (pastiche) é um misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de sério e de jogo (lucidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento. Isso certamente, como já disse, chama-se humor, mas não devemos abusar deste termo, que quase inevitavelmente destrói o que ele “alfineta”: o humor oficial é uma contradição de si mesmo. (GENETTE, 2006, p. 47)

É necessário, ainda, atentar-se às condições que concorrem para a realização do pastiche enquanto recurso textual, visto que é fundamental que no texto-fonte, ou hipotexto, seja visível um conjunto de traços peculiares, de temas recorrentes e de um estilo autoral passível de ser apreendido, compreendido e convertido. Há de reconhecer, também, a familiaridade com o hipotexto e que o mesmo seja conhecido e exemplar a ponto do hipertexto/pastiche poder ser compreendido como tal pelo leitor. Caso isso não ocorra, esse processo textual não alcança eficácia.

Na tentativa de esclarecer melhor a função hipertextual do pastiche, recorreremos 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.

O que se desdobra do pensamento denso do filósofo pós-estruturalista e que pode muito bem ser aplicado à técnica hipertextual do pastiche é a ideia de escritura entendida como um suplemento, um acréscimo e um jogo no qual acrescentar não é nada mais do que se dar a ler. O suplemento da leitura ou da escritura, de acordo com Derrida (2005, p. 5 – 6) deve ser rigorosamente prescrito, mas pela necessidade de um jogo, signo ao qual é preciso outorgar o sistema de todos os poderes. Esse jogo, tal como entende o teórico, 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.

Essa é uma das diferenças básicas que pode, a princípio, distinguir o pastiche da paródia: a ideia de jogo e de suplemento como acréscimo no hipertexto. A paródia, mesmo com a revisão de Hutcheon (1985) não apresenta essas especificidades. Por isso, o pastiche é melhor empregado no processo de composição textual das narrativas pós-modernistas latino-americanas e principalmente brasileiras. Entretanto, há pastiches que apresentam procedimentos de ajustes de recortes e de reescrituras menos complexos, não evidenciando a criação de um jogo textual e de um acréscimo entrelaçado à nova escritura. Talvez seja por essas distinções nas confecções dos pastiches no pós-modernismo brasileiro que alguns críticos o depreciam ou lhe atribuem denotação plagiária⁴.

Nessa discussão sobre a valorização ou depreciação estética do conceito, recorreremos às indagações de Margaret Rose (1993) na sua exposição crítica sobre o termo pastiche. Para a teórica norte-americana, apesar da recente diferenciação com a paródia, o pastiche tem sido frequentemente usado como sinônimo de paródia, principalmente na França onde são utilizados, ambos, paródia e pastiche, como “paródia consciente e inconsciente”. O pastiche, entretanto, não é somente mais recente do que a paródia, mas distancia-se desta última por apresentar “uma prática neutra”, que 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 Fredric Jameson (1985, p. 18 – 19)⁵:

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.

O teórico, a fim de estabelecer uma compreensão precisa sobre a estética pós-moderna, se limita em arrolar, como já discutimos anteriormente, dois termos que configuram

⁴ Ana Miranda, por exemplo, apresenta uma série de pastiches na prosa dos últimos anos do século XX. Há pastiches complexos, como *Boca do inferno*, que é um dos romances que participam do processo de ficcionalização do cânone e que será discutido mais adiante. Por outro lado, a referida romancista apresenta outros pastiches menos complexos, resultando em histórias que envolvem uma figura canônica ou marginal da literatura brasileira apenas como uma homenagem, e não como um processo de construção diegética complexo que envolve jogos e construções metaficcionalis.

⁵ Jameson analisa o pastiche a partir de um ponto de vista pejorativo, uma vez que, não só o pastiche, mas o fenômeno pós-moderno, para o estudioso, são decorrências do modelo estético do capitalismo tardio.

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 (1985, p. 19) 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 (1985; 1997; 2006), 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)⁶.

Apreende-se, dessa forma, que o pastiche, nas constatações de Margaret Rose (1993) insere-se no espírito pós-modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo menorizado. Contudo, a revitalização

⁶*husked down to so many emblems, they are reproduced in the form of partial simulacra. In this sense, “history” appears reified, fragmented, fabricated – both imploded and depleted (not only a history of victors, but a history in which modernism is bowdlerized). The result is history-surrogate, at once standard and schizoid.* (ROSE, 1993, p. 224)

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, o crítico e romancista 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 discutir o conceito que Santiago (2002) atribui ao pastiche como um suplemento. Esta idéia, a de um artefato como suplemento (DERRIDA, 2005), dá a impressão de algo incompleto e que, dessa forma, depende dos leitores a atribuição de outros significados a esta nova obra de arte. Ou, até mesmo, chamar a atenção do leitor para um fato ou aspecto pertinente no texto de fundo que passou despercebido por gerações e gerações de leitores.

Portanto, o pastiche, desde sua primeira aplicação nas artes e agora no pós-modernismo, e mais especificamente no romance contemporâneo, funciona como procedimento hipertextual que visa a dar continuidade aos grandes estilos do passado com uma forma de homenagem reflexiva que contesta a figura do autor e suas produções artísticas através do processo de bricolagem, do jogo, das propostas metatextuais, da autorreferência e da valorização da escrita que pode ser revista e reescrita, como por exemplo, no processo de ficcionalização do cânone brasileiro nas narrativas contemporâneas nacionais.

2.4. *Qu'est-ce qu'un auteur no pós-modernismo?*

A relação entre autor e artefato constitui uma diferença significativa entre a paródia e o pastiche na pós-modernidade. A atitude do parodiador ao reler a tradição é de rompê-la e, ao mesmo tempo, de se afirmar seu estatuto de autor da obra parodiada. No pastiche, há um enfraquecimento e um questionamento da função do autor no pós-modernismo, tanto de quem faz o pastiche quanto de quem é alvo dele. Pensadores como Michel Foucault (1992; 1996), Roland Barthes (2004), Hansen (1992) dentre outros, refletiram sobre tal questão tão presente nos romances pós-modernistas brasileiros.

Em discussão sobre a novela *Sarrasine*, do escritor francês Honoré de Balzac, Roland Barthes (2004) expõe sua tese a respeito da “morte do autor” como entidade criativa, ao analisar a profundidade da voz de uma personagem castrada que se disfarça de mulher. A constatação do teórico é que não há como detectar a voz fonocêntrica, visto que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco e preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Em seguida, Barthes (2004, p. 58) discorre que tal recurso lingüístico, na literatura, especificamente, sempre foi realizado com este fim, desde que não tenha uma relação direta com o real ou não seja mera reprodução de referencial concreto, mas sim que esteja em função de um símbolo, simulacro e represente uma simulação (BAUDRILLARD, 1991). Isso proporciona a desvinculação da voz à sua origem como função primária, fato este que conduz o autor, segundo a tese barthesiana, à sua própria morte e então, abre espaço ao trabalho da escrita.

Consequentemente, o pensador francês discorre sobre a significação do vocábulo autor e lhe atribui sentido de uma *persona* peculiar da era moderna na qual, diferentemente dos outros momentos históricos precedentes, ele não tinha prestígio como “indivíduo” ou “pessoa humana”.

A era moderna, juntamente com seus ideais de originalidade e liberdade de criação, concederia à figura do autor o lugar de destaque nas artes em geral. Assim, com a ascensão de uma nova classe social burguesa e com a decadência da aristocracia cujo *status* era garantido pela ascendência divina, a inspiração criadora passa a ser do próprio autor, agora visto e reconhecido como um “gênio criador”, que passa a ser reconhecido como proprietário de sua produção.

Esse reconhecimento ainda persiste nas indagações de Barthes (2004, p. 58), posto que a figura do autor ainda reina nos manuais de história literária, biografias e em outras formas de discursos literários. E é na literatura, na imagem propagada por ela, que podemos encontrar a centralidade da figura autoral muito presente na cultura corrente.

Confirmando as teses de Roland Barthes (2004), Hansen (1992) realiza um estudo acerca da questão da autoria na obra de arte. Sua argumentação exige um leitor perspicaz em relação às inúmeras referências que este salienta ao longo de seu ensaio. O texto é estruturado em sete partes nas quais desenvolve uma discussão a respeito da relação autor/obra.

O mencionado teórico reforça que “a noção de autor aparece como auto-vidente e refere-se à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a

rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade” (HANSEN, 1992, p 11). Essa idéia tem seu marco inicial no século XVIII com o surgimento da estética romântica que traz uma nova concepção a respeito da criação artística. É com a estética romântica e com seu egocentrismo/subjetivismo que a autoria ganha lugar decisivo para o artefato literário. Desde então, a definição de arte que prevalece é aquela que brota da individualidade do artista. A autoria passa a exercer neste contexto um papel fundamental de “identidade ideal e causalidade psicologista”. (HANSEN, 1992, p. 14)

O autor, enquanto entidade criativa, é denominada como *autor-presença*. Segundo Hansen (1992, p. 18),

a partir da segunda metade do século XVIII, o *autor* começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo em que o autor teria expressado sem saber, como uma reflexão potencializada.

É sob o prisma do autor-presença que a autoria enquanto “origem” e “ordem” assume destaque nas letras e nas artes em geral. A idéia de plágio surge neste momento, visto que a cópia e/ou imitação no sentido aristotélico do termo não era mais utilizado.

Jameson (1997) elabora um estudo comparativo entre as mudanças sócio-político-econômicas no pós-modernismo e seus reflexos nas artes, principalmente nas letras. Na arte contemporânea ou pós-moderna, a questão da autoria ficaria comprometida, uma vez que se perdeu o espírito intuitivo de criação, de originalidade fundada pelos românticos. O que há nesta arte contemporânea é a retomada da escritura dos grandes imortais canonizados pela crítica literária. Estaria, de fato, extinto o autor-presença na arte contemporânea.

Michel Foucault (1992) analisa em *O que é um autor?* a decadência do espírito criador e original do artista na contemporaneidade. Foucault (2006, p. 35) explicita que o desaparecimento do autor na arte contemporânea tem uma explicação relacionada à própria escrita que tende a se libertar do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a própria exterioridade manifesta.

Os apontamentos foucaultianos remetem à morte do sujeito neste espaço contemporâneo fragmentado que encontram explicação nas palavras de Samuel Beckett: “*What’s the matter who’s speaking, someone said, what’s the matter who’s speaking*”⁷. Desse modo, diz-nos Foucault (1992) que os “grandes autores” devem ser encarados como

⁷ “O que interessa quem fala, alguém disse, o que interessa quem fala”. (tradução nossa)

iniciadores de práticas discursivas que produzem não só a sua própria obra, mas a possibilidade e as regras de formação de outros textos.

É nessa perspectiva que compreendemos o uso do recurso intertextual denominado pastiche na contemporaneidade, ou seja, como uma prática intertextual que, como afirmou Foucault (1992), bebe nas fontes dos grandes autores que iniciaram práticas discursivas que, por serem únicos, insuperáveis, dão a possibilidade de outros autores na pós-modernidade de dar continuidade aos seus estilos que pareciam estar mortos, mas que, uma vez transcontextualizadas em um novo espaço, a saber, um espaço esquizofrênico, assumem novas formas e ganham outros sentidos.

Dessa forma, a prática intertextual proposta pelo pastiche está ligada intrinsecamente com a noção de temporalidade na cultura contemporânea. Ora, se o sujeito perdeu seu espaço na criação artística neste contexto, o que lhe resta é fazer pastiche dos grandes estilos.

Assim,

a crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu suas pretensões e retenções em um complexo e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não *um amontoado de fragmentos* e em uma prática da heterogeneidade a esmo do *fragmentário, do aleatório*. (JAMESON, 1997, p. 52, grifos nossos).

Apesar de importante para a compreensão do fenômeno pós-moderno, as reflexões de Fredric Jameson (1985; 1997), são, *a priori*, desvalorativas, visto que o teórico não acredita em arte relevante em tempos de capitalismo tardio. É necessário ressaltar aqui que as constatações de Jameson e Foucault (1992; 1996), embora possuam argumentos parecidos, são muito diferentes no fundo. Como salientamos anteriormente, Foucault (1992) recusa a noção de propriedade, já que, para este filósofo, a escrita, neste contexto, está se libertando da autoria. No entanto, para Jameson, não há possibilidade de existir arte sem estar relacionada com uma entidade criativa ou entidade empírica proprietária de seu artefato.

O autor, enquanto entidade criadora e portadora da autoridade do artefato que produz, perde seu valor. 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 do pastiche na cultura contemporânea como um recurso estético exemplar. O próprio Jameson (1997, p. 44 – 45) explicita que a paródia,

recurso intertextual utilizado no alto modernismo, não se enquadra nos moldes da cultura pós-moderna. A paródia 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 presença* (Hansen) o que restou, então, aos artistas pós-modernistas, é fazer imitação da *escritura* dos grandes imortais canonizados pela crítica literária.

Ao propor esta prática de transcontextualizar fragmentos de textos passados a fim de ressignificá-los, o pastiche propõe o que Foucault (2006, p. 25) reconhece como “repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”, ou seja, os textos construídos na contemporaneidade, mesmo perdendo a subjetividade e a posição sólida do autor, são retomados pela *écriture* que possibilita a atribuição de novos significados.

2.5. A história dilacerada pelo novo romance histórico

Vários estudiosos latino-americanos têm se destacado nos últimos anos no estudo de uma nova modalidade narrativa cuja envergadura textual apresenta um diálogo com a História, no propósito de reescrever os fatos da historiografia oficial de maneira transgressora e autoreflexiva. Nos países de língua inglesa, essa forma de composição diegética foi denominada de metaficção historiográfica, tipologia criada por Hutcheon (1991). Na América latina, a nova forma de tratamento do fato histórico pela literatura foi denominada de novo romance histórico, a partir das indagações de Fernando Aínsa (1991), Peter Elmore (1997), Marco Aurélio Larios (1997), Carlos Mata Induráin (1995), dentre outros. Especificamente no Brasil, Antonio Roberto Esteves (1998) acrescentou ao composto a designação *brasileiro* no enquadramento das produções em prosa que obedecem a tal perspectiva. O novo romance histórico, de acordo com as constatações dos estudiosos elencados anteriormente, pautar-se-ia, como referente básico, no romance histórico clássico teorizado pelo pensador húngaro Georg Lukács em *La novela histórica* (1966).

Lukács (1966, p. 15), no referido estudo, apresenta de forma bastante abrangente e enraizada na teoria marxista do confronto de classes sociais, a forma tradicional do romance histórico, destacando as condições político-sociais peculiares ao surgimento desta forma romanesca. O teórico destaca que o romance histórico surgiu no princípio do século XIX em

decorrência da queda de Napoleão Bonaparte e das primeiras publicações do escritor escocês Sir Walter Scott, com o romance *Waverley*, de 1814. Lukács (1966, p. 19) afirma que a partir dos ideais de 1789 houve um impulso na criação de uma luta revolucionária que se converteu em uma “história de experiência das massas”. Para Lukács (1966, p. 23),

en esta experiencia de masas se relaciona por un lado el elemento nacional con los problemas de la transformación social, y por el otro se tiene conciencia en círculos cada vez más amplos del nexo que existe entre la historia nacional y la historia universal. Esta creciente conciencia del carácter histórico del desarrollo comienza a hacerse patente también en el enjuiciamiento de las condiciones económicas y de las luchas de clase.

A concepção de História e a literatura da legitimação radicar-se-iam em relação à situação anterior à Revolução Francesa, no propósito de eliminar do discurso historiográfico o máximo de acontecimentos referentes à época. É nesse sentido que Lukács (1966, p. 24) confirma que a História veio a ter um “crescimento orgânico, tranquilo, imperceptível, e natural.” Em outros termos, uma evolução da sociedade que, no fundo, nada altera as legítimas instituições da sociedade mas que, por essa razão, não muda em nada conscientemente. Isso se deve ao fato de que *“en este terreno nace, pues, un pseudohistoricismo, una ideología de la inmovilidad, del retorno a la Edad Media; y esta tendencia crece bajo la bandera del historicismo, de la polémica contra el espíritu ‘abstracto’ y ‘no histórico’ de la Ilustración”*. (LUKÁCS, 1966, p. 24)

Com essas transformações ideológicas, a concepção de mundo se desestruturou radicalmente em comparação com a Ilustração, especialmente no que se refere à ideia de progresso humano. O progresso, para o teórico húngaro (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, discorre o pensador marxista, concentra 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 neste contexto de mudanças e transformações históricas que surge a produção de Walter Scott.

Todos os acontecimentos apontados por Georg Lukács (1966), 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 idiossincrasias scottianas no tratamento da história e 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)

A grandeza de Scott está na sua íntima relação com seu conservadorismo, de forma muito estreita. O escritor busca o “caminho médio” entre os extremos e destaca poeticamente a realidade histórica desse caminho. Lukács (1966, p. 32) aponta, ainda, que a tendência fundamental da obra de Walter Scott se manifesta na maneira da fabulação e no modo que elege a protagonista. O herói scottiano 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 Walter Scott, de acordo com Lukács (1966, p. 34), 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, no entendimento do estudioso húngaro, 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)

Na tentativa de sintetizar e destacar as especificidades do romance histórico scottiano, o crítico e teórico marxista destaca:

Así pues, de lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el 'ser así' de las circunstancias históricas y sus personajes. Lo que tan superficialmente se ha denominado 'verdad del colorido' en las novelas de Scott es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad, en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes. La diferencia entre los individuos 'conservadores' y los 'histórico-universales' se manifiesta justamente en este vívido nexo con el fundamento antológico de los acontecimientos. Los primeros perciben las menores vibraciones de este fundamento como inmediatas conmociones de su vida individual, mientras que los segundos resumen los rasgos esenciales de los acontecimientos para convertirlos en motivos de la propia acción y para influir en la acción de las masas y servile de guía. Cuanto más apegados a la tierra, cuanta menor vocación como dirigentes tengan los 'individuos conservadores', con tanta mayor precisión y evidencia se expresan las conmociones del fundamento ontológico en su vida diaria, en sus manifestaciones psíquicas inmediatas. Ciertamente tales manifestaciones fácilmente se hacen unilaterales y llegan aún a ser falsas. Pero la composición de la imagen histórica total consiste en plasmar una rica y matizada acción recíproca, llena de transiciones, entre los diversos grados de la reacción a la conmoción del fundamento ontológico, en revelar poéticamente la conexión entre la vital espontaneidad de las masas y la posible conciencia histórica máxima de los personajes dirigentes. (LUKÁCS, 1966, p. 46)

A riqueza e a amplitude de variações do mundo histórico de Walter Scott são consequências da multiplicidade dos efeitos recíprocos entre os seres humanos e unidade social. Lukács (1966, p. 55) acrescenta ainda que o grande objetivo da produção ficcional do escritor escocês, a partir da inserção das crises históricas na vida do povo, consiste em mostrar a “grandeza humana” na base de uma comoção de toda a vida popular.

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, entre outros.

O estudioso Carlos Mata Induráin (1995), no texto “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, faz um mapeamento da evolução dos mecanismos que envolveram a intrínseca relação entre a história e a literatura, pautando-se, principalmente, no romance histórico clássico lukacsiano. Mata Induráin (1995, p. 17) constata no romance histórico tradicional, em sua própria natureza, é um gênero híbrido mesclado de invenção e realidade, e conclui que o romance histórico scottiano é um subgênero narrativo cuja construção conclui

determinados elementos e personagens históricos, embora não exista nenhuma peculiaridade do tipo estrutural que nos permita distinguir um romance histórico de outra modalidade romanesca.

Outra observação perspicaz de Mata Induráin (1995, p. 37) refere-se às razões para o cultivo do romance histórico no século XIX e, posteriormente, nos fins do século XX. O estudioso agrega que se na História o homem pode buscar sua própria identidade, no romance histórico há uma contribuição no sentido de evitar uma amnésia do passado de uma época necessitada igualmente de raízes e esperanças (MATA INDURÁIN, 1995, p. 37). Essas justificativas serão reforçadas também na produção dos chamados novos romances históricos latino – americanos.

Fernando Aínsa (1991) é um dos principais teóricos de língua espanhola a pensar sobre a produção em prosa dos últimos anos na América Latina que apresenta um interesse surpreende pela reescrita dos fatos históricos. Em “La nueva novela histórica latinoamericana”, o crítico, teórico e ensaísta uruguaio constata que uma das características mais evidentes do discurso ficcional, a partir dos anos oitenta do século XX, é o interesse suscitado pelo romance histórico. Nesse sentido, a corrente da nova narrativa histórica 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 (1991) enumera uma série de características que sustentam o novo romance histórico em contraste ao modelo scottiano estudado por Lukács (1966). O teórico 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.

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. Elmore (1997, p. 12) afirma que

La insistência em desmistificar íconos patrióticos o reconsiderar periodos cruciales es, em sí misma, reveladora de una crisis de consenso: las novelas históricas contemporáneas delatan con su propia existencia que las mitologías nacionales latinoamericanas han perdido su poder de persuasión, su capacidad de convocatória. [...] Por eso, es comprensible que en la retórica de la identidad nacional se adjudique tanto valor al territorio y a la historia, ya que ambos asientan en el espacio y el tiempo la convicción de pertenecer a una comunidad de compatriotas, a un pueblo.

Há também em alguns novos romances históricos, ou como quer o teórico, “novelas contemporáneas”, 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 (1997, 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.

Em seguida, Elmore (1997, p. 39) entende que não é possível compreender o novo romance histórico sem destacar o trajeto do gênero e nem sem estreitar sua relação com o discurso historiográfico. Aínsa (1991, p. 83), dialogando com o pensamento do teórico anterior, 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.

O novo romance histórico latino-americano, e também brasileiro, se pensarmos nas prerrogativas discutidas anteriormente, aboliu a distância épica bakhtiniana 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 historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e ingrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro*” (AÍNSA, 1991, p. 83)

Marco Aurelio Larios (1997) discute 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 Georg Lukács (1966). 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, abastecidos pela incredulidade, 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 historiografia do novo romance histórico no pós-modernismo, realiza-se com a “*disención, el redescrubimiento, 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 Fernando 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.

Já em relação às modalidades expressivas dos novos romances históricos, no Brasil, o procedimento ímpar da contemporaneidade de construção narratológica é o pastiche, visto que ele promove um entrelaçamento de textos e de discursos oriundos de épocas distantes, além de apresentar processos metaficcionalis que problematizam a escrita, como veremos nos romances *Em liberdade*, *Cães da província*, *Ana em Veneza* e *Memorial do fim*, entre outros. A linguagem em tais romances, obviamente, é a ferramenta fundamental do novo romance histórico posto que acompanhe a preocupada e dessacralizadora releitura do passado. Portanto,

la reconstrucción del pasado no puede pasar nunca del simple proyeto porque no se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado, cierta imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún

hecho histórico preciso. [...] Al hacer evidente el pasado, la ficción resalta la persistencia histórica de problemas y la vigencia de una condición humana que es común a todos los tiempos. (AÍNSA, 1991, p. 85)

A escritura paródica dos novos romances históricos Hispano-americanos e os novos romances históricos brasileiros moldados a partir do pastiche permitem recuperar a condição humana dos protagonistas e dos demais personagens envolvidos na trama graças à desconstrução das versões oficiais e das releituras teóricas. Os romances pós-modernistas que ficcionalizam o cânone são exemplos de novos romances históricos que apresentam diversas problemáticas de construção narratológica percorridas até o presente momento e se destacam, principalmente, pelo hermetismo de construção diegética e particularidades que serão deslindadas no próximo capítulo.

3. LITERATURA E HISTÓRIA NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tornou-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão de regras tradicionais do gênero, característica, aliás, de momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais.
(SANTIAGO, 2002, p. 33)

O presente capítulo tem por objetivo, no primeiro momento, destacar as tendências da prosa brasileira contemporânea a partir de suas temáticas e processos de construção narratológica, e como decorrência imediata, destacar a importância de tais diegeses no cenário nacional. No segundo momento, iremos observar, em particular, uma tendência da narrativa brasileira atual que estabelece laços com a tradição canônica, a fim de revisar a História, o cânone e as biografias dos autores, além de problematizar a escrita e questionar a identidade dos intelectuais inseridos nos romances.

3. 1. Composição do quadro

As inúmeras transformações que a cultura e mais especificamente a literatura vêm sofrendo, desde os anos de 1960, no cenário da chamada “indústria cultural”⁸ (ECO, 2006), e as suas relações com o mercado editorial, fizeram com que o escritor contemporâneo, agora visto como um profissional que tem de produzir “arte como mercadoria” (ECO, 2006), repensasse o seu papel como intelectual ao fazer literatura. Isso se tornou claro a partir do momento em que, nas artes, a noção de distração e entretenimento ganhou espaço predominante em detrimento do valor de conhecimento e da fruição estética.

⁸ Adotamos o conceito de indústria cultural apresentado pela semiólogo italiano Umberto Eco, embora saibamos que este conceito já foi anteriormente estudado por Theodor Adorno e por outros frankfurtianos.

Juntamente à ascensão da “cultura de massa” – um termo problemático na sua definição, de acordo com as especulações de Umberto Eco (2006), por ser a cultura um fato aristocrático – associada a não-sistematização de normas e padrões na estética pós-moderna ou contemporânea, tornou-se difícil julgar, hoje, com indagação de Silviano Santiago (2002) na epígrafe, o que seria, de fato, o romance. A indústria cultural passou a comandar as diversas artes e as submeteu ao controle das leis de mercado. Com isso, vende-se o que o mercado publica.

Pensando sobre essas disparidades, Umberto Eco (2006) criou os termos *apocalípticos e integrados* para tratar dos bens culturais produzidos pelas massas e para as massas no espaço contemporâneo. Na definição do teórico italiano, “o apocalipse é uma obsessão do *dissenter*, a integração é a realidade concreta dos que não *dissentem*. A imagem do apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos *da* cultura de massa” (ECO, 2006, p. 9, grifos nossos). Esses textos produzidos para a massa caíram no gosto popular tornando-se *best sellers* nas versões de biografias, histórias de detetives, romances policiais, *short stories*, histórias de vampiros e outros.

Por outro lado, encontra-se uma resistência na alta ficção brasileira contemporânea às tentações integradas de produzir arte como distração. Alfredo Bosi (2002), no artigo “Os estudos literários na era dos extremos”, pertencente ao livro *Literatura como resistência*, propôs uma síntese classificatória de todas as tendências que poderiam se agrupar em dois pólos distintos: a categoria do *hipermimético* e do *hipermediado*, sendo que a maioria das produções em prosa se acumula no primeiro pólo. Walnice Nogueira Galvão (2005), em *Musas sob assédio*, também apontou para o fato de que, por um lado, um número estimável de romances contemporâneos tornou-se propenso à construção de narrativas de cunho *hiperrealista*, e, por outro lado, uma parcela de romances, em menor quantidade, elegem o diálogo explícito com a tradição literária, através da intertextualidade, da citação, da colagem, da mescla de estilos e com aquela que, na visão de Silviano Santiago (2002), seria o procedimento primordial da estética pós-modernista, o pastiche.

Walnice Nogueira Galvão (2005) também destaca que essas duas tendências da prosa literária contemporânea no Brasil, a hipermimética e a hipermediada, compõem o quadro das grandes produções de fôlego que ainda resistem, de certa forma, às tentações da indústria cultural. Por essa via, a forma hipermimética de construção narratológica tem como *episteme* a representação da sociedade através da estética brutalista. É sabido que o gosto pela violência nos meios de comunicação de massa filiou-se ao mercado e à indústria cultural. Restou, então,

a esse tipo de literatura problematizar num neo-realismo ou hiperrealisticamente tal estética. Apenas para elucidar, citamos o escritor Rubem Fonseca como um dos representantes do romance hipermimético no cenário contemporâneo, ao lado de nomes não menos expressivos como Marcelino Freire, Patrícia Melo, Paulo Lins, Nelson de Oliveira, Luis Ruffato, Ronaldo Bressane, e Rubens Figueiredo, sem esquecer de outros autores que apresentam particularidades que não se vinculam à estética brutalista, como por exemplo, a persistência do regionalismo na prosa contemporânea.

Entretanto, pelo outro pólo da *era dos extremos*, na concepção de Alfredo Bosi (2002), que se apropriou da expressão de Eric Hobsbawn na tentativa de definir os estudos literários na atualidade, surge uma tendência ficcional de retomada de estilos passadistas, na sua maioria, persistentes. São romances que primam em apresentar uma visão problematizadora da história, da escrita e do autor enquanto produtor de seu artefato. Silviano Santiago (2000) no artigo “O entre - lugar do discurso latino-americano” discute a pertinência da narrativa hipermediada no contexto pós-moderno brasileiro:

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, fraquezas, em suas lacunas, desarticula-se e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo uma própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre o texto e quase nunca enxerga o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. (SANTIAGO, 2000, p. 20)

Essas narrativas, além de estabelecerem um diálogo direto com as obras consagradas pelo cânone literário brasileiro, são entendidas, também a partir dos processos metaficcionais, como uma *metaficção historiográfica* (HUTCHEON, 1991) ou como uma *nova narrativa histórica brasileira* (ESTEVES, 1998). A partir dos anos de 1970 do século XX, essa tendência de ficcionalização das obras canonizadas, juntamente às figuras empíricas dos seus respectivos autores, agora, ficcionalizados, passam a ser representados de forma transgressora e inovadora. Nesse sentido, é necessário atentar nos mecanismos que regem a constituição de um cânone, a saber, o brasileiro e os motivos que levaram os escritores contemporâneos a ficcionalizá-lo.

O referido termo (do grego *kanon*, “vara de medir”) assumiu nas línguas românicas o sentido de “norma” e “lei”, pressupondo o princípio de seleção e exclusão não desvinculado da noção de poder (REIS, 1992). Especificamente na literatura, este termo passou a ser

aplicado como um conjunto de obras-primas que representam um patrimônio e/ou um bem coletivo universal a ser preservado, cujo valor é inquestionável. Consoante, esse mesmo processo de canonização de obras tem, mesmo que em última instância, a função de colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes.

Harold Bloom (2001) em *O cânone ocidental* também discute a aplicabilidade do termo nas Letras. Para o teórico norte-americano, diferentemente do pensamento de Roberto Reis, cuja argumentação está pautada nos preceitos da crítica pós-estruturalista, o valor canônico de uma obra, além de ser obrigatório na cultura, está ligado intrinsecamente à *estranheza* da obra e por apresentar um tipo de *originalidade* que não pode ser assimilada na sua completude. O termo, nesse sentido, é aplicado a partir do conceito que Harold Bloom (2001) definiu como “influência”, visto que o cânone funciona como um sistema de memórias e que, sem o mesmo, deixamos de pensar. De acordo com Harold Bloom (2001, p. 19 – 20), “a grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que recria velhas obras a nossos novos sofrimentos”.

Essa assertiva do “sempre reescrever ou revisar” obras passadistas indagada primeiramente por Eliot, e depois por Jorge Luis Borges (2007) em “Kafka e seus precursores” e revista pelo pensador americano está, implicitamente, impregnada da relação de influência que os escritores atuais têm em relação aos imortais canonizados, visto que “toda originalidade literária se torna canônica” (BLOOM, 2001, p. 33). Todavia, arbitrária ou não, ideologicamente construída ou por relações de influência e/ou poder, a ficcionalização do cânone no pós-modernismo brasileiro deve ser encarada dialeticamente como um *problema* historicamente construído. Ou seja, a retomada hipermediada de textos exemplares da tradição é feita no sentido de “dar conta das complexas e múltiplas contradições que engrenam a dinâmica entabulada entre o texto que assediamos e as várias aflições com que ele se embaralha (o autor; o leitor e a comunidade de intérpretes; tradição etc.)” (REIS, 1992, p. 76).

Nesse sentido, as narrativas escolhidas que ficcionalizam o cânone brasileiro⁹ – *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antonio, *Em liberdade*, de Silviano Santiago, *Cães da província*, de Luis Antonio Assis Brasil, *Boca do inferno*, de Ana Miranda, *A casca da serpente*, de José Jacinto Veiga, *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan e *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* – são entendidas como novos romances históricos brasileiros, na definição de Antonio Esteves (1998) ou como metaficções historiográficas na acepção de Linda Hutcheon (1991) por apresentarem, dentre

⁹ Elencamos neste trabalho as narrativas que julgamos ser bons exemplos de romances moldados pelo pastiche na contemporaneidade brasileira.

outras coisas, propostas metaficcionalis, inserção de personalidades históricas, forte presença de aspectos intertextuais, conceitos caros a Mikhail Bakhtin como o de dialogismo e o de polifonia textual, além é claro de rever e reescrever infinitamente a História, agora entendida como discurso.

No âmago dessa hipermediação canônica, o que tais romances procuram discutir intimamente baseia-se na tendência que

deixando de ser a origem presunçosa de todos os discursos do saber, o intelectual é a figura mais questionada pela prosa dos últimos anos. A questão das minorias passa tanto por uma necessária descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber. O intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber como o próprio saber, é a atenção dada a palavra do Outro. (SANTIAGO, 2002, p. 42)

Evidentemente, é necessário destacar aqui que esta tendência de ficcionalizar obra/autor proporciona às narrativas o caráter suplementar de algo que necessita de complemento no ato da leitura. Dessa forma, a escrita nesses romances seria o que Bosi (2002, p. 253) identificou como um produto de “aglutinação de subdiscursos” que, por sua vez, caberia à Retórica ou à História das Mentalidades classificarem.

3. 2. A ficcionalização da literatura: cânone e história

3.2.1. *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*

Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto de João Antonio foi publicado pela primeira vez em 1977 e é o romance precursor (ESTEVES, 1998) no enquadramento das narrativas pós-modernas que reescrevem e resgatam a memória cultural e livresca proposta pelo pastiche, uma vez que apresenta a recriação discursiva dos aspectos biográficos e ficcionais do escritor pré-modernista Lima Barreto.

O romance de João Antonio apresenta uma construção textual que prima em entrelaçar o relato cedido por uma entidade empírica denominada Carlos Alberto Nóbrega da Cunha – um suposto professor considerado louco – com a obra ficcional e não-ficcional de Lima

Barreto. Para tanto, João Antonio foi às fontes a fim de construir sua diegese: além dos resquícios do depoimento cedido pelo professor no Sanatório de Muda em 1970, esmiuçou a obra ficcional do pingente e apropriou-se de trechos, recortes e citações advindas de *Os Bruzundangas*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Clara dos Anjos*, *Vida Urbana*, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, *Feiras e Mafuás*, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *O homem que sabia javanês* e *Dentes negros e cabelos azuis*, além do diálogo com os recortes biográficos de Lima Barreto, tais como correspondências com o seu contemporâneo Monteiro Lobato, fragmentos de um diário íntimo, iconografias, fac-símile de seus trabalhos, capas e caricaturas das primeiras versões de sua obra ficcional e fortuna crítica.

João Antonio, em nota prévia que abre o romance, foi categórico e preciso ao afirmar que:

Este roteiro dos bares urbanos freqüentados pelo amanuense Afonso Henriques de Lima Barreto, me foi passado no Sanatório da Muda da Tijuca, entre maio e junho de 1970, pelo professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, homem tido e havido como louco, maníaco e esclerosado. Na mocidade, diretor público do *Diário de notícias*, depois secretário de *O jornal*. Os textos em destaque são de e em torno de Lima. Assim, não há aqui uma palavra minha. Como montador de cinema, tesoura em punho, dei ritmo e respiração ao trabalho alheio. Participei, se muito, na linguagem da versão final do depoimento. (ANTONIO, 1977, p. 17)

As declarações que o autor já fornece ao leitor antes mesmo de este começar a ler a narrativa representam traços que a torna o arauto de uma série de romances brasileiros que, por intermédio de obras consagradas pelo cânone e, portanto, hipermediadas na concepção de Bosi (2002), temos, de fato, o início da ficcionalização das biografias e temas dos grandes escritores e poetas da historiografia literária brasileira.

Elaborado a partir de um entrelaçamento entre as memórias que foram confessadas juntamente à obra e a biografia barretiana, *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* apresenta uma polifonia textual no sentido bakhtiniano do termo, aspecto este peculiar aos romances pós-modernos que, de fato, tornam a diegese altamente reflexiva e dialógica através do amálgama de vozes e olhares distintos referentes à vida do escritor pré-modernista. O leitor é conduzido por uma instância narrativa – não menos persuasiva – que recria o período singular de Lima Barreto: suas andanças pelos bares de um Rio de Janeiro contaminado pelos versos “cândidos” e “rechonchudos” da *Belle Époque*, aspecto que o enquadra nos *porres*, e, ao mesmo tempo dialoga com as críticas astutas à sua condição de mulato e às hipocrisias da sociedade brasileira, marcando, assim, o seu *calvário*.

Contudo, por se tratar de um suposto relato concedido numa confissão, temos, no mínimo, que suspeitar das artimanhas desse narrador. Ora, sabe-se que a confissão é a forma mais externa de eliminar aquilo que é secreto e, ao mesmo tempo, é a ação que promove àquele que o faz um crescimento espiritual, portanto, temos, nesse romance, a construção verossímil, ou melhor, a recriação dos percalços de um indivíduo em constante movimento. Isso promove a reconstituição dos vários quadros e ambientes da sociedade carioca na sua vida boêmia:

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.

[...]

Aos olhos dos homens da imprensa, publicar um livro é uma ousadia sem limites, uma temeridade e uma pretensão inqualificáveis e dignas de castigo.

Recordações do Escrivão Isaias Caminha (ANTONIO, 1977, p. 48 – 49)

Ao deprender os excertos acima, constatamos que a inovação que João Antonio traz em *Calvário e porres* é um dos traços particulares das teorias pós-modernas, principalmente no que tange à arquitetura textual: a inserção de elementos oriundos de diferentes épocas e estilos ao artefato que se produz. Ou, na definição aplicada por Alfredo Bosi (2002), como sendo uma “arquitetura da citação”. É sabido que as narrativas pós-modernas primam em reestabelecer uma ponte direta com a tradição, e, com isso, o processo intertextual e metatextual, aqui, assume papel imprescindível. João Antonio soube fazer com precisão recortes da obra de Lima Barreto com os detalhes da biografia e, com isso, construiu uma narrativa que faz aquilo que, analogicamente, Harold Bloom (2002) conceituou na poesia como “influência poética”. Para Bloom,

a influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção

ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80)

Sendo “um ato de correção criativa”, o que empreendemos do pensamento do estudioso da obra shakespeariana é que um escritor, consciente ou inconscientemente, num ato de “revisionismo”, sempre é influenciado pelos escritores maiores, iniciadores de discursos inigualáveis. Daí o fato de o escritor conseguente, como bem apontou Bloom (2002), sentir resquícios de “angústia” – no sentido maior do termo – em relação aos seus precursores.

De toda forma, com a ascensão do pensamento foucaultiano a respeito do tratamento da historicidade como um discurso e da criação de novas *epstemes* das chamadas ciências humanas; das indagações de Jacques Derrida para quem, na verdade, nunca existiu a noção de totalidade e fechamento na tentativa de uma definição do ser, e que criou o conceito-chave que hoje conhecemos nas teorias pós-estruturalistas por *déconstruction*, além de tantas outras indagações pertinentes que se voltam à noção de obra, autoria, leitor, texto e, principalmente, da escrita, tudo isso torna os chamados romances pós-modernos amplos e compatíveis de diálogos com as outras áreas do conhecimento.

Na arquiteculturalidade pós-moderna, a escrita é o espaço privilegiado no qual os romancistas brasileiros que, tendo início com João Antonio, (ESTEVEVES, 1998) cedem lugar à voz, temas e estruturas do outro na tentativa, não menos enfática, de ficcionalizar o cânone, ou, pelo menos, de reavaliar a tradição. Tal perspectiva se enquadra, também, na assertiva lacaniana no que condiz à descentralização do sujeito nas narrativas contemporâneas. Assim, *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* apresenta, mesmo que em qualidade literária menor, quando comparado aos romances que lhe sucedem, a primeira proposta, salvo erro, do que seria o projeto de ficcionalização do cânone nos romances brasileiros.

Por ser a primeira de uma série de narrativas que tem como meta, dentre outras coisas, a ficcionalização da ficção, o romance de João Antonio peca bastante quanto às especificidades da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e do novo romance histórico brasileiro (ESTEVEVES, 1998). Não que a narrativa seja menor por não se enquadrar nos moldes elencados anteriormente, mas pela sensação de plágio aos textos de Lima Barreto que o conjunto da obra transmite. Além disso, a narrativa não é um pastiche bem realizado na sua totalidade. O romance, embora comporte vários recortes que são costurados à voz narrativa, não apresenta complexidade nessa mescla de diferentes vozes no sentido de

problematizar a diegese, além de não conter reflexões metanarrativas nas junções dos fragmentos. Mesmo assim, João Antonio (1977) conseguiu realizar um misto de homenagem e reverência, sublimando os textos antecessores e reforçando o prestígio da tradição canônica. Nesse sentido, a ficcionalização do cânone proporcionada pelo pastiche estimula, como se verá nas narrativas a serem comentadas, a atividade imaginativa dos autores contemporâneos que lidam com a influência de seus precursores através de uma prática lúdica e transformadora.

Na verdade, o que o autor fez foi confeccionar uma grande colcha de retalhos tecida a partir de recortes distintos – não menos valiosos por sua vez – e garimpados na vasta obra barretiana amalgamado às reminiscências biográficas. Evidentemente, é inegável que João Antonio plantou as primeiras sementes e abriu espaço para as grandes hipermediações que, posteriormente, surgiriam em solo brasileiro, como por exemplo, a obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago.

3.2.2. *Em liberdade*

No enredo de *Em liberdade* – uma ficção de Silviano Santiago – publicado em 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*.

Como crítico e teórico pós-modernista que é, a fim de desestabilizar o discurso histórico, Silviano Santiago coloca em diálogo o poeta Cláudio Manoel da Costa (poeta e rebelde do século XVIII que participou da Inconfidência Mineira em 1789), o romancista Graciliano Ramos (na década de 1930) e o jornalista Wladimir Herzog (morto em meados da década de 1970). O romance se apresenta como uma tentativa de reescrever as “falsas” memórias da prisão da obra *Memórias do Cárcere* e dos primeiros dias de liberdade do prosador através de um narrador que reflete intensamente a respeito da linguagem e do gênero, tal como apontara Souza (1997), tornando de fato, essa reflexão, o principal tema do

relato, obscurecendo a simulação do ambiente sociopolítico do Rio de Janeiro nos anos de 1930:

A verdadeira leitura é uma luta entre subjetividades que afirmam e não abrem mão do que afirmam, sem as cores da intransigência. O conflito romanesco é, em forma de intriga, uma cópia do conflito da leitura. Ficção só existe quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo de sua circulação pela sociedade. Encontrar no romance o que já se espera encontrar, o que já se sabe, é o triste caminho de uma arte fascista, onde até mesmo os meandros e os labirintos da imaginação são programados para que não haja a dissidência de pensamentos. A arte fascista é “realista”, no mal sentido da palavra. Não percebe que seu “real” é apenas a forma consentida para representar a complexidade do cotidiano. (SANTIAGO, 1994, p. 122 – 123)

O romance 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 na prisão. A leitura dos textos históricos pela personagem desvela os mecanismos fraudulentos utilizados pela história oficial, seu intuito mistificador de delegar ao poeta conjurado o papel de “mártir” e de “herói” – papel este recusado também por Graciliano em *Memórias do Cárcere*. O texto de ficção passa então a ver o poeta, pela ótica do narrador Graciliano Ramos, 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.

Por tratar-se de uma metaficção historiográfica da pós-modernidade, *Em liberdade* apresenta um discurso altamente reflexivo no que tange o seu estatuto enquanto arte. Ao ler o romance, o leitor tem uma “aula” de crítica literária (a constante análise da obra de “Zé” Lins e da própria obra do escritor alagoano), de como se faz uma boa obra de ficção, além de apontar traços teóricos de natureza estética. Silviano constrói um amálgama indecifrável pelo qual o leitor deve percorrer os labirintos obscuros de sua floresta, sem ter rumo certo de onde chegará.

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)

E a identidade pessoal do autor, do personagem e até mesmo do próprio leitor:

- Sucesso junto a intelectual (cago e danço) – Literatura, no Brasil, não enche barriga de ninguém. Só quem ganha dinheiro com livros, entre nós, é o editor e o livreiro, e mesmo assim com a ajuda do governo. Sucesso só acumula proventos para a vaidade do escritor. E o Machado de Assis, mulatinho pernóstico, fundando a Academia Brasileira de Letras. Com meia dúzia de livros de boa qualidade era imortal. E o que é ser imortal num país de analfabetos? No Brasil, a gente só sai da condição de romancista de tiragem mínima às regalias de mito nacional. Como os santos e os heróis da pátria, com o direito a nome de rua, ou de praça, e estátua de bronze. (SANTIAGO, 1994, p. 68)

Consequentemente, o “Gracil(vi)ano” (MIRANDA, 1992) de Silviano Santiago é construído discursivamente numa espécie de “diário memorialista/autobiografia” (MIRANDA, 1992) e é levado a investigar e contestar o papel do intelectual na sociedade brasileira. O resultado é uma diegese altamente reflexiva, na qual “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:

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, 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 sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário.
 (SANTIAGO, 1994, p. 136 – 137)

Percebe-se, a partir do excerto transcrito anteriormente que *Em liberdade* é um romance que se encontra sob o nível da simulação, do fingimento, ou como prefere Deleuze, encontra-se no nível da *desterritorialização*¹⁰. De acordo com Wander Melo Miranda (1992), o fato de o texto de Santiago se constituir não só como um lugar de reflexão do passado, mas também como um lugar de reflexão sobre seu próprio fazer textual, é, dentre outras coisas, o que o aproxima das *Memórias do Cárcere*:

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 do diário em Santiago dá-se no nível da reprodução do real através do simulacro. Dessa forma, a ficção de Silviano Santiago se constrói, antes de tudo, na inter-relação da língua, memória e história encontradas nas *Memórias do Cárcere* de Graciliano. *Em liberdade* questiona a relação entre história e ficção, fala e língua, entre pensamento e a realidade, o que se relaciona com as indagações de Hutcheon (1991, p. 136): “Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes”.

Ao final do romance, o personagem Graciliano tem um sonho: vê-se num prisioneiro escrevendo um diário – o poeta e rebelde Cláudio Manuel da Costa (1729 – 1789), um dos ícones da Inconfidência Mineira. Entendemos que a intenção de Silviano Santiago ao incluir o poeta mineiro no diário memorialista de Graciliano Ramos foi uma forma de repensar a tradição histórica da memória da prisão, examinando a relação de sua antítese interna:

¹⁰ Conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, para descrever o processo de fuga das estruturas sociais e intelectuais coercivas, que podemos entender como análogo ao processo de descentralização do sujeito narrado nas teorias pós-estruturalistas (CEIA, 2009).

história/estória, fato/mito etc. A memória histórica é assim revistada e validada como um sonho ou estória de significados múltiplos.

Deve-se considerar também que a noção de intertextualidade, segundo Jenny (1979, p. 14) levanta, além de outras coisas, problemas referentes à autoria. Há que se detectar o grau de explicitação da intertextualidade, que pode ser definida como uma imitação, estilização, paródia, citação, alusão, colagem, montagem, plágio ou pastiche. No romance de Silviano Santiago, a reconstituição do passado 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, 2004) 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 *Em liberdade* 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 preto e 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 o caráter inconcluso das *Memórias do Cárcere* na eterna busca do eu que possibilita a Silviano Santiago fazer a transcontextualização do nome e do “suposto” diário de Graciliano Ramos a fim de ressignificá-los. Assim, o pastiche faz nesta obra 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.

Percebe-se, dessa forma, que a narrativa de Silviano Santiago é construída por intermédio da relação dialógica com a tradição histórica e literária. Entretanto, na forma pela qual essa metaficção historiográfica é tecida é que está o diferencial: enquanto Silviano Santiago constrói uma metaficção que apresenta uma resistência ideológica no seu enredo pelos constantes questionamentos do papel do intelectual na sociedade brasileira. Embora apresente uma narrativa fragmentada e pautada na desconstrução de Derrida, na metaficção de Haroldo Maranhão, que veremos posteriormente, há, dentre outras coisas, uma construção narratológica mais formalizante, enfática, no sentido de repensar os arranjos textuais e de dar novos sentidos à *écriture* com recortes reorganizados numa narrativa caleidoscópica, aspectos esses que tornam a narrativa exemplar dos romances que ficcionalizaram o cânone.

Ambos os romances retomam o cânone literário brasileiro: no romance de Santiago, há uma retomada do escritor Graciliano Ramos, logo após sua saída da cadeia em 1936. Já no romance de Maranhão, temos a reconstrução dos últimos dias de vida do maior escritor brasileiro: Machado de Assis. Os modos de recontar a tradição a partir das entidades empíricas – os próprios escritores agora ficcionalizados – criam uma narrativa altamente reflexiva, intertextual, desconstrutiva, fragmentada e elaborada no nível do simulacro em ambos os romances, embora esses apresentem maneiras díspares de construção textual. A narrativa de Silviano Santiago abre espaço a outro grande exemplo de hipermediação canônica na narrativa pós-moderna brasileira, que é o caso exímio de *Cães da província*, de Luis Antonio Assis Brasil, que tem como meta maior dar continuidade à revitalização da tradição literária brasileira.

3.2.3. *Cães da província*

O referido escritor gaúcho insere-se na tendência iniciada por João Antonio e Silviano Santiago de revisar a história e o cânone, a fim de recriar a tradição literária nacional. Com o romance *Cães da província*, cuja primeira edição é datada de 1987, há a confecção – não menos audaciosa do que a tecida por Silviano Santiago – de uma biografia perspicaz do dramaturgo e conterrâneo de Assis Brasil: José Joaquim Campos Leão, ou como é melhor conhecido, Qorpo-Santo. Escrito num período que se estende de 1985 à 1987 e apresentado, a

priori, como tese de doutorado pelo autor à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e que apresenta vários aspectos do novo romance histórico (ESTEVES, 1998) que merecem ser esmiuçadas.

Recorrendo a traços intertextuais no que tange ao diálogo com a biografia de Qorpo-Santo, a narrativa apresenta outros fios condutores que se cruzam no eixo central que é a *transcontextualização* (HUTCHEON, 1991) do dramaturgo vanguardista em épocas de trevas na província, isto é, um tempo caracterizado pela mediocridade do pensamento citadino dos gaúchos no século XIX em relação a um gênio que, posteriormente, seria considerado o precursor do teatro do absurdo no Brasil. Assim, o romance enquadra o contexto no qual o dramaturgo está inserido – a Porto Alegre em meados do século XIX – e põe em xeque, ao mesmo tempo, a historiografia ao questionar a veracidade dos fatos, tornando-os ficção.

Vale notar que Luis Antonio Assis Brasil, assim como todos os outros autores que abordamos e comentaremos, não estão sendo fiéis aos fatos históricos, mesmo porque a noção de história como “verdade” unívoca e inquestionável perdeu sua prerrogativa maior na pós-modernidade. Georg Lukács, na sua *La novela historica* (1966), estruturou as bases do que seria, então, o romance histórico clássico tendo como exemplo maior o escritor escocês Sir Walter Scott (1771 – 1832) e apresentando como seguidores nomes não menos citados em todo o ocidente como Manzoni, Pushkin, Gogol, Stendhal, Balzac, Tolstoi e, de certa forma, Dostoiévski. Em concomitância, o romance histórico tradicional, nas indagações do teórico húngaro, tem como meta central o retorno ao passado histórico de uma nação e/ou sociedade como forma de identificar a grandeza dos feitos. Para tanto, há a tematização de um período histórico efetivo que é visto na essência e na fidelidade aos fatos históricos, tendo em vista a perspectiva da recriação da historiografia do período.

Em *Cães da província*, o contexto histórico de Porto Alegre é retomado de acordo com as fontes históricas. No entanto, o que mudou neste e nos outros romances que receberam a terminologia de “novo romance histórico”, na pós-modernidade, foi o tratamento às fontes históricas. A chamada *nova história* – termo bastante discutido e analisado por Peter Burke (1992, p. 10) – irá demonstrar que a nova perspectiva está na “história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional”, que neste caso refere-se à política. Dessa forma, Burke (1992, p. 11) consente que “a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. [...] O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço.”

Todavia, esse subgênero pós-moderno – o novo romance histórico – rompe com o modelo tradicional, no sentido lukacsiano do termo, e acaba fazendo, dentre outras coisas, a hipermediação de personagens históricos e, portanto, “reais”, como é o caso do dramaturgo Qorpo-Santo, ao criar um misto entre biografia convencional, ficção, ficção da ficção, além de promover um novo olhar sobre o contexto histórico, o que permite rever a historiografia gaúcha.

O novo romance histórico também elimina o espaço que se perde entre o discurso do narrador e a indicação das personagens históricas, neste caso, de Qorpo-Santo. Assim, este subgênero tem como escopo trazer à tona uma multiplicidade de fatos, vozes e discursos peculiares que o torna hermético, caleidoscópico e altamente reflexivo, visto que questiona a história oficial.

O enredo de *Cães da província* apresenta, conseqüentemente, um desdobramento de histórias imiscíveis, porém paralelas: i) a recriação biográfica/ficcional de Qorpo-Santo, uma vez que não há uma separação nítida entre fato/ficção; ii) as peripécias do personagem Euzébio, amigo do dramaturgo, e de sua esposa Lucrecia; iii) uma investigação policial que é retificada pelo momento histórico sobre o desaparecimento misterioso de alguns moradores da província.

Comparado a *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, o romance de Assis Brasil apresenta-se melhor tecido nas suas relações intertextuais. Não só por apresentar uma estrutura revolucionária, no que diz respeito à estrutura do gênero biografia, mas, sobretudo, por mesclar a suposta condição de louco da personagem central com traços ficcionais dentro da própria ficção.

A estrutura do romance apresenta três partes centrais (*I – Divinizemo-nos antes, se pudermos; II – Como pode um homem provar que é louco; III – Onde termina a mentira começa o sonho*) que norteiam a trama no sentido de problematizar os fatos apresentados e de questionar o papel do intelectual das letras – particularmente do cenário e do papel do dramaturgo no Brasil – num ambiente retrógrado e com pensamentos arcaicos e provincianos. Em consonância ao “Gracil(vi)ano” (MIRANDA, 1992) de *Em Liberdade*, o Qorpo-Santo de Assis Brasil é construído no nível da simulação e na liberdade que o romancista gaúcho teve em rever e reorganizar os fatos, dando-lhes novos sentidos.

Explicitando o caráter intertextual da obra, Assis Brasil, já na abertura da diegese, insere, em forma de epígrafe, uma citação de Qorpo-Santo:

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, o que o leitor acompanha é a recriação histórica da província de São Pedro do Rio Grande do Sul/Porto Alegre em tempos de “luzes” do século XIX, como bem nos orienta o narrador. Esse articula de maneira ímpar diferentes temáticas ao leitor, através de descrições minuciosas do cotidiano dos moradores da província, o que os configura como *cães* na visão de Qorpo-Santo, além das intervenções dos personagens Euzébio, Lucrecia e a esposa do dramaturgo, D. Inácia, dentre outros que crescem à medida que a narrativa avança por meio de fluxos de consciência bem articulados textualmente:

Depois Qorpo-Santo tinha mais em que pensar, suas aulas de primeiras letras tornavam-se cada vez mais pobres, os alunos abandonavam, os pais, pouco a pouco, tiravam seus filhos; sua fama de louco corria como penas ao vento. Por sorte era professor público, tinha seu ganho assegurado depois da falência de sua própria casa de comércio. Não deixava de dar razão aos pais, andava displicente, mais envolvido com suas elucubrações do que com a vida prática. Sabia que dentro de si palpitava um gênio, mas não conhecia a direção em que sua genialidade iria exercitar. (ASSIS BRASIL, 1991, p. 25)

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* e vivenciando os acontecimentos macabros que cercam os seus moradores. Fato ou ficção, Assis Brasil recupera, através das fontes históricas da época, as versões dos supostos assassinatos que circundavam a cidade. Para tanto, o narrador aponta com minúcias a descrição do ocorrido:

Cidade estranha, esta: desaparecimentos repentinos de pessoas, ninguém sabe o que na verdade ocorre, suspeitas macabras, um certo açougueiro que transforma carne humana em linguiça; 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 idéias vazias. (ASSIS BRASIL, 1991, p. 37)

Como já salientado, a diegese se apresenta sob o nível da intertextualidade e da criação dentro da criação. Ao ler o romance, o leitor – que na narrativa pós-moderna tem papel fundamental em montar o quebra-cabeça e organizar as peças em forma de um *puzzle* – percebe a relação intertextual com a escrita simultânea da peça *O homem que enganou a província* dentro do romance. Contrariamente à atitude tomada por Haroldo Maranhão na confecção de seu *post-scriptum*¹¹, Assis Brasil convence seu leitor/interlocutor a respeito de uma peça que nunca existiu na produção dramática do famoso teatrólogo gaúcho, nem com título ou temática parecida.

Devemos atentar para o fato de que Assis Brasil, através do simulacro implícito na criação da peça dentro do romance, transfere a atenção à condição do artista no período do reinado de Dom Pedro II. Isso porque ainda se conhece muito pouco a respeito da fortuna ficcional de Qorpo-Santo, devido a sua obscuridade e particularidades que lhe tornam único, inimitável. Dessa forma, é provável que a peça seja uma falsa pista dada por Assis Brasil que, ao realizar tal feito, assume no romance a condição de *auteur*, ou autor presença (HANSEN, 1992) que assina seu artefato.

Articulando os eixos temáticos presentes na narrativa que nos remete diretamente à *esquizofrenização* temporal – termo valioso a Fredric Jameson (1997) na arquitetura dos conceitos que regem o pós-modernismo – a diegese de Luis Antonio Assis Brasil, dessa forma, apresenta inúmeras possibilidades de interpretação devido a sua categoria inacabada, fato este que configura o romance na tipologia criada por Umberto Eco (2007) como uma *obra aberta*. Para o semiólogo italiano,

visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, causalidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também imposta o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”; isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser “obra”. Entendendo-se por “obra” um conjunto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. (ECO, 2007, p. 22 – 23)

¹¹ O autor adverte o leitor sobre a relevância das fontes que o mesmo utilizou para a escritura dos capítulos do seu romance. Entretanto, essas pistas são falaciosas. Esses procedimentos artísticos já apareciam em Jorge Luis Borges, em Thomas Stearns Eliot, além de ser uma ironia à crítica das fontes e influência.

Ao depreender a indagação de Umberto Eco e aplicando-a ao romance *Cães da província*, conclui-se que o caráter ambíguo, intertextual e a mescla de discursos e vozes narrativas distintas são intencionais no enredo, uma vez que a intenção maior de Assis Brasil é de promover o que Eco (2007) chamou de “revezamento de interpretações”. Assim, os discursos cruzam-se, completam-se, mas não se misturam na narrativa. Essa dialética fica evidente na relação fato/ficção, na recriação da suposta loucura do personagem Qorpo-Santo na representação do pensamento provinciano e antiquado do meio em que ele está instalado, além, é claro, dos desdobramentos conflitantes do amigo Euzébio com a esposa Lucrecia. E, talvez, como o aspecto de maior relevância no enredo do romance, a discussão do contexto em que Qorpo-Santo está inserido como entidade artística que não tem o reconhecimento merecido.

Em suma, Luis Antonio Assis Brasil conseguiu restabelecer laços com a tradição literária brasileira dando vida a uma figura marginal da dramaturgia nacional, através de uma narrativa que se autoquestiona como arte na contemporaneidade brasileira, além de revisitar a história e de desestabilizar seus alicerces.

3.2.4. Boca do inferno

Partindo da perspectiva de que o novo romance histórico visa a entender a história como texto, ou seja, como um tecido discursivamente constituído e que pode ser reescrito infinitamente, é pertinente esmiuçar a atitude dos escritores aqui arrolados na busca de apresentar novos enfoques e novas alternativas. É nessa liberdade de criação que Ana Miranda apresenta-nos uma série de narrativas – *Boca do inferno* (1989); *A última quimera* (1995); *Desmundo* (1995); *Clarice – uma ficção* (1996) e *Dias e dias* (2002) – que primam em desconstruir discursos consolidados, ao propor uma revisão e uma readaptação dos fatos históricos, além de ser confeccionados nos moldes do pastiche. *Boca do inferno* (1989) é, sem dúvida, uma das narrativas brasileiras contemporâneas que, como apontou Antonio Roberto Esteves (1998), destaca-se como um divisor de águas na popularização do gênero novo romance histórico, ao tratar de pontos da teoria pós-estruturalista como, por exemplo, a questão da alteridade numa tentativa de revisar e reescrever a história.

Ana Miranda recria na sua diegese um universo que é privilegiado pelo novo romance histórico brasileiro: o período colonial. Contudo, o recorte sincrônico é bem demarcado ao

situar o estado da Bahia no século XVII colonizado pelo império português, além de revitalizar as duas figuras mais expressivas das letras barrocas – Pe. Antonio Vieira e o poeta Gregório de Matos Guerra. Seguindo os passos de João Antonio, Silviano Santiago e Luis Antonio Assis Brasil, *Boca do inferno* apresenta-se como uma narrativa que prima pela 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.

Assim, o romance constrói um Gregório de Matos e um Pe. Vieira, em suas maneiras distintas, convivendo num ambiente de perseguições e infortúnios provocados pelos representantes da corte na colônia. Nas palavras da autora, “O mundo já não era mais o mesmo, os grandes homens aos poucos se acabavam. [...] Tinham ido parar no inferno que não estava nas ruas nem nas casas, ou na natureza. Estava nos homens”. (MIRANDA, 2006, p. 209) Mesclando história e ficção no ato de contar, não há como discernir até que ponto a romancista desestruturou discursos e revisou as fontes para a confecção da narrativa. Entretanto, a referida escritora disponibiliza ao final do romance uma série de referências que, segundo Miranda (2006), foram essenciais para a escritura do romance.¹²

Entendemos que a intenção da escritora cearense de inserir os dois grandes ícones da estética barroca brasileira em concomitância com o período histórico-político no qual Pe. Vieira e Gregório de Matos estavam inseridos, foi no sentido de proporcionar novas perspectivas, a partir de visões distintas das consolidadas pelo discurso histórico. É necessário, também, entender que essa narrativa representa uma tentativa, mesmo que em menor grau, de representar no novo romance histórico brasileiro, o contexto em que a formação da nação tem relevância significativa, tendo em vista a percepção da mudança.

A configuração territorial do estado baiano ganha destaque no enredo no que se refere às suas delimitações e é apresentada como uma “suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser o paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam as almas para povoar o inferno” (MIRANDA, 2006, p. 8) predominando ainda mais as representações contraditórias de personalidades históricas conhecidas e desconhecidas pelo discurso histórico.

Contrariamente às perspectivas do romance histórico scottiano, *Boca do inferno* ficcionaliza centralmente personalidades empíricas que tiveram destaque na história e, mais especificamente, na história literária brasileira. Ao transportar e recontar os percalços

¹² Após o epílogo, Ana Miranda fornece a bibliografia que lhe serviu de fonte de estudo sobre a vida e obra de Gregório de Matos e de Pe. Antonio Vieira, sobre os jesuítas no Brasil, sobre a história de Portugal e do Brasil, dentre outros assuntos pertinentes à obra.

vivenciados por Antonio Vieira e Gregório de Matos, a autora cria novas especulações a respeito da existência dos mesmos. Na verdade, Ana Miranda não parodia o discurso histórico e nem ridiculariza seus atores num gesto de escárnio ou depreciação como fazem alguns escritores contemporâneos.

A autora cearense cria aquilo que Roland Barthes (2004) denominou como “efeito do real” por apresentar, dentre outras coisas, o apego ao verídico e pelo fato da estética realista ser predominante no romance histórico. Além disso, a narrativa apresenta vários quadros e situações que se alternam no resgate de um tempo antigo, ao passo que insere no seu enredo o não menos contraditório Pe. Antonio Vieira que, todavia, 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”. As palavras do narrador são elucidativas:

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)

A instância narrativa dá vida a um Gregório “abrasileirado” que, na visão de Ana Miranda, configura-se como um aristocrata decadente, boêmio e devasso no sentido lato da palavra. Esse retrato do poeta só é possível porque o novo romance histórico brasileiro, além de restabelecer laços com a tradição canônica, possibilita “*buscar entre las ruínas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más autentica, aunque parezca inventado, aunque en definitivo lo sea*”. (AÍNSA, 1991, p. 85)

Além de apresentar aspectos intertextuais com os sermões de Pe. Vieira e com as poesias de Gregório de Matos, o que, aliás, é típico das novas narrativas históricas brasileiras moldadas pelo pastiche, o romance de Ana Miranda, numa atitude revisionista, apresenta vários agentes históricos no enredo que irão recriar os fatos, dentre eles estão personalidades como Bernardo Ravasco, irmão de Antonio Vieira, José Soares, o “diligentíssimo amanuense” e fidelíssimo companheiro de Vieira, João Araujo Góis, o governador Antonio de Souza

Menezes – “o braço de prata”, o vereador Luis Bonicho, Francisco Teles de Meneses, o alcaide-mor da cidade da Bahia que fora assassinado numa conspiração armada pelos dirigentes do Braço de Prata, além de figuras triviais que permeiam o enredo como a meretriz Anica de Melo e Maria Berço, personagens que nutriam afeto e interesses eróticos por Gregório.

A narrativa está repleta de malícias e representações obscenas acerca do comportamento dos personagens, principalmente do protagonista, cuja alcunha intitula a diegese. Gregório é construído discursivamente como exímio crítico das precariedades e corrupções do governo baiano, ao passo que é devasso e mulherengo. Na verdade, o boca do inferno é apresentado com um típico brasileiro:

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 mestruadas ao mesmo tempo numa conspiração universal contra os homens), da devassidão dos padres. (MIRANDA, 2006, p. 106 – 107)

Essa configuração de um Gregório que perdeu 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 dos romances contemporâneos que retomam o cânone e/ou a historiografia. Tanto o é que Silviano Santiago também o fez na construção do seu Graciliano Ramos como um homem 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 Silviano Santiago, por exemplo, a diegese de Ana Miranda carece de particularidades intrínsecas das narrativas pós-modernas no que tange, por exemplo, à ficção que se autoquestiona e se autoficcionaliza. Traço apresentado por Silviano Santiago e Luis Antonio Assis Brasil, o constante processo metaficcional acompanhado de comentários do narrador a respeito do processo de criação estética está ausente em *Boca do inferno*. Talvez seja por esse e outros motivos que levaram Antonio Roberto Esteves (1998) a aproximar mais *Boca do inferno* do modelo scottiano de romance histórico do que como um novo romance histórico, embora consideramos que esse romance se situaria no entre – lugar dos dois conceitos devido à suas características.

Numa leitura mais acurada do texto, percebe-se que a intenção da escritora recai sobre a transcontextualização do cenário nacional no momento específico em que surgiram nossos primeiros grandes poetas, dando-lhes a fisionomia de defensores de uma identidade nacional. Por essa razão, o enredo desencadeia situações conflitantes de perseguições instigadas pelo Braço de prata aos homens que “pensavam” na colônia. Isso culminou na morte do alcaide-mor, na busca e apreensão do irmão de Antonio Vieira, além dos ataques contra a vida de Gregório e Vieira, acontecimentos que fizeram com que o Boca do Inferno fugisse para o recôncavo baiano e, ao fim da narrativa, passasse seus últimos dias, no Recife, em 1695.

Dessa maneira, a narrativa recria com perspicácia uma trama de acontecimentos que amalgama fato e ficção na perspectiva do *epos* bakhtiniano (BAKHTIN, 1998), recriando aspectos que problematizam a identidade do brasileiro. Plausivelmente, a visão diferenciada de Ana Miranda torna crível a estética dos poetas barrocos. “A pedra irregular”, nos dizeres de Alfredo Bosi, embora não sendo um crítico e teórico do pós-modernismo, condiz com a expectativa de que

a autorreferencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como um criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece normas que o regem e as relações que existem as diversas partes que os compõe. Quebra-se, assim, o pacto realista e nenhum tipo de romance sofre mais tal ruptura do que o romance histórico, onde a relação entre texto e o referente é mais próxima. O autor contemporâneo não

se sente, de nenhum modo, obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e cria seu próprio mundo sem sujeitar-se nem ao pacto de verdade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional. (ESTEVES, 1998, p. 132)

Evidentemente, é inegável não conceber importância à criação estética de Ana Miranda no seu romance *Boca do inferno*. De fato, ela criou um mundo à sua maneira particular e rompeu com o realismo especular luckacsiano. O que de fato existe é um enredo que autorreferencia, de acordo com as constatações de Esteves (1998) e simula ser o real no contexto de narrativas pós-modernas.

Antonio Roberto Esteves (1998), com base nas indagações expostas acima, categorizou o romance de Ana Miranda nos moldes criados por Sir Walter Scott e teorizado por Lukács sem desconsiderar, é claro, a pertinência de características que mais tarde iriam compor os novos romances históricos brasileiros ou, na acepção de Hutcheon (1991), das metaficcões historiográficas. Concordamos, em partes, com os apontamentos de Esteves (1998), haja vista que o romance não é apenas um romance histórico e nem chega a ser uma nova narrativa histórica brasileira. Ela contém algumas peculiaridades de ambas as categorias, o que não ocorre, por exemplo, em *A casca da serpente*, de José Jacinto Veiga, como se verá a seguir.

3.2.5. *A casca da serpente*

Se o romance de Ana Miranda aparentava características do romance histórico tradicional luckacsiano e, ao mesmo tempo, incorporava aspectos das novas narrativas históricas, como a autorreferencialidade, por exemplo, a narrativa *A casca da serpente*, por seu lado, é construída a partir dos preceitos enumerados por Aínsa (1991) e Larios (1997). Ele abandona os perfis marmóreos e implacáveis dos heróis e apresenta-os de forma humanizadora que transcende nos personagens e agentes históricos. Por isso, é possível dizer, como o fez Veiga (1999, p. 134) que “o morto continua vivo. Apenas mudou de casca e nome”.

Em outras palavras, a ficção revive a história. *A casca da serpente* de J. J. Veiga, publicado em 1989 – mesmo ano em que Ana Miranda apresentava *Boca do inferno* – recria a

saga de uma figura mítica do nordeste brasileiro que já aparecera n' *Os Sertões* de Euclides da Cunha: o beato Antônio Conselheiro. O romance, a partir dos moldes da narrativa pós-modernista no que condiz à problematização do fato histórico, reconstrói um momento específico da historiografia brasileira: o fim da Guerra de Canudos. Contudo, a história desse evento é revista no discurso romanesco contrariamente 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 *La nouvelle histoire* teorizada por Jacques Le Goff. (*apud* BURKE, 1992, p. 13)

Partindo dessa proposição, o novo romance histórico de Veiga constrói uma narrativa que questiona, problematiza e possibilita novas formas de contar a história. Assim, o enredo se configura a partir de quatro momentos distintos – “a retirada”; “para o norte”; “os visitantes” e “o sonho” – na tentativa de criar uma nova Canudos. A trajetória tem início em 2 de outubro de 1897 com a retirada dos homens do antigo terreno, sob a influência de Antonio Conselheiro que, nas palavras de Veiga (1999, p. 56), nada mais era do que “um moço sem rumo e sem projeto”.

É notório observar que neste romance a historiografia é tratada sob a perspectiva da “história vista de baixo”, uma vez que desmistifica e dá nova moldagem à personagem histórica Antonio Conselheiro, além de conceder maior atenção às opiniões e idiossincrasias de pessoas comuns sobre seu próprio passado. Nessa diegese, a figura mítica do beato perde a aura que o relato historiográfico consolidou e passa a ser representado, discursivamente, a partir de traços simples e de forma humanística, além de conviver com personagens fictícias e reais no contexto em questão:

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)

O beato Antonio Conselheiro, à medida que a narrativa avança, torna-se “Antonio Menezes Maciel” e, mais tarde, ao se descobrir primo da personagem Maria Hermengarda, a Marigarda, torna-se o “Tio Antonio” e, ao mesmo tempo, acaba conduzindo seus homens rumo à terra prometida. Isso só é possível na conjuntura do romance porque o mesmo pode ser considerado, também, como uma metaficção historiográfica, uma vez que além de propor uma recusa ao passado extratextual e desestruturar a historiografia em nome da autonomia da arte, de acordo com Hutcheon (1991, p. 127), ele promove a reafirmação da realidade como discurso, não existindo nada fora dos recursos lingüísticos e enunciativos:

Viajando ainda sem projeto claro e sem pressa, mesmo porque o Conselheiro já contava sessenta e nove anos, embora inexplicavelmente aparentasse menos, 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, o que os caminhantes não sabiam, nem podiam saber. Durante a marcha, o bando fora crescendo com a incorporação de desgarrados que ia 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)

Contrariamente a outras narrativas apresentadas aqui e as que ainda serão expostas, o romance de Veiga não ficcionaliza um escritor, poeta ou dramaturgo, contudo, engendrou uma nova forma de encarar um fato da história do Brasil na figura daquele que já foi, como já dissemos anteriormente, personagem importantíssimo do romance de Euclides da Cunha. Logo, *A casca da serpente* também participa do processo de ficcionalização do cânone ao transportar não a forma, conteúdo, escrita ou o próprio escritor, mas sim a personagem que tem o papel de restabelecer laços com a tradição, a partir de uma nova configuração da mesma. Por isso, fizemos questão de incluir essa diegese na esteira de romances que promovem a reavaliação do cânone e da história, embora a narrativa não apresente aspectos de ficcionalização canônica e, muito menos, jogos textuais e suplementares, os quais se destacam nos romances pastichizados. A simulação existe, de fato, no romance de Veiga, mas não prescreve uma evolução e nem uma problematização do fazer literário, por meio de

comentários digressivos e metatextuais, como se faz presente no romance *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan, que abriga inúmeras problemáticas típicas da prosa pós-modernista e do novo romance histórico brasileiro (ESTEVEES, 1998; 2007) ou da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

3.2.6. *Ana em Veneza*

Persistindo na reescrita revisionista e contestadora dos fatos históricos, já na década de 1990, mais precisamente no ano de 1994, João Silvério Trevisan presenteia a prosa brasileira com seu monumental *Ana em Veneza*, uma narrativa densa – tanto pela variedade temática abordada no enredo quanto pela extensão de pouco menos de 650 páginas na edição consultada – que dará continuidade ao projeto iniciado por João Antonio em 1977. Construído a partir de figuras empíricas do cenário brasileiro, Trevisan revive três personagens que irão conduzir a trama, dentre eles está Julia da Silva Bruhns (1851 – 1923), que mais tarde se tornaria Julia Mann, filha de pais alemães, porém nascida em território brasileiro, mãe dos escritores Heinrich Mann (1871 – 1950) e de Thomas Mann (1875 – 1955); Ana, sua ama, uma escrava brasileira que acompanha Julia Mann, a “Dodô”, desde a infância em Paraty, no Rio de Janeiro até sua migração à Lübeck, na Alemanha; e o compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), um artista que busca aprimorar seus talentos em território europeu e, para isso, conta com o apoio do governo brasileiro.

Com descrições minuciosas em forma de um realismo formal (WATT, 1990), o romance recria o período que tem início em 1858 com a infância de Julia Mann, aos sete anos de idade ao lado de sua preceptora, a escrava Ana, na propriedade da família Bruhns, em Paraty, nos tempos do império de Dom Pedro II. Contudo, em termos de criação temporal, o romance altera e avança em diversos momentos da narrativa. O leitor, a princípio, é conduzido por uma voz narrativa que se apresenta como um repórter que insere vários comentários digressivos: tem-se o *Prelúdio – um dedo de prosa* que funciona como uma introdução à diegese. Nesta parte, há um primeiro contato com a protagonista que conduzirá o eixo central da narrativa, o músico Alberto Nepomuceno, em 1919 no Rio de Janeiro. É a partir desse momento que a personagem inicia os seus instigantes diálogos com a instância narrativa – não-identificada – sobre temas que irão conduzir as discussões no romance, como por exemplo, a situação da realidade cultural do Brasil.

Essa discussão ganhará fôlego, sobretudo, na parte três do romance – *Encontro em Veneza (Adagietto con variazioni)* – que, por sua longa extensão (quase a metade da narrativa), dá-se o inesperado encontro entre as três figuras *brasilianas* em um lugar não menos propício à discussão de temas culturais: a Veneza dos carnavais, dos bailes, das máscaras, da *comedia dell'arte*, do *arlecchino* que, não menos intencionalmente, foi o cenário de um dos maiores romances de Thomas Mann, *Morte em Veneza*, de 1912. A Veneza de Trevisan tornou-se para o compositor brasileiro

um lugar onde tudo é centenário, ali mesmo onde antes de ti já passaram milhares de pessoas, onde estas mesmas casas por ti contempladas já contemplaram milhares de outros e diante das quais tu certamente serás um mero elo na cadeia entre passado e futuro, num processo incessante, já que depois de ti sem dúvida, virão milhares de outros, pisando o mesmo chão e olhando a mesma paisagem que os contempla. É como se aqui a história se acotovelasse. (TREVISAN, 1998, p. 387)

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 (ESTEVES, 1998, p. 137) tanto a configuração da personagem Alberto, Ana e Júlia, todos brasileiros, que por ironia do destino se encontram no exterior, representam, na perspectiva adotada por Stuart Hall (2006) em *A identidade cultural na pós-modernidade*¹³, a perda do “sentido em si”. 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.

O músico, na narrativa, busca, através dos monólogos interiores sobre as especificidades da criação musical, o seu valor enquanto compositor, além de tecer comentários a respeito de sua identidade nacional, reflexão semelhante à narrativa de Silviano Santiago e Luis Antonio de Assis Brasil no que tange ao questionamento dos escritores a respeito de sua produção literária. Em concomitância, a figura do intelectual brasileiro, nesse

¹³ Apesar de plausíveis, as observações levantadas pelos estudos culturais acerca das diferenças entre gênero, classe, sexualidade, etnia, dentre outros ainda são muito contestados e ambíguos no cenário contemporâneo. Trazemos aqui apenas aquilo que julgamos pertinente e que nos dá subsídio para as discussões das temáticas do romance em questão.

romance, cede espaço à outra voz que, por sua condição periférica, marginalizada e por fim “ex-cêntrica”, foi silenciada pelos discursos historiográficos, que é o caso da escrava Ana.

A figura da escrava Ana, ou “donana” como a chamava o compositor cearense, incorpora, pelo seu riquíssimo histórico de vida, diferentes identidades em momentos distintos, as quais não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2006, p. 13) Nas definições do narrador, Dona Ana, agora em Veneza e com aproximadamente 65 anos, além de apresentar toda uma riqueza idiossincrática, aprendeu, através das peregrinações com a família Mann, as línguas e culturas alemã e italiana, sem esquecer que na sua juventude a mesma tivera um relacionamento intenso com um pintor francês que compartilhou com ela em sua *Venus transfigurada* toda uma teoria sobre a arte, a função da poesia na vida das pessoas, além de ensinar Ana a língua e aspectos culturais da França.

Nos longos diálogos que travou com Dona Ana em Veneza, Nepomuceno começou a sensibilizar-se e passou a entender através de seu exílio na Europa os motivos que levaram a se autoquestionar a respeito de sua verdadeira identidade e sobre os fundamentos que regem a sua nação. Ampliando os horizontes, *Ana em Veneza* apresenta a investigação da formação de sentidos da alma brasileira, ou seja, a idéia de nação brasileira como uma identidade que nos difere das outras nações. Nesta via de análise, a narrativa de João Silvério Trevisan faz uma ponte direta com outro grande romance contemporâneo brasileiro que é *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, cujo enredo procura responder a seguinte questão: como nasceu a alma do povo brasileiro? 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 do novo romance histórico. 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, “a voz de baixo” nas novas escritas da história.

Outro tema bastante relevante na recriação textual de Trevisan é, sem dúvida, a temática do exílio representada pela tríade Alberto/Ana/Júlia que induz à saudade. É por esse exílio em terras estrangeiras que o compositor, nas suas andanças por Roma, Veneza e Berlim, na perseverança de encontrar e construir sentidos à sua produção artística, no final do romance, após comunicado em carta a Júlia Mann a respeito da morte de Dona Ana que sofria

de tuberculose, encontra intrinsecamente, através dessa polifonia cultural a tão estimada identidade, embora concluindo com “ – Um brinde, senhores, a todas as espécies de máscara! A Veneza, a matriarca das máscaras. À Alemanha, que persegue a máscara de si mesma. E a essa jovem máscara chamada Brasil!” (TREVISAN, 1998, p. 541)

Assim, constata-se que o romance, ao indagar a respeito do fenômeno cultural no pós-modernismo, além de questionar o sentido de nação como pátria, conclui que estamos, nos dizeres de Silviano Santiago, no “entre-lugar” dos discursos, uma vez que

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Embora o enredo comporte essas temáticas que são, todavia, a - históricas, 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 de saudade tão preciosa a nós brasileiros e cantada por Gonçalves Dias. E é com esse saudosismo literário, juntamente aos fortes resquícios de entes queridos que ficaram em terras brasileiras que, na segunda parte do romance, Alberto Nepomuceno discutiu com a maestria de um compositor nato a função e os sentidos do fazer artístico. Por fim, o músico indaga: “Quando é que poderei fazer a arte? Provavelmente, só depois que fizer a vida” (TREVISAN, 1998, p. 267)

Consequentemente, na quinta e última parte da diegese – *Berlim, a passagem (Allegro barbaro)*, somos transportados à cidade alemã no mês de julho de 1991, no qual o artista, agora com vinte e sete anos de idade, dá declarações a um jornalista alemão acerca do cenário contemporâneo brasileiro. A essa altura, o músico já apresenta maior maturidade do que ele, enquanto indivíduo, e o Brasil, enquanto nação poderiam ser no amalgama cultural do pós-modernismo:

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 cetro, 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)

Por fim, além de propor um intercâmbio cultural entre as nações e povos ao descrever com astúcia detalhes das línguas alemã e italiana, *Ana em Veneza* questiona, dentre outras coisas, a identidade do ser enquanto indivíduo, no seu convívio social e em relação à nação como um todo através da releitura histórica de um fato real que aparece na forma de uma sinfonia, nas mais distintas vozes. Essas vozes, como bem interpretou Antonio Esteves (1998, p. 137 – 138), que foram durante muito tempo vistas como dissonantes, agora juntas no pós-modernismo, passam a dar uma visão mais completa da realidade americana e, mais especificamente, do solo brasileiro.

Ao admitir que não haja uma temática única para o artista brasileiro contemporâneo, os romances comentados neste capítulo trazem consigo, como cerne configurador das narrativas, uma proposta de representar de forma transgressora e reflexiva a identidade dos *auteurs*, agora, ficcionalizados, a partir da reescrita questionadora e simulativa de suas produções ficcionais no cenário pós-modernista brasileiro, embora não seja o caso de *Ana em Veneza* e nem de *A casca da serpente*. Todavia, as discussões a respeito dos ideais configuradores dessa estética apresentam-se, como se viu no primeiro capítulo, num “campo minado”, no qual há a existência de “pós-modernidades” díspares.

Enfim, percebemos nos comentários apresentados que cada narrativa cria novas problemáticas e outras discussões distintas das primeiras versões, seja na reescrita dilacerada da história, como foi o caso, principalmente de *A casca da serpente*, ou das escrituras herméticas e tecidas, principalmente, em pastiche, como *Em liberdade* e em *Cães da província*, ou na confluência de ambos os aspectos, como em *Ana em Veneza*, *Boca do inferna* e de certa forma em *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima*

Barreto. Ver-se-á no capítulo seguinte que o romance *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* alimenta todas as problemáticas sobre as quais discorreremos até o presente momento. Por esse e por outros motivos a serem discorridos adiante que dedicamos um capítulo específico para tratarmos com mais delonga as peculiaridades desse romance.

4. MEMORIAL DO FIM: O ACRÉSCIMO DE HAROLDO MARANHÃO

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 mimesas, 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 hiponímia, 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)

O capítulo que se segue tem como escopo apresentar uma leitura do romance *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* sob vários pontos crítico-analíticos que se imbricam e se entrelaçam, tais como as leituras do romance de Haroldo Maranhão, ou seja, a fortuna crítica do romance; a confluência de gêneros textuais que a narrativa engloba; a presença do(s) narrador (es) que delineiam as várias vozes narrativas; as personagens que demarcam os estreitos limites entre ficção e história; as personagens resgatadas do discurso histórico, a autorreferencialidade e a reescrita da história na perspectiva do novo romance histórico e da metaficção historiográfica.

4.1. As conversas do papel para o papel

Publicado em 1991, *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* foi um romance que se destacou na literatura brasileira pós-modernista, resgatando a figura enigmática de Machado de Assis nos momentos finais de sua vida. Aos derradeiros dias do escritor fluminense, são acoplados fatos empíricos que se passaram no ano de 1908, mais especificamente, entre os meses de abril e setembro. Personalidades históricas são inseridas no enredo, como por exemplo, José Veríssimo, Dr. Mário de Alencar, Joaquim Nabuco,

Astrogildo Pereira, Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, além de 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. Não obstante, o enredo ainda absorve fragmentos da obra de Machado de Assis em forma de capítulos que são reorganizados e reavaliados na *escritura* caleidoscópica de Haroldo Maranhão. Há intervalos digressivos, comentários irônicos sobre a condição do moribundo, e construções paratextuais, metatextuais, transtextuais e hipertextuais, nas quais se destacam a bricolagem de cartas, de páginas de diário, de panfletos publicitários e de diversos textos que resgatam a memória e aspectos pessoais de Machado. Por todas estas especificidades e outras tantas problemáticas que intrigam os leitores, destacaremos algumas abordagens do romance que tentaram evidenciar a grandeza e a complexidade da narrativa de Haroldo Maranhão. Como o próprio Benedito Nunes – amigo de Haroldo Maranhão e admirador de sua obra – destacou nas orelhas do romance da primeira edição de 1991, o que se verá aqui é uma “conversa do papel para o papel”.

Dando início às conversas, Lucilinda Teixeira (1998) foi uma das pioneiras a se defrontar com a escrita labiríntica de *Memorial do fim*. Em *Ecos da Memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*, Teixeira (1998) discute o processo de criação de Haroldo Maranhão por meio dos rascunhos originais do romance, uma vez que toda a obra haroldiana apresenta características de transformação. Há que se destacar que o referido escritor é autor de vinte e um livros, dentre os quais há os romances: *O Tetraneto Del-Rei* – 1982 – Prêmio Guimarães Rosa em 1980; *Os anões* – 1983 – Prêmio José Lins do Rego em 1982; *A porta mágica* – 1983 – Prêmio Vértice de Literatura, 1983 em Coimbra, Portugal; *Rio de raivas* – 1987; *Cabelos no Coração* – 1990; *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis* – 1991, além de novelas e contos (*A Estranha Xícara* – 1968; *Chapéu de Três Bicos* – 1975; *Vôo de Galinha* – 1978; *A morte de Haroldo Maranhão* – 1981 – Prêmio da UBE/SP em 1981; *As peles frias* – Prêmio do INL em 1981; *Flauta de Bambu* – 1983 – Prêmio Mobral de Contos de 1979; *Jogos infantis* – 1986; *Senhoras e Senhores* – 1989; *Dicionarinho Maluco* – 1984; *O Começo da Cuca* – 1985; *Quem roubou o Bisão?* – 1986; *A Árvore é uma Vaca* – 1986; *Miguel, Miguel* – 1992; *Querido Ivan* – 1998; *Dicionário de Futebol* – 1998).

A análise feita por Teixeira (1998, p. 14) sustenta que o estudo dos documentos – a obra ficcional – fora feita de forma seletiva e que resultou nas *originals creations* (ROSE, 1993) que é uma das características do pastiche na pós-modernidade. Ao se observar o processo criativo de Haroldo Maranhão, percebe-se que, paulatinamente, seu texto passa a

refletir sua homenagem a Machado de Assis – não raras vezes evidenciado pela voz narrativa no enredo – ou seja, Maranhão procura construir sua narrativa por intermédio das palavras/textos/discursos que estão inseridos nos principais livros de Machado de Assis. De acordo com Teixeira (1998, p. 17), A escritura haroldiana possui como mecanismo maior de construção narratológica, o processo de transformação, tendo em vista que é pela técnica da montagem que seu texto emerge.

A estudiosa (1998) refere-se, ainda, à questão da autoria segundo a idéia de “criação como transformação”. Concordamos com a autora nesse sentido, visto que ao apontar as semelhanças entre o hipotexto e o hipertexto, o texto final evidencia mais diferenças do que semelhanças. Essa é a função hipertextual proposta pelo pastiche defendida nesta dissertação que, diferentemente da paródia, acopla diferentes vozes e discursos a partir de processos de bricolagem, de jogos de linguagem e do suplemento derridiano. O pastiche é explicado mais a fundo nas indagações de Jacques Derrida (2005, p. 38) e ao contrário da paródia, ele repete tudo na adição do suplemento. Tomando sempre o lugar que não é seu, e que se pode chamar também “o lugar do morto”, ele não tem lugar nem nome próprios. Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo do qual também é inventor. Resulta, então, que todos os atos do pastichiador são marcados por essa ambivalência instável.

Nessa perspectiva, Teixeira (1998, p. 14), detecta que “os elementos combinados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá através de um processo de transformação de elementos inseridos”. O processo de composição de *Memorial do Fim*, de acordo com Teixeira (1998), passa pela criação do autor no momento em que esse escolhe e faz a montagem dos fragmentos lhes atribuindo características e significados distintos dos originais.

Pastiche assumido pelo próprio autor¹⁴, o enredo apoia-se nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, além de referências à contística machadiana e a elementos externos ao mundo ficcional para a elaboração do jogo. Entende-se, aqui, essa artimanha no sentido de um quebra-cabeça que irá evidenciar as novas formulações de Maranhão, 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)

¹⁴ No epílogo do romance, o autor escreve: “A mal arranjada imitação, ou pastiche, vagamente lembrará o original – inimitável – na medida em que a música da flauta lembra a do violão”. (MARANHÃO, 1991, p. 185)

Com base nessa ideia de construção de “diferenças da diferença” que tende ao esvaziamento dos sentidos primeiros e aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto de Haroldo Maranhão se auto-recria, retomando imagens com as quais engendra uma série de outras imagens. Com isso, não se percebe a presença de uma voz narrativa ou de um narrador e, sim, de vozes narrando alternativamente, o que dá ao texto de Haroldo uma maior liberdade de expressão, já que não há uma entidade narrativa predominante.

Nesse mesmo sentido, Scoville (2003, p. 382) define a narrativa de Haroldo Maranhão como “um romance de 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 pauta-se pela crítica genética, 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, 1991, p. 119)

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 de *Memorial do Fim*:

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

Sáímos 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.

Sáímos 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, 1991, 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*. Percebe-se que Haroldo 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 seqüência coesa e coerente. Cada frase é amalgamada no discurso haroldiano 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 (SANTIAGO, 2002) (DERRIDA 1967; 2005), 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 o escritor paraense 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 destruí-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* são ainda mais perspicazes. Haroldo Maranhão utiliza excertos oriundos de três capítulos de *Quicas 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 pelo pastiche segundo as constatações de Ceia (2009), Rose (1993) e os apontamentos de Derrida (1967; 2005) como uma criação original pautada no suplemento que tende à criação de um simulacro.

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 publicado por Machado de Assis: *Memorial de Aires*. 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)

A tessitura do texto de Haroldo é marcada, sobretudo, pela sua capacidade de condensação, de amalgamar partes desconexas e criar novas dimensões. O romance é uma reverência de um leitor-autor que imprime suas personalidade na composição e no arranjo dos fragmentos, deixando a homenagem à altura do homenageado. A crítica feita por Teixeira (1998), embora bastante densa e minuciosa, restringe-se apenas à construção do romance de Maranhão, a partir da ficção machadiana. A narrativa *Memorial do fim* agrega muitas outras problemáticas que serão apresentadas mais adiante no que diz respeito, por exemplo, às questões históricas, metaficcionais, à mistura de gêneros no enredo, além da reescrita da história de forma questionadora.

Os apontamentos de Rogério Lima (1998) em *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade* diferem-se bastante dos estudos nos quais se apóia Lucilinda Teixeira (1998). Lima (1998, p. 143) constrói um percurso teórico-crítico que discute o romance de

Haroldo Maranhão pelo processo de “dessemiotização do discurso ficcional na narrativa pós-moderna”. 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, para exemplificar, Lima (1998) 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 Haroldo 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 ressignificação 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 (1998), 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).

Maria de Fátima Marcari (2003) em *Memorial do fim: a modernidade machadiana na pós-modernidade de Haroldo Maranhão*, na sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, *Campus Assis*, constrói um percurso de análise peculiar e que se assemelha, em parte, ao nosso. A estudiosa destaca vários aspectos da narrativa pós-modernista presentes na obra, como a intertextualidade, presente através da paródia, do pastiche e da estilização, o dialogismo bakhtiniano, além de outros aspectos. No mesmo patamar de Teixeira (1998) e Lima (1998), Marcari focaliza sua análise, principalmente, no processo de recordação das “memórias (quase) póstumas do Conselheiro Machado.” (MARCARI, 2003, p. 103)

A crítica de Marcari (2003) afirma que o romance de Haroldo Maranhão dialoga com as principais obras machadianas, especialmente com *Memorial de Aires* e *Memórias póstumas*

de Brás Cubas, fato que já foi constatado, primeiramente, por Teixeira (1998) a qual revelou no *Memorial do fim* diálogos com outras obras da fortuna ficcional de Machado. Em função disso, Marcari (2003) percorre os enredos dos romances em busca dos diálogos através da comparação e no emprego das teorias da intertextualidade. Entretanto, Marcari (2003) toma o conceito de paródia apontado por Hutcheon (1985) para a análise da narrativa. Todavia, como já salientamos anteriormente, o conceito de paródia que Hutcheon (1985) criou, por si só, não é a melhor opção para entender o romance, haja vista que o diferencial da paródia hutcheoniana é detectar a diferença pela semelhança, já que o prefixo grego *para*, segundo a revisão da teórica, pode ser traduzido como “contra” ou “ao lado de”. Ampliaram-se, assim, os usos da paródia no pós-modernismo de modo que é ainda muito empregado equivocadamente como sinônimo de pastiche.

O pastiche, defendemos, bem mais complexo na sua constituição do que a paródia, é a melhor opção para a análise do *Memorial do fim* e de grande parte dos romances pós-modernistas. Isso se explica porque, assim como a arte pós-modernista, o pastiche é a 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 que detecta a semelhança a fim de desconstruí-la. A paródia hutcheoniana, muito menos a paródia tradicional que faz críticas às suas fontes, não apresenta essa proposta de junção de bricolagens de fragmentos, na criação de simulacros tornando-os suplementos para o seu esvaziamento de sentidos. Ela não comporta “a escritura, o *phármakon*, o descaminho”. (DERRIDA, 2005, p. 15)

Em contrapartida, há de se reconhecer que Marcari (2003) 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”.

Tendo o conceito de abertura (ECO, 2007) como uma das marcas mais expressivas da obra de Haroldo Maranhão, além de tantas outras já discutidas anteriormente e que ainda serão mencionadas, o *fim* acoplado ao *Memorial* do escritor paraense começa a fazer sentido.

Tal assertiva abriu espaço para a inserção do leitor que tem papel fundamental nas narrativas pós-modernistas. Aliás, já no modernismo e em algumas narrativas modernas, o leitor já era convocado a participar da diegese, como por exemplo em romances de Proust e do próprio Machado de Assis. Mas foi no pós-modernismo que houve a criação de laços mais estreitos com os pressupostos da estética da recepção. Assim, o leitor, ao deparar-se com narrativas que misturam reminiscências de outras obras e apresentam vários momentos de intervalos e digressões, teve de assumir o papel de um detetive. Ou seja, ele tem de unir as pistas e atribuir sentido ao todo. Resulta disso, então, nada mais do que uma escritura tensa, cujos limites entre real (biográfico) x ficcional culminam numa simulação. Esse é o caso de *Em liberdade*, *Ana em Veneza*, *Boca do inferno* e principalmente em *Memorial do fim*.

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), em forma de uma tese de doutorado defendida na UFMG, apresenta o trabalho *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. Alves (2006) 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 (2006), 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 (1998), Marcari (2003) e Teixeira (1998). Alves (2006) apresenta um conhecimento geral da obra de Haroldo Maranhão, afirmando que seus livros são de natureza híbrida. 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.

Na atenção oferecida à obra *Memorial do fim*, Alves (2006, p. 18) aplica, assim como Marcari (2003), o conceito de paródia moderna, posto que para o crítico, o mencionado romance é visto como um texto que transcontextualiza aspectos da nossa História apresentados em obras do passado. A transcontextualização, um termo hutchsonianiano 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” (HUTCHEON, 1985, p. 19). 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 (2006) 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. Estas retomadas de arquivos, textos, e outros materiais que não estão diretamente ligados à literatura de fato, também estão presentes nos romances de Maranhão, principalmente em *Memorial do fim* no formato de jogos de linguagem.

4.2. A confluência de gêneros no enredo

Bakhtin (1998) já mencionava, no seu estudo, a natureza híbrida da forma romanesca, amorfa e agregadora de outros gêneros textuais na sua composição. Para essa função peculiar do gênero, o teórico russo criou o termo “romancização”. Por causa desse motivo, assim como por causa de sua envergadura inacabada, aberta, e, portanto, autorrenovadora, o romance dificilmente morrerá, tal como sucedeu com os gêneros aristotélicos, principalmente com a epopéia.

Desde o modernismo e, agora, no pós-modernismo, o romance vem agregando outros gêneros textuais a sua tessitura. O diferencial é que, no modernismo, como também desde a estética romântica, portanto, na modernidade, havia o compromisso de uma criação individual, burguesa e, portanto, pessoal. No pós-modernismo, como vimos, não há tanto prestígio na autoria, a qual cede lugar às recriações discursivas das escrituras que, por sua vez, realizam hipermediações e adições de outras modalidades textuais para a confecção do enredo. Esse procedimento de construção por meio da reunião de fragmentos extratextuais é uma constante do romance *Memorial do fim*.

A narrativa, apesar de conter fragmentos rearticulados e advindos da prosa machadiana, agrupa, ainda, diversas modalidades textuais, dentre as quais estão a carta, o diário, referências publicitárias, discussões a respeito das astúcias machadianas aplicadas a suas personagens, sem esquecer, é claro, da reescrita das memórias que, por se apresentarem de forma mais abrangente, intitulam o romance. Entretanto, a retomada das memórias do prosador fluminense é feita com 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 que conduz o eixo narrativo da história.

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, 1991, 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 perfeitíssimo 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, 1991, p. 21)

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. Por conseguinte, no capítulo XLVIII, “Pinga-se o ponto final”, há 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 (MARANHÃO, 1991, p. 168). 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 afeioou à Leonora. E essa última, “não, não. Recuso-me a lembrar-lhes quem foi Leonora. É demais.” (MARANHÃO, 1991, p. 151)

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 Haroldo Maranhão 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 ferveores 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 flandres. 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, 1991, p. 152 – 153)

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. O resultado está transcrito a seguir:

Aguiar
 águia
 guia
 ar.

Ayres
 és.

Leonora
 leo
 Lê

Ora!

(MARANHÃO, 1991, p. 159)

A construção vertical que se desdobra entre os nomes próprios revela a forma como a jovem “Lê” a figura de seu mestre. Assim como um “ar”, sem lugar fixo e sem fim, Leonora associa Ayres a uma “águia”, animal astuto, livre e sem um destino certo, ou melhor, sem um “guia”. 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 olhinhos 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 arranhou 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 cosem. 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 na prosa haroldiana, 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 fluante, inconstante, navegam na complexa malha do hipertexto.

Assim, 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.

4.3. As múltiplas vozes na teia narrativa

A narrativa *Memorial do fim*, ao mesmo tempo em que é atravessada por uma linguagem tradicional, a saber, a retomada do estilo inconfundível de Machado, aproxima-se da experiência do narrador pós-moderno, segundo as indagações de Santiago (2002). Para o 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.

A trama haroldiana, sendo narrada à distância, se apropria da experiência da escrita de Machado de Assis, para narrar, através de várias vozes, a morte do famoso autor brasileiro. Nesse sentido, ao tecer a ação com a substância que (não?) faz parte de sua vida, o autor se constitui como um narrador pós-modernista, pois tem de envolver a narrativa em um elo de experiência de vida subtraída de autenticidade. Para realizar tal processo, o autor utiliza certos recursos que converteram a narrativa alheia em ficção.

O romance articula uma concatenação polifônica (BAKHTIN, 2005) 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”, por exemplo, 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:

A outra, amaríssimo leitor? Supondes vós? A outra? Quem verazmente foi a outra? Dona Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do Sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia, e quem entretanto foi Fidélia. [...] 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, “Embaraçosos 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 diálogo 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, o texto haroldiano, é apresentado ao pai e por ele rejeitado, 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 nescio 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. A articulação das personagens na estória, veremos adiante, é uma das características mais marcantes na diferenciação da produção ficcional modernista e pós-modernista, uma vez que no enredo ficção e realidade se complementam com naturalidade devido a mecanismos de simulações.

4.4. Personagens nos liames da ficção/realidade

A concomitância de personagens que transitam no enredo de *Memorial do fim* produz novos quadros que se apóiam em outros, devido aos mecanismos de espelhamentos entre elas 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 namenlose freude!*”, por exemplo, submete-se, em partes, ao jogo criado por Machado de Assis e regido por Haroldo Maranhão. Ela e Machado entram em cena e representam um diálogo irreverente acerca de seus nomes que serão reescritos:

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 melhor flexibilidade em relação ao caráter (inescrupuloso) do autor nortista, que não hesita em revestir de máscaras as personagens machadianas, ou mesmo, metamorfoseá-las, mudando suas faces. 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 adaptações 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. O narrador do referido capítulo mostra-se indignado com a atitude da escritora e desabafa:

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, 1991, p. 76)

A personagem Perpétua é focalizada constantemente pelos narradores que a inserem no “teatro do romance” (MARANHÃO, 1991, p. 76), 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 romancezinho, 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, 1991, p. 114)

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, 1991, p. 122)

Além de Perpétua, há também a presença fundamental da criada Jovita Maria de Araújo que teve participação importante no desvendamento dos enigmas criados por Haroldo 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 nos traz a figura histórica de José Veríssimo, na qual o narrador/autor fez questão de destacar a íntima relação 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, 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 haroldiana:

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, 1991, p. 48)

Aqui, o narrador mar(h)oldiano, 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 expectativa agourenta.” (MARANHÃO, 1991, p. 107)

Assim, *Memorial do fim* como a maioria das narrativas pós-modernistas, tenta manter a auto-reflexão 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 auto-recriam 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.

4.5. Autorreferencialidade e a reescrita da história

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, assim como todos os romances apresentados no decorrer das discussões, 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. A voz manipulada por Mar(h)oldo 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, 1991, p. 57 – 58)

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, 1991, p. 58)

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 Géraud & Leclerc. Exatamente. Exatamente Custódio, tendo ficado o couce do nome no ano de 92. Nesse 92 o itapirense 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 apóiam na historiografia e a reescrevem “de baixo pra cima”, como *Boca do inferno*, *Cães da província*, *Em liberdade* e principalmente *A casca da serpente*, no romance de Haroldo 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. Nela, registra-se uma paisagem turva, mas que o leitor consegue identificar, como plano de fundo, o Rio de Janeiro machadiano. Explica-se, dessa forma, que o acréscimo do *fim* ao romance criado por Maranhão não pode ser entendido como uma consequência última e que não há mais possibilidades de se ler Machado de Assis. “Não se pinga o ponto final” (MARANHÃO, 1991, p. 169). Lê-se o outro na aporia. A auto-referencialidade, 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, uma vez que

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. Deço 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, 1991, p. 169)

O romance, *in extremis*, reconstituiu-se no que poderia ter sido o último memorial machadiano. O memorial da vida, o memorial da ficção, ou melhor, o memorial das duas coisas ao mesmo tempo. Os feitos de Machado de Assis, embora sejam eternos, mereciam, no pós-modernismo brasileiro, uma homenagem à altura do homenageado. Poderão ser criados outros memoriais, outras reescritas da ficção e da história. O *epos* é infinito. O pastiche, com seu poder ilimitado de criação, em mãos de outro prosador, poderá reavaliar o cânone e a tradição, na observância de outros aspectos que Haroldo Maranhão não sublinhou. Com tudo isso, chega-se à feliz declaração feita por Márcio Souza na contracapa da primeira edição do romance, ao afirmar “com Machado de Assis se vive mil vezes” (MARANHÃO, 1991).

Por fim, com a criação de romances em forma de memoriais que ficcionalizam o cânone e a história na contemporaneidade, a literatura, num gesto revisionista, procura repensar sobre seu próprio fazer e, com isso, promove reflexão em torno de si mesma. Nesse sentido, diferentemente de produções de cunho hipermimético (BOSI, 2002) que se baseiam na reprodução quase fiel da realidade contemporânea, por mais espinhosa que seja, não possibilita repensar e fazer um balanço da tradição literária brasileira. Com a “ressurreição” de autores como Lima Barreto, Graciliano Ramos, Qorpo-Santo, Gregório de Matos, Pe. Antonio Vieira e, para alguns, o maior escritor brasileiro, Machado de Assis, a ficção se auto-recria, se repete e renova-se constantemente. Repetição não da cópia, mas como nos ensinou Derrida (2005, p. 18), do suplemento da escritura. Criam-se, dessa forma, artefatos originais no pós-modernismo brasileiro.

CONCLUSÃO

Com a reflexão fundamentada na noção de novo romance histórico e de metaficção historiográfica, procuramos dar prioridade aos aspectos que se apresentam na produção ficcional brasileira dos últimos anos, principalmente no período compreendido entre as décadas de 1970 até final dos anos 1990 do século XX. Essa produção é constituída pelos aspectos mais diversos que proporcionam, por intermédio do pastiche, a criação de escrituras caleidoscópicas e fundadas na tensão entre o ficcional e não-ficcional, tal como ocorre nos romances *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, *Em liberdade*, *Cães da província*, *Boca do inferno*, *A casca da serpente*, *Ana em Veneza* e principalmente no romance *Memorial do fim*, que, de forma hipermediada, são reescritos e reavaliados no pós-modernismo brasileiro.

Para isso, mapeamos a trajetória de alguns romances na prosa brasileira dos últimos anos, cujo interesse pela reescrita da trajetória de certos agentes históricos e literários mostrou-se resgatado criticamente, principalmente pela explicitação de jogos textuais e por amostragens de fragmentos literários e não-literários que foram adicionados às narrativas. O resultado de tais experimentações resultou em pastiches complexos nos quais os autores contemporâneos apresentavam maior liberdade de criação, uma vez que revisaram o cânone e a historiografia. Tais procedimentos, típicos do pós-modernismo, são possíveis porque, como vimos, houve uma reviravolta e uma revisão dos conceitos modernos de autoria, leitor, autor e texto. A mudança nessa última instância deve ser entendida, como bem julga Derrida (2005, p. 18), no momento em que se encara a escritura pós-modernista como uma “não-verdade”, uma vez que ela não é objeto de uma ciência. Percebeu-se, como vimos na materialização nos romances apresentados, que a escritura apresenta um vínculo com o “mito”, assim como sua oposição ao saber e especialmente ao conhecimento que se colhe em si mesmo, por si mesmo, o que, de uma vez por todas, distancia as escrituras contemporâneas do compromisso com a origem. (DERRIDA, 2005. p. 18)

Essas presunções podem ser comprovadas pelas múltiplas versões dos fatos históricos e pela diversidade de vozes nas arquiteturas das diegeses. Em *Memorial do fim*, por exemplo, a confluência de instâncias narrantes no enredo deriva do uso de paratextos que são colados a estratégias enunciativas que tornam o jogo narrativo hermético e sugestivo. As várias vozes assumem a condição de autor do *puzzle*, criando dissimulações de instâncias narrativas

sustentadas por elementos que lhes dão respaldo. A consequência da montagem dos atos dentro do romance resulta na impossibilidade de definição de uma voz que se sobressaia perante as demais e o próprio autor, Haroldo Maranhão, compartilha sua voz com outras instâncias no texto.

Além do mais, essas 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) participam da construção do jogo, tornando-o mais propenso a criação de simulacros e de versões a respeito de Machado de Assis, moribundo, e dele enquanto amante de Leonora, sem esquecer-se da problematização daqueles mesmos enquanto narradores. Essas estratégias criadas pelas vozes no decorrer da trama favorecem ainda mais a especulação da multiplicidade de versões do conhecimento histórico restituído pelo romance. É nessas ambiguidades, não só no romance de Haroldo Maranhão, mas nas outras narrativas que participam do processo de ficcionalização do cânone, que apresentam ênfase na dessemiotização da história para coletar nela material para sua reelaboração, que rege os princípios da nova narrativa histórica. Explica-se, então, o motivo pelo qual os novos romances históricos brasileiros podem ser chamados de pós-modernistas, já que não enfatizam o componente utópico em sua desconstrução histórica e sim a revisão movente do passado.

Procuramos demonstrar, também, na nossa pesquisa que, diferentemente das outras abordagens e leituras do *Memorial do fim*, defendemos o emprego do termo pastiche como procedimento hipertextual que melhor se insere na compreensão da obra e outros artefatos produzidos nos últimos anos no Brasil. Isso é explicável, primeiramente, porque a paródia hutcheoniana, embora reformulada e com muitas especificidades compatíveis à estética pós-modernista, não consegue abarcar e explicar os mecanismos de enxertia e de adição de fragmentos em forma de quebra-cabeça no corpo das narrativas. Tal função é da natureza do pastiche que, desde sua primeira manifestação no campo das artes plásticas e reempregado na prosa do pós-modernismo, é um procedimento artístico composto de partes desiguais, que, reajustadas e coladas, produzem um mosaico de imagens e informações que tendem ao anulamento de qualquer pretensão de totalidade de sentidos. Ele é uma homenagem sim, mas, muito mais que isso, ele é uma nova obra que

se opera, pois, como um puro jogo de rastros e suplementos ou, se queremos ainda, na ordem do puro significante que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar

controlar; esta substituição que se poderia julgar “louca”, uma vez que se dá ao infinito no elemento da permutação linguística de substitutos, e de substitutos de substitutos. (DERRIDA, 2005, p. 34)

Com isso, os romances que revisitam o cânone e a historiografia brasileira conseguem, como podem a maior parte das produções ficcionais pós-modernistas, criar métodos de construção narratológica distintos, cada qual à sua maneira. Silviano Santiago propôs uma ficção que reuniu, ao mesmo tempo, informações biográficas com referentes históricos e literários, ou melhor, signos desficcionalizados para a confecção de um jogo textual, uma espécie de diário fundamentado no simulacro baudrillardiano. Luis Antonio Assis Brasil, por sua vez, entrelaçou no seu pastiche uma releitura da historiografia gaúcha num viés criticista a aspectos da biografia de Qorpo-Santo numa atitude revisionista. Ana Miranda e José J. Veiga também criaram pastiches, mas a reescrita das versões da história submergiu todo o enredo e não deixou espaço para o preenchimento de suplementos de leitura. João Silvério Trevisan criou um pastiche que entrelaçou fatos revistos da história e os concatenou a longos monólogos interiores que discutiam a situação cultural brasileira na atualidade. João Antonio, por seu turno, apresentou um pastiche com menor hermetismo e priorizou, contudo, a criação de um enorme afresco moldado por estilhaços de textos e informações de Lima Barreto. Percebe-se, com isso, que os pastiches são, na sua constituição, complexos e os pastichiadores, por sua vez, ainda lhes acrescentam um diferencial, o que poderia ser entendido, no contexto contemporâneo, como um vestígio autoral.

À guisa de conclusão, os romances que participaram do processo de ficcionalização do cânone e da história na prosa brasileira dos últimos 30 anos não são apenas tentativas de criar biografias dos grandes autores brasileiros e entidades literárias, mas sim, redimensionaram as escrituras com a inserção de elementos extradiegéticos, tornando-as uma espécie de neomemórias ao passo que são reescritas por leitores-autores. Assim sendo, a literatura passa a refletir sobre si própria e os (des) limites que a separam da não-ficção, uma vez que os artistas pós-modernistas estão munidos de estratégias textuais que testam as fronteiras do conhecimento literário, especulando sobre as possibilidades estéticas da forma e do discurso e criando uma arte que exige a evocação de vários saberes para sua apreciação.

REFERÊNCIAS

Corpus da pesquisa

ANTONIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ASSIS BRASIL, Luis. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

MARANHÃO, Haroldo. *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.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Cia de Bolso, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TREVISAN, João. *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VEIGA, José. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Bibliografia geral

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. Mexico: *Plural*, 240, p. 82 – 85, 1991.

ALVES, Sérgio Afonso. *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)

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sá editora, 2001.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução Aurora Formoni Bernardini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1998.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

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.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57 – 64.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181 – 190.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Jorge. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 – 256.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, p. 7 – 38.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Maria Luiza. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UFG, 2000.

CEIA, Carlos. Desterritorialização. In: *E – dicionário de termos literários*. Acesso em 28/dez/2009. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desterritorializacao.htm>

_____. Pastiche. In: *E – dicionário de termos literários*. Acesso em 18/abr/2009. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm>

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.

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. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELMORE, Peter. La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogia. In: _____. *La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. Lima: FCE, 1997.

ESTEVES, Antonio. O novo romance histórico brasileiro. In.: ANTUNES, Letizia. (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Editora Arte e Ciência/Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 1998, p. 123 – 158.

_____. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, dez/2007, n. 4. p. 114 – 136.

FÁVERO, L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D. (org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 49 – 62.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

GALVÃO, Walnice. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2005.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Palimpsesto: a literatura de segundo grau*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Guaracina Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João. Autor. In: JOBIM, J. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 11 – 43.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 12. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HOLLANDA, Heloisa. Políticas da teoria. In.: _____. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 7 – 14.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In.: HOLLANDA, Heloisa. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15 – 80.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos/CEBRAP*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos/CEBRAP*. mar./2007, n. 77. p. 185 – 203.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

KOTHE, Flávio. Paródia e Cia. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, julho/set. 1980, n. 62. p. 97-111,.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARIOS, Marco. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad em 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.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.

LUKÁCS, Georg. *La novela historica*. Mexico: Era, 1966.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987.

MARCARI, Maria de Fátima. *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)

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.

MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte; Ed. UFMG, 1992.

PAZ, Octavio. Ruptura e convergência. In: _____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. A tradição da ruptura; A revolta do futuro. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 11 – 58.

PERRONE-MOISES, Leyla. Modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

REIS, Roberto. Cânon. In.: JOBIM, José. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 65 – 92.

- 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.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Editora Hucitec, 2008.
- SANT'ÁNNA, Affonso. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo no pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. O entre - lugar do discurso latino-americano. In.: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9 – 26.
- _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, p. 377 – 386, 2003.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In.: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 39 – 62.
- 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, Eneida *et alii*. O cárcere da Memória: Em liberdade, de Silviano Santiago. In: _____. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, 89 – 109.
- STAËL, Madame de. Da literatura. In: LOBO, L. (Org.). *Teorias e poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 99 – 112.
- TEIXEIRA, Lucilinda. *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume/Centro de Estudos em Crítica Genética, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hieldegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

YUDICE, George. O pós-moderno em debate. In: *Ciência hoje*, São Paulo: SBPC. v.11, n.62, p. 46 – 57, mar. 1990.