

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Doutorado em Literatura**

A IMAGEM, O ROSTO, A ASSINATURA:

escritores como personagens em romances de

Ana Miranda.

por

CINTHYA COSTA SANTOS

Brasília, agosto de 2009

**A IMAGEM, O ROSTO, A ASSINATURA:
escritores como personagens em romances de Ana Miranda.**

por
CINTHYA COSTA SANTOS
Departamento de Teoria Literária

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura. Orientador: Rogério da Silva Lima.

Brasília, agosto de 2009

DEFESA DE TESE

SANTOS, Cinthya Costa. *A imagem, o rosto, a assinatura: escritores como personagens em romances de Ana Miranda*. UnB. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Rogério da Silva Lima

Orientador

Professor Doutora Marilene Weinhardt (UFPR)

Membro

Professor Doutor João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB)

Membro

Professor Doutor Wilton Barroso (UnB)

Membro

Professor Doutor André Luiz (UnB)

Membro

Tese defendida em 12 de agosto de 2009

DEDICATÓRIA

Às minhas raízes, mãe e avó, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo suporte financeiro.

Ao Professor Rogério Lima por fornecer preciosa orientação na elaboração da tese e por dedicar carinho e atenção constantes aos meus passos errantes pelas veredas acadêmicas.

À Banca de Qualificação pelas críticas e sugestões que permitiram tornar o trabalho mais consistente.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas que lapidaram meu ímpeto intelectual.

A meus alunos, interlocutores sagazes e audaciosos, imprescindíveis no polir afetivo do meu espírito.

À equipe da secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, representada na doce figura de Dora Duarte.

A amigos e a amigas que suportaram minha ausência e festejaram meu retorno. Em especial: Ludmila Suaid, Cibele Sousa, Clara Etiene, Rubens Amaral, Karla Danielle, Gyselle Macosky Leite, Ricardo Moura, Sarom Meneses, João Sinott, Vandrê Vitorino, Júlio Baía, Uyra Mangueira, Mestre Veinho Emerson, Tayshiro Kudo.

A cunhados, primos e primas, sobrinhos e sobrinha, tios e tias por me incentivarem nos momentos mais angustiantes da escrita da tese.

A minha irmã Simone por destinar-me o olhar cuidadoso e protetor de irmã mais velha.

A minha irmã Viviane por acolher-me na imensidão do seu coração, com a paciência e a sabedoria que lhe são peculiares.

A minha irmã Aline por colocar-me ao revés, levando-me adiante no conhecimento de mim e do mundo.

A minha irmã Lílian por convidar-me a *flanerie* concreta e simbólica, ensinando-me a viver como quem passeia nuvens e atravessa o vento.

A meu pai, intelectual nato, para quem o apreço pela vida e o gosto pelo saber misturam-se em textura sólida.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a examinar a inserção de escritores consagrados como personagens em romances de Ana Miranda. A transformação de dados biográficos em material para a criação literária é estratégia que tem sido largamente utilizada nas últimas três décadas, mais precisamente do final da década de oitenta à atualidade. A tese central é que o deslocamento do escritor, enquanto entidade empírica e histórica, para o universo ficcional, configura uma tipologia literária com natureza, funcionamento e função próprios. Considerando que este fenômeno contemporâneo partilha de determinados atributos e formula modelos de elaboração similares, o objetivo primordial é, a partir da análise do caso brasileiro, estabelecer as diretrizes que caracterizam esta série literária e que a diferenciam dos demais sistemas significantes.

ABSTRACT

This study intends to analyse Ana Miranda's novels in which knowing writers acting as main characters. The use of biographical material for literary creation is a strategy that has been widely used in the last three decades, more precisely from the eighties to nowadays. The central thesis is that the displacement of the writer, as a historical and an empirical subject, into fictional universe setting up a literary typology with specific nature, operation and function. This contemporary phenomenon share certain attributes and similar types of texts. The main objective is analyse Brazilian case to characterize this literary tipology in contrast of others series and significant systems.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	V
Resumo.....	VI
Abstract.....	VII
Introdução.....	X

Parte I- ALICERCES DO ENIGMA

Capítulo I- Realidade fantasmática

1.1 Cena minúscula.....	21
1.2 Crise da representação.....	23
1.3 Literatura e História: margens e fronteiras.....	27
1.4 O real (des) mistificado.....	31
1.5 Ficções da identidade biografia.....	37
1.6 Arquivos remexidos.....	43
1.7 Visões do passado.....	50

Capítulo II- Entremeios discursivos

2.1 Categorias do pensamento.....	57
2.2 As vozes que falam no romance.....	59
2.3 A voz redobrada.....	61
2.4 O deslizar da assinatura.....	64
2.5 A morte do autor.....	71
2.6 Mimeses desnaturalizada.....	76
2.7 Imagem estilhaçada.....	79
2.8 Olhares intersemióticos.....	84

Parte II- FOCALIZAÇÕES: APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO

Capítulo III- Focalização: distanciamentos

3.1 <i>Boca do inferno</i>	91
3.1.1 Éden desvirtuado.....	91
3.1.2 Eco discursivo	100
3.2 <i>Clarice</i> : palimpsesto.....	106
3.2.1 Alma inapreensível.....	107
3.2.2 No terreno da náusea.....	110
3.2.3 Imagem fluida	112
3.3 Junções e contrapontos.....	117

Capítulo IV- Focalização: aproximações

4.1 Eu estilhaçado em <i>A última quimera</i>	120
4.1.1 Albatroz.....	120
4.1.2 Entre quimeras.....	121
4.1.3 Versos íntimos.....	124
4.1.4 Cruza do banal.....	126
4.2 Sabiá decalcado em <i>Dias & Dias</i>	128
4.2.1 Olhos verdes.....	128
4.2.2 Confissão ao Rio Anil.....	129
4.2.3 Em compasso de espera.....	133
4.2.4 Olhos cor de folha seca.....	137
4.3 Conjunções estilísticas.....	139
Considerações finais.....	142
Bibliografia	147

INTRODUÇÃO

Começo com a estátua porque foi aí que dei início a todo o projeto. Por que a obra nos leva à procura do escritor? Por que não podemos viver bem sozinhos? Por que os livros não bastam? Flaubert queria que bastassem; poucos escritores acreditaram como ele na objetividade do texto escrito e na insignificância da personalidade do escritor; ainda assim, nós, desobedientemente, insistimos. A imagem, o rosto, a assinatura; a estátua com noventa e três por cento de cobre e a fotografia de Nadar; os fragmentos de vestuário e a mecha de cabelo. O que nos torna ávidos por relíquias? Não acreditamos que as palavras bastem? Pensamos que os refugos de uma vida possam conter alguma verdade complementar? (BARNES, 1988, 2)

Mediante a análise de *Boca do Inferno* (1989), *Dias & Dias* (2002), *A última quimera* (1995) e *Clarice* (1996), o presente estudo visa à investigação profunda dos alicerces estruturais sobre o qual se assentam as forças-motrizes, os moldes estético-filosóficos, dos textos literários em questão. Por meio de estudo teórico acerca das questões suscitadas pela análise narratológica, pretende-se ampliar o protocolo de interrogações sobre o estatuto da ficção contemporânea e sobre as normas estéticas vigentes à época presente. Para tanto, o arcabouço teórico fornecerá subsídios para que o processo de dedução-indução, do texto para o texto, seja profícuo e ultrapasse o caráter meramente descritivo do desvendamento textual. O objetivo precípua, neste sentido, é a partir da análise do caso brasileiro, estabelecer as diretrizes que caracterizam esta série literária e que a diferenciam dos demais sistemas significantes.

A proposição desta pesquisa é, portanto, analisar romances que utilizam a vida de escritores consagrados como dado cosmológico para a construção do mundo ficcional. O interesse em abordar esse tema deriva da constatação de que, recentemente, diversos textos deslocam escritores reais para o universo da *diegesis*¹, de modo a tornar o entrelaçamento entre literatura e história material problemático do processo artístico. Estes ambientes, “mobiliados” com elementos do mundo real, nutrem-se diretamente de dados biográficos e contextuais, de informações literárias e críticas no qual se inscrevem escritores como Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e outros. A devassa em busca de documentos, códices, cartas, crônicas, textos apócrifos, bilhetes e manuscritos, a

¹ Diegesis- termo de origem grega, utilizado por Gerard Genette (1983) como sinônimo de universo espaço-temporal em que se desenrola a história.

serem enxertados na estrutura narrativa, aponta para a difícil distinção entre a representação histórica e a literária.

Essa íntima relação com a realidade, pela assimilação de um universo exterior ao ambiente literário: concreto e empírico, faz com que estes textos operem no limite das marcas distintivas entre construtos lingüísticos, embaralhando o discurso literário ao biográfico, a linguagem do passado a do presente. Essa situação cria uma espécie de labirinto saturado de citações e referências. Cada obra, ao eleger um escritor como protagonista deste enredo misto (histórico e ficcional), atrai para si tudo o que se relaciona a este ser: sua vida privada e pública, o período em que viveu, o que escreveu e o que foi escrito sobre ele. O emaranhado de textos, reverberando nos diversos planos narrativos, fomenta a elaboração de mundos ficcionais detalhados ao pormenor. Romances que poderiam competir com o Registro de Cartório Civil e o departamento de obras públicas² pela exatidão das informações, mas que, contudo, preferem subverter os dados coletados em nome de uma poética híbrida e problemática.

Poética que merece atenção crítica devido à significativa quantidade de obras, temática e estruturalmente similares, produzidas na atualidade. Tematicamente, considerando tema como a rede de sentidos que determinada imagem inaugura ou desenvolve, estas obras partem da figura do escritor para tratar do literato e do ato literário. Estruturalmente, considerando estrutura a organização que culmina no produto final: o enunciado, estes textos articulam a ficção e a narração de modo que a montagem estrutural produza escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas que convirjam para a metalinguagem, a intertextualidade, a autoconsciência lingüística e a hibridização dos discursos.

Tanto a supremacia do escritor, como imagem temática margeada por textos, quanto a estruturação discursiva promovem a reflexão crítica sobre o processo de desdobramento de um texto em diversos outros, em um infundável jogo de espelhos que marca a absorção, réplica, paródia ou caricatura em relação aos textos-fonte. Este duplo estatuto insere, além disso, o diálogo com a história social e individual dos escritores em questão, em um palimpsesto que mescla o discurso artístico ao discurso histórico, ressaltando o limiar entre os diversos enunciados socialmente constituídos.

Este mecanismo contemporâneo de ressaltar a permeabilidade das fronteiras discursivas, a partir da captura da personalidade histórica do escritor para o universo literário, situa-se no

² Colocação jocosa, utilizada por Umberto Eco (1985), para explicar a quantidade de informações necessárias para a confecção do romance *O nome da rosa*.

âmbito de uma problemática maior: as narrativas de viés historiográfico, caracterizadas como metaficções historiográficas por Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991):

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (HUTCHEON: 1991, 21)

As metaficções, às quais Hutcheon faz referência, são manifestações artísticas contraditórias que incorporam a literatura, a teoria e a história de modo autoconsciente para reelaborar as formas e conteúdos do passado. Incluem-se nessa caracterização *O nome da rosa* de Umberto Eco (1983), *Ragtime* de Doctorow (1976), *Cassandra* de Christa Wolf (1990), *O tambor de Grass* (1982), *A Mulher do tenente francês* de Fowles (1988) e outros.

O *corpus* em estudo, contudo, não somente assimila o passado coletivo, como também a história individual de determinado sujeito. Aproxima-se, assim, de outras produções nacionais como *Agosto* (1990) e *Selvagem da ópera* (1994) de Rubem Fonseca, *A casca da serpente* de José J. Veiga (1989), nos quais personalidades como Getúlio Vargas, Carlos Gomes e Antonio Conselheiro fornecem instrumental biográfico para compor uma escultura textual que enfoca o caráter individual da História. Quando os personagens centrais são aclamados poetas e romancistas como nos romances *Em liberdade* (1981), *Boca de Chafariz* (1991), *Memorial do fim* (1991), *Bilac vê estrelas* (2001), a proximidade é ainda maior.

Sincronicamente, este *modus operandi* estabelece uma rede comunicativa que associa diversas literaturas e diferentes nacionalidades. Romances como *O papagaio de Flaubert* do inglês Julian Barnes (1988), *Em algum lugar da Terra* da alemã Christa Wolf (1994), *A viagem de Tchekov* (1991) do norte-americano Ian Watson transportam Gustave Flaubert, Anton Tchekov, Heinrich von Kleist, Karoline von Günderrode, respectivamente, para o âmbito literário. O processo de confecção de romances a partir de dados e fatos sobre a vida de escritores reais funda uma ponte que ultrapassa o caso brasileiro e circunscreve uma série literária de contornos e proporção mundiais.

Do ponto de vista diacrônico, sequer a prática de conduzir figuras reais para o mundo ficcional é privilégio da atualidade, haja vista os diversos romances históricos e biográficos que, por tanto tempo, convocaram personalidades empíricas para protagonizarem aventuras no âmbito literário. O século XVI é profícuo em textos deste gênero. Walter Scott brinda o Romantismo com o retorno de personalidades históricas da Idade Média em *Ivanhoé*.

Stendhal elabora um vivo painel da Revolução Francesa em *A cartuxa de Parma*. O retorno às raízes desta prática incluiria Swift, Voltaire, Diderot e diversos escritores.

Contudo, escapa aos quadrantes desta pesquisa extrapolar a análise reflexiva dos quatro romances selecionados para excursionar no vasto terreno literário de similaridades. É preciso abdicar, em nome da profundidade analítica, da listagem quantitativa de textos aparentados. Por motivos estratégicos, a delimitação do tema exige que as narrativas analisadas restrinjam-se a um universo reduzido. Esta medida permite o adequado desmonte da estrutura textual e a interpretação mais acurada dos inevitáveis problemas que o material estético impõe. Por isso, muito embora as narrativas examinadas façam parte da problemática teórica mais abrangente de questionamento da relação entre fato histórico e acontecimento empírico, da linguagem com seus referentes, do texto com outros textos; mesmo que esteja contido no conjunto de produções artísticas metaficcionalis, a pesquisa limita o raio de investigação aos romances: *Boca do Inferno* (1989), *Dias & Dias* (2002), *A última quimera* (1995) e *Clarice* (1999) de Ana Miranda.

Partilhando de atributos comuns a diversas produções literárias recentes, os quatro romances de Ana Miranda figuram como representativos da prática estética brasileira canônica. Textos premiados e reconhecidos pela crítica, publicados entre 1989 e 2002, estabelecem percurso literário instigante e implicam interessantes questões à investigação. *A última quimera*, posto a prelo pela Companhia das Letras em 1995, recompõe a trajetória poética e biográfica de Augusto dos Anjos. *Dias & Dias*, publicado em 2002, volve os olhos à existência de Antonio Gonçalves Dias, ao período de 1836 a 1864, à pacata Caxias, cidade maranhense onde viveu o poeta romântico. *Boca do Inferno*, de 1989, ganhador do prêmio Jabuti em 1990, debruça-se sobre as peripécias pelas quais passa Gregório de Matos na Bahia colonial. *Clarice*, publicado em 1999 pela Companhia das Letras, elabora um mosaico a partir de dados biográficos e textos literários de Clarice Lispector.

Nestas obras, o rosto, a imagem e a assinatura vicejam como ingredientes para sobrelevar a figura de um escritor específico. Em fecundo terreno intertextual, os romances trafegam da biografia à produção poética, do painel historiográfico ao terreno cultural. O olhar contemporâneo debruça-se sobre minúcias biográficas, dialoga com o relato historiográfico, flerta com prática estética erigida na cadeia da tradição literária. Os romances convocam Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e Clarice Lispector para atuar como personagens de enredos abarrotados de referências contextuais: fatos históricos, dados biográficos, fortuna crítica, conjuntura cultural

de produção literária. Elementos considerados extrínsecos introjetam-se na malha expressiva e operam como parte constituinte da microestrutura textual. Forcejam, assim, as fronteiras narrativas.

As marcas orientadas e orientadoras dos gêneros diluem-se. Formas casuais convivem com estruturas discursivas tradicionais. Trechos subtraídos da correspondência íntima dos escritores imiscuem-se a excertos literários. Dados biográficos enlaçam-se a metáforas-chave do autor escolhido como personagem. Fatos históricos casam-se com eventos revestidos pelo lastro ficcional. O romance é levado às raias da biografia e do romance histórico. A cartografia institucionalizada das tipologias literárias é eleita como espaço privilegiado de exploração e de subversão.

Todavia, mesmo em meio à sinuosidade prescrita por essas margens, é possível discriminar laços estilísticos que irmanam estes romances. Preliminarmente, a seleção de textos em que personalidades históricas, escritores consagrados, atuam como elementos de ficção permite esboçar traços comuns, vinculando todas as obras ao manancial histórico, biográfico, teórico e literário brasileiro do qual foram retirados os personagens. A identidade temática permite também estabelecer semelhanças e convergências. O diálogo entre as narrativas, retiradas de um amplo espectro de obras afins, permitirá a compreensão das constantes conotativas que revestem estes textos literários.

O desafio teórico no qual este estudo se concentra perpassa as indagações elaboradas pelo personagem de Papagaio de Flaubert: “Por que a obra nos leva à procura do escritor? Por que não podemos viver bem sozinhos? Por que os livros não bastam?” (BARNES, 1988, 2). Aos moldes das dúvidas que afligem o protagonista do romance de Julian Barnes, cabe interrogar em que condições a figura do escritor habita a escritura de Ana Miranda. A este questionamento sucedem outros de ordem formal e estilística: como e por quê são assimilados, nos romances examinados, textos literários, dados de arquivo, fatos históricos e eventos biográficos? De que maneira os múltiplos discursos penetram no romance e fornecem novos questionamentos e novos esclarecimentos sobre o fazer literário? Como a época contemporânea (re) pensa os signos cristalizados da tradição literária?

Pretende-se, neste sentido, provar duas hipóteses centrais. A primeira que a utilização de dados de arquivo, do fulcro histórico, do testemunho biográfico, do resgate da assinatura autoral fomenta a tensão entre a tradição e a criação literária. A imagem, o rosto e assinatura estabelecem-se, ao mesmo tempo, como verso e reverso da ânsia por relíquias. A segunda que o desmascaramento da técnica não é brutal. Ao mesmo tempo lúdico e didático, a

desarticulação da prática ilusionista situa-se no nível discursivo, no prenúncio de *mimesis* “realista” que não se concretiza de todo.

Os problemas teóricos, advindos destas pressuposições, são relativos tanto ao modo de estruturação interna como ao lugar que estas narrativas ocupam no sistema literário. Ou seja, o objeto analisado torna-se problemático no que se refere à forma de elaboração ficcional, de narração e de montagem do texto; assim como reivindica uma (re) leitura das relações que estabelece com outros textos, discursos e gêneros narrativos. O problema consiste, então, em procurar entender de que modo esta práxis literária executa a dupla função, apontada por Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (1969), de sistema significante e de processo discursivo social. Esta maneira de abordar o problema deriva da convicção de que qualquer tipologia literária, apesar de possuir uma arquitetura estrutural própria, somente pode ser compreendida em seu aspecto diferencial, isto é, a partir da rede de relações distintivas que estabelece seja com a série literária, seja com a série extraliterária. Tais questões merecem atenção crítica, uma vez que contribuem não somente para a compreensão do fenômeno em exame como possibilitam uma melhor percepção do sistema literário em seu conjunto.

Para atingir essa forma singular de ver o mundo, vazada na escritura, é forçoso equacionar o processo de enlace entre enunciado (produto acabado) e enunciação (relações com o ato de comunicação no qual se inscrevem). O objeto literário é permeável aos influxos da cultura que o gerou, da língua em que foi produzido, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo. Cabe, então, reconhecer e interpretar as forças motrizes que perpassam os textos; considerando-as, segundo lição de Massaud Moisés, como certos valores, certas soluções para os problemas humanos, certas idéias fixas, certos moldes mentais (MOISÉS: 1974) que se materializam na seleção intencional operada sobre o código.

Para efetuar o balizamento teórico-metodológico, a narratologia será instituída como procedimento analítico. A adequada aparelhagem para o desvendamento textual permite que se atinja grau razoável de flexibilidade e de diálogo com diversas áreas do conhecimento. Os preceitos narratológicos desenvolvidos por Gerard Genette (1983), Todorov (1973), Massaud Moises (1974) fornecem relativa segurança no que se refere à nomenclatura. Além disso, municiam a análise de maneira a ultrapassar o aspecto puramente formal, cooperam para superar as barreiras interpostas pelos textos e dão acesso aos núcleos de interesse semântico: forças motrizes e mundividência gerada na articulação entre palavra e sentido.

De todo modo, esta metodologia parece ser a mais adequada para examinar o *corpus* em questão por três razões. A primeira, por possibilitar a análise sistemática da microestrutura e da

macroestrutura narrativa, em seu aspecto relacional e opositivo. A segunda, por ressaltar o local de conflito entre o modelo hipotético e o modo de operação real, ou seja, tornar frutífera a relação entre teoria e prática estética. A terceira, por associar a teoria clássica à teoria contemporânea, requisitando, a todo momento, o elo entre os preceitos fundamentais de Teoria Literária e os mais recentes avanços neste terreno.

Ademais, este é um domínio de reflexão teórico-metodológica dotada de arcabouço conceitual preciso. Os termos da narratologia possuem alto grau de estabilidade e serão utilizados, nesta pesquisa, segundo as designações convencionais. Logo, vocábulos como diegese, discurso, enunciado, enunciação, ficção, herói, heterodiegético, autodiegético, homodiegético etc. referem-se a definições conceituais já sistematizadas; por isso, unicamente em casos de oscilação terminológica, serão inseridas remissões como notas de rodapé.

Este nível de especialização, atingido pela narratologia, transforma-se em ambiente propício ao diálogo com teorias mais abstratas. Desde que haja flexibilidade na compreensão da dicotomia entre texto e não texto, análise intrínseca e extrínseca, o método não rivaliza com a teoria. Ao contrário, a narratologia acolhe teorias mais abstratas ao apetrechar a investigação de sólido crivo analítico. O estudo das categorias narrativas, assim como dos laços tecidos, nos romances examinados, pelas figuras motrizes fomenta indagações e questionamentos conceituais. A exegese textual convoca a teoria para responder sobre as marcas de enunciação que sobrevivem no enunciado, sobre os vínculos que estreitam diversas artes, sobre temas e motivos que circundam os romances, sobre as margens e fronteiras instauradas pelo gesto criativo.

Desse modo, o substrato teórico se prestará, primeiramente, à dupla função de fornecer princípios para o exame sistemático dos textos e para a construção de um modelo de funcionamento da tipologia estudada. Neste sentido, serão valorizados estudos teóricos que indaguem acerca da relação da literatura com o mundo concreto e com o universo simbólico, como os desenvolvidos por Hans Gumbrecht (1998), Luiz Costa Lima (2000) e Erich Auerbach (2004), de maneira a trazer à tona as marcas de enunciação presentes na práxis literária. Em seguida, a fim de percorrer o terreno do enunciado e tratar de hibridismos e de heterotopias, Michel Foucault (2001), Roland Barthes (2004), Jacques Derrida (2005) e Mikhail Bakhtin (1990) serão requisitados como teóricos importantes no empreendimento de alertarem para a impossível inocência do texto. Ao problematizarem a relação entre as palavras e as coisas, preverem as descontinuidades às quais a linguagem se submete, inspecionarem os espaços vazios deixados pela figura do autor, retirarem conceitos do terreno

de familiaridades e recolocarem questões em outro patamar teórico, franquearão profundidade à empresa de desvendamento textual. Sobre estas bases teóricas, as contribuições de diversos pensadores como Linda Hutcheon (1991), Hayden White (2001), Robert Stam (1981), Rosalind Krauss (2002) e outros iluminarão os caminhos e os processos que os romances analisados instauram.

É forçoso repisar que toda teoria radica na empreitada de instituir o *corpus* como objeto primordial de análise, na tentativa de identificar qual o modo de operação dos textos em estudo. Com vistas a tornar orgânico o percurso teórico-metodológico, a tese foi dividida em duas partes. A primeira destinada ao esboço teórico das questões mais prementes que assomam nos romances; a segunda relativa ao destrinchamento de cada peça literária em suas unidades estético-filosóficas essenciais, na observação de como as células sintáticas e semânticas agrupam-se para formar as forças motrizes.

O primeiro capítulo volve o olhar ao enunciado alimentado pelo arsenal de material histórico, crítico, biográfico e literário. Interroga como o rosto é configurado pela devassa nos arquivos íntimos, como o espaço privado é invadido pelo olhar contemporâneo. Para situar os dispositivos estruturais como pertencentes a uma prática literária específica, ressalta as alterações perpetradas no âmbito da representação, a fim de contemplar os novos posicionamentos do narrador, dos personagens e da própria linguagem. Faculta, assim, o estudo das margens e fronteiras entre o romance e a narrativa historiográfica, de maneira a abandonar a crença de os textos analisados serem meras atualizações do romance histórico ou biográfico.

O segundo capítulo conjura o enunciado à enunciação e traz à tona o problema da assinatura e da imagem. Trabalha a voz em eco, em ondas que reverberam nos romances e que, contraditoriamente, apagam vestígio de uma fala unitária, estilhaçando a autoridade da assinatura pela adesão ao hibridismo discursivo. O enquadramento diferenciado dos signos solidificados culturalmente é mote para investigar como as forças-motrizes extrapolam a pretensão de mera justaposição ou mero confronto de linguagens e tornam os romances autoreflexivos e dialógicos. Nos entremeios discursivos, a escritura de Ana Miranda embebe-se de imagem específica da linguagem, em que os olhares intersemióticos abrem as portas à análise efetuada na segunda parte.

O terceiro e quarto capítulos servem ao desmonte e interpretação do *corpus*. A fim de contemplar a premência do foco narrativo sobre a malha escritural, os romances foram separados em focalização. Dessa maneira, o terceiro capítulo é um recuo, olhar distante. O

foco narrativo em terceira pessoa, de *Boca do Inferno* e de *Clarice*, recorta, traz flashes, forma mosaicos e, assim, redimensiona a tradicional estrutura mimético-representacional. O quarto capítulo é aproximativo, contempla o narrador em primeira pessoa, de *A última quimera* e de *Dias & Dias*, de modo a conduzir à percepção, instaurada pela hesitação discursiva, no que tange à opacidade da linguagem e da inconstância dos posicionamentos frente ao real.

Ao cotejar perspectivas teóricas conflituosas e ao equacionar desafios que a análise literária coloca, pretende-se conduzir a investigação à compreensão mais profunda dos objetos estéticos examinados. Aspira-se, neste sentido, examinar tema relevante que possa contribuir com a ampliação do protocolo de indagações atinentes ao desenvolvimento da Teoria Literária.

PARTE I

ALICERCES DO ENIGMA

CAPÍTULO I

REALIDADE FANTASMÁTICA

REALIDADE FANTASMÁTICA

1.1 Cena minúscula

Por que é que, nas obras históricas, romanescas, biográficas, existe (para alguns nos quais me incluo) um certo prazer em ver representar “a vida cotidiana” de uma época, de um personagem? Por que essa curiosidade pelos pequenos pormenores: horários, refeições, habitações, vestuário etc? Será o gosto fantasmático pela realidade? A própria materialidade do isso existiu? E não será o próprio fantasma que chama o pormenor, a cena minúscula, privada, na qual facilmente posso tomar lugar? Em suma, haveria pequenos históricos (esses leitores) que tirariam a sua fruição de um singular teatro: não o da grandeza, mas da mediocridade (não poderá haver sonhos, fantasmas de mediocridade)? (BARTHES: 1974, 98/99)

É exatamente a cena minúscula e o pormenor; a vida cotidiana com horários, refeições e vestuário; o gosto fantasmático por ver representado um personagem e uma época. É a imagem, o rosto e a assinatura; o prazer de colocar sob os holofotes um(a) escritor(a), na tentativa de subtrair grandeza da aparente mediocridade. Expor a face íntima, forjar uma imagem, fazer deslizar a assinatura. Assim opera grande parte da literatura contemporânea: trazendo à cena personagens históricos e revestindo-os de um olhar esquadrihador. No caso específico dessa investigação, quatro escritores atuam como foco central de atenção: Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector, protagonistas de *Boca do Inferno*, *Dias & Dias*, *A última quimera* e *Clarice*.

Pela lente literária, os perfis (des)dobram-se, os períodos históricos (des)enrolam-se e fomentam o prazer e a curiosidade por colecionar detalhes, por fazer ressurgir fantasmas, por colocar em ação a inquietante materialidade do “isto existiu”. Os romances de Ana Miranda, ao apropriarem-se de material histórico e biográfico, movimentam todo o repertório do que Roland Barthes chamaria, em *O discurso da história* (2004), “ter-estado-presente das coisas”. Presentificar o passado é assumir seu estatuto fantasmático, fornecer-lhe nova carne, recobri-lo da visão localizada e significadora da época que o presentifica. Assim, o Gregório de Matos e a Bahia colonial de *Boca do Inferno*, o Gonçalves Dias e o Brasil independente de *Dias & Dias*, o Augusto dos Anjos e os conflitos da jovem República de *A última quimera*, a Clarice Lispector e a modernidade enfurecida do Rio de Janeiro de *Clarice*. Ao invés de serem entidades indefinidas e universais, atuam como espectros vivificados, individualizados e significados pela escritura de Ana Miranda.

Mas não é o painel geral que se fixa na tessitura narrativa; é a coleção de minúcias que fomenta o *leitmotiv* dos textos. A morte do alcaide-mor por conspiradores na Bahia do século XVII envolve Gregório de Matos nos ardis políticos da corrupta Colônia. Integrante do grupo que trama o homicídio de Francisco de Teles de Menezes, o poeta satírico sofre com as perseguições e arbitrariedades perpetradas pela poder instituído. Todavia, em *Boca do inferno*, é a verve afiada e os fragmentos biográficos de Gregório de Matos e padre Antonio Vieira que tomam a cena. O individual eleva-se sobre o coletivo histórico.

Também em *Dias & Dias* é a figura imponente do romântico Antonio Gonçalves Dias que, a partir do olhar apaixonado de uma jovem provinciana, impõe-se como marca narrativa. A crença de ser a inspiradora do poema *Olhos verdes* alimenta o sentimento de Feliciano. Desde então, interessa-se avidamente pela vida privada do poeta maranhense: acompanha os borburrinhos da vizinhança, as notícias de jornal e deleita-se ao ler sobre os pensamentos mais íntimos do escritor, expressos nas cartas enviadas ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, esposo daquela que lhe mostra as epístolas: Maria Luíza. É desse teatro de miudezas, intercalado por conflitos para a instauração da Independência, que se nutre *Dias & Dias*.

A cena minúscula, com sua força comezinha, também é o elemento estruturante de *A última quimera*. O ponto de partida para o início da narrativa é o dia da morte de Augusto dos Anjos: 12 de dezembro de 1914. A partir deste dado, o narrador rememora a vida pessoal, as dificuldades profissionais e a carreira literária do amigo de infância. Em Leopoldina, Minas Gerais, acompanha o enterro do paraibano, autor de *Eu*. O narrador, também escritor, possui suas próprias alegrias e tragédias cotidianas, mas é a figura de Augusto que paira como uma sombra sobre memória deste homem que contrapõe o mórbido e incompreendido poeta cientificista à figura rutilante e popular de Olavo Bilac.

Já no romance *Clarice*, o prazer pelo pormenor ativa a trama que trespassa a existência biográfica de Clarice Lispector e enlaça personagens femininas como Lucrecia de *A cidade sitiada*, Joana de *Perto de um coração selvagem*, G.H, de *A paixão segundo G.H*, ou mesmo Lóri de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Contudo, é a existência corriqueira de Clarice no Rio de Janeiro que alimenta o enredo: a decoração do apartamento do Leme, o hábito de jantar na copa, a relação com os dois filhos e o cão Ulisses, o incêndio promovido pelo esquecimento do cigarro aceso e que somente lhe poupou um missal. A trivialidade da vida doméstica, a sublevação do particular, o gosto fantasmático que se fixa no detalhe ampliam-se pela lente literária ao *voyerismo* dos que apreciam, segundo a definição de Barthes em *O prazer do texto* (1974), do singular “teatro da mediocridade”.

A ficção “seqüestra” Gregório de Matos biográfico e histórico e, aos poucos, desprende-se dele e da Bahia seiscentista para forjar, subrepticiamente ao estamento de peripécias ocasionadas pela morte do alcaide-mor de então, a geografia da textualidade barroca. É também o Gonçalves Dias empírico que tem o perfil traçado pelo olhar enamorado da personagem Feliciana e, juntamente, com este “jogo de completar”, o leitor observa uma outra escritura desvelar a escritura do poeta romântico. Angustia-se com a figura de Augusto dos Anjos, trazida pela memória de um narrador não-nomeado que (re) desenha não somente a imagem estilhaçada do poeta de *Eu*, mas faz circular, na narrativa, as forças e as imagens motrizes de sua poética. Desliza pelas múltiplas faces biográficas e literárias de Clarice Lispector por uma mão segunda que se deixa desvendar nos hiatos do texto.

Assim, muito embora a fruição do texto parta do olhar desejoso por pequenas anedotas, o *locus* problemático funda-se sobre o discurso, percorre “o ter-estado-presente-das coisas” e questiona a relação desnaturalizada da ficção com a realidade. O texto submete ao mesmo tratamento: personagens históricos e imaginados, dados pautados em fontes “fidedignas” e fatos inventados, indícios de linguagens cristalizadas e cambiantes. Desenha contornos significativos nas margens ora obedientes ora subversivas da escritura e requisita um método que responda à dupla função de análise intrínseca e de localização discursiva. Reivindica, portanto, o tratamento de questões teóricas referentes à representação, às fronteiras entre História e Literatura, às formas dialógicas entre as linguagens que se chocam no enunciado.

Tal *corpus*, fugidio e epidérmico, solicita que se contemple o produto final não como simples junção de sistemas superpostos: a biografia, a história e a linguagem de outra época, revisitadas pela escritura específica e localizada da cultura contemporânea; mas como ponto de vista específico sobre o mundo e a linguagem, estrutura que situa o discurso em enquadramento novo e promove condições diferenciadas de produção e de recepção. Instituir esta tipologia como objeto teórico significa enfrentar a constituição do enunciado, a elaboração como instância de enunciação e o aspecto discursivo que problematiza a própria seleção do material arquivístico, histórico e literário presentes na tessitura narrativa.

1.2 Crise da representação

Para instaurar o *corpus* como objeto teórico, é necessário conceber os romances em análise enquanto estruturas pertencentes a determinado sistema significante. Para isso, é primordial levar em conta as alterações ocasionadas no âmbito da representação, as quais

derivam de modificações na relação entre sujeito e objeto, ou como diria Michel Foucault (2007), entre as palavras e as coisas. Neste sentido, a chamada literatura pós-moderna assume características estilísticas particulares que, contudo, somente podem ser compreendidas a partir da análise da alteração epistemológica ocorrida com a crise da representação. Tal crise origina-se com a nova postura assumida pelo sujeito no relacionamento consigo e com o mundo. As maneiras particulares de ver a si e ao ambiente circundante aliam-se, indissociavelmente, aos contextos socioculturais em que está imerso o sujeito.

Na Idade Média, o homem acredita que a realidade externa é desdobramento do sagrado, sem que haja necessidade de justificativa do enigmático e do que escapa ao entendimento. Intuindo uma verdade encoberta, trafega no obscuro, sabendo vedado o acesso à compreensão total. Cabe preservar o saber derivado de revelações; mantendo, por meio dos sacramentos e da pregação das Sagradas Escrituras, o vigor da sapiência cósmica: Deus. Portanto, toda representação emana da *divinatio* e advém de situações de epifania, em que, ao homem, era dado conhecer fração da verdade.

Enquanto na Idade Média a representação deriva da *mimeses* unívoca e uniforme proveniente do sagrado, o início da Modernidade inaugura o confronto entre a realidade e a representação. O sujeito reconhece-se como excêntrico ao universo que o envolve e percebe a premência de ler e interpretar os objetos. De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos* (1998), são estas as precondições estruturais para forjar o observador de primeira ordem que, distintamente do homem do Medievo, acredita que o sujeito deve ocupar papel central na produção do conhecimento. O antropocentrismo estabelece-se sobre a crença de que as estruturas significantes exigem demanda interpretativa e interessa compensar a lacuna da expressão pelo caminho hermenêutico. Por isso, ao afirmar que “o homem é a medida de todas as coisas”, Leonardo da Vinci, convergente com as categorias de pensamento modernas, retira do estatuto do divino a primazia da elaboração epistemológica. Ao ser humano cabe a tarefa de interpretar e, para isso, é necessário situar-se como referencial e como fonte originária de observação. O observador de primeira ordem acredita na viabilidade da representação objetiva e documental e, para atingir esse fim, convoca o rigor científico e os preceitos de imparcialidade e transparência.

Com a modernidade, a representação é estável e peremptória. O obscuro e o enigmático tendem a ser suprimidos pela confiança cega no conhecimento produzido. Os processos de decifração do mundo partem do sujeito, o qual concebe a si mesmo como pólo de irradiação do saber. Apesar da realidade ser vacilante, o empenho em compreender impele o observador

ao método e às descrições que concebem o real como apreensível. Em posse de acurados processos de investigação e sistemas de abstração ancorados na lógica, pretende-se representar objetos de modo claro, iluminado e sem fissuras.

A grande crise origina-se quando as sólidas localizações do sujeito e da realidade desbaratam-se e torna-se incoerente advogar a favor do real como dado concreto. A emergência do sujeito consciente de si enquanto observador, em processo autoreflexivo, forceja a incorporação de noções complexas acerca das posições a serem assumidas no ato de observação. Fica claro que:

cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina a crise da representabilidade. (GUMBRECHT: 1998, 14)

As múltiplas percepções e a conseqüente diversidade de representação inviabilizam a relação unívoca e fixa com o real. Ao reconhecer-se no ato de observação, o sujeito autoreflexivo compreende que variadas perspectivas oferecem-se ao entendimento, sendo todas igualmente válidas. O surgimento deste tipo de sujeito, intitulado de observador de segunda ordem por Hans Ulrich Gumbrecht (1998), é acompanhado de desconfiança em relação à univocidade na apreensão da realidade. Não há mais a crença ingênua no conhecimento produzido, a confiança cega sobre o estatuto da observação vai sendo, progressivamente, eliminada. Michel Foucault (2007) situa a ascensão do processo de autoreflexividade por volta de 1800, quando, segundo o pensador francês, o ser humano assume-se “incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (GUMBRECHT: 1998, 13). Este processo acarreta importantes modificações no estatuto da representação; pois, em contato com o mundo real, diversos enfoques podem ser adotados e, portanto, não há fundamento assumir nenhum deles como epistemologicamente superior. O conteúdo de qualquer observação provém da posição particular escolhida, do lugar em que se instaura o olhar.

A tese de que a *mimesis* seria a imitação de unidades prévias, em sistema de similitudes, torna-se, dessa maneira, insatisfatória. A relação íntima com o real, apregoada pela conceituação platônica-aristotélica, é desnaturalizada pela contestação do referente enquanto elemento imanente. Luiz Costa Lima sugere em *Mimeses: o desafio ao pensamento* (2000) e

Mimeses e modernidade (2003), a concepção de *mimeses* enquanto produtividade, ou seja, como fator gerador de sentidos no receptor. Liberta o conceito da acepção tradicional de representação enquanto vínculo umbilical com a realidade: em que a cena diegética equivale à situação exterior e objetiva. A fratura no sistema de correspondência subjetiva entre o referente e os objetos artísticos, torna legítimo pensar em “representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém o que impede que se confunda *mimeses* e *imitatio*”. (COSTA LIMA: 2000, 24). Assim estabelece-se uma via de mão dupla: a literatura tanto recebe o que provém da realidade quanto é passível de modificar as formas de conceber o real.

A acepção platônica-aristotélica de *mimeses* mantém-se, desse modo, como elemento estruturador nos romances do século XIX, nos quais representam-se situações e personagens em sua totalidade, de maneira que o discurso é monológico e o foco narrativo pretende-se unívoco e fixo. Articula-se a narrativa a partir de um pólo central em que o narrador deixa a história transcorrer em terreno seguro. As obras do final do Realismo, todavia, defende Erich Auerbach (2004) pressentem a crise da representação: a iminência do sujeito fragmento e quebradiço, a impossibilidade de dar a conhecer o real. Com o surgimento do observador de segunda ordem, fruto da crise representacional, a narrativa inunda-se de signos de incerteza, o narrador admite a contingência no trato com o referente, ao perceber que o sistema de equivalências entre a realidade interna e a externa fissa-se. A representação perde o caráter de univocidade, o narrador abdica do patamar superior que mantinha em relação aos demais personagens. Fica patente “que enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente cada fenômeno pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis” (GUMBRECHT: 1998, 14).

Infinidade potencial de representações que rompe com o estatuto grego de universalidade e com a homologia sacra do Medieval. O mundo, para usar uma expressão de Michel Foucault (2007), não se desdobra mais sobre si mesmo, não é mais transparente. A *mimesis* é destituída do arcabouço de semelhança e equivalência. Perde-se a crença na visão objetiva e imparcial e instaura-se o desequilíbrio entre o significante e o significado. Do plano de semelhança e de homologias, em que a *mimesis* pauta-se em versões artísticas sobre modelos existentes *a priori*; o conceito estende-se aos efeitos causados no receptor. O medieval conjuga as representações à inequívoca verdade divina; o início da modernidade, à ordem da objetividade e transparência; a modernidade, originada a partir de fins do século XIX, à contingência do real.

É importante ressaltar que as nuances estéticas, derivadas do relacionamento da arte com a realidade e vice-versa, delineiam-se como componentes sintáticos, semânticos e também ideológicos. A partir da obra basilar de Erich Auerbach (2004), *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*, observa-se que o intercâmbio entre a literatura e o momento sociocultural é intenso. Ao percorrer toda a transmutação do conceito de *mimeses* por meio da análise de textos que abarcam desde *a Odisséia* de Homero até o romance de *To the lighthouse* de Virginia Woolf, convoca a teoria crítica à adequação de terminologia condizente ao período literário examinado. Atribuir, portanto, a romances escritos nos séculos XX e XXI características e funções referentes a momentos artísticos anteriores, em que o quadro de valores era distinto é tornar homogêneos os conceitos ao longo do tempo, retirando a contextura problemática que os acompanha.

Dessa maneira, o exame dos textos de Ana Miranda levará em consideração que, apesar da ancoragem histórica, as relações representacionais modificaram-se e, conseqüentemente, a condição que adquire a História, no atual contexto, difere das circunstâncias que epistemologicamente a localizavam no século XIX. As premissas de objetividade e transparência, a atuação do narrador como pólo indexador serão analisadas sob nova luz. Desta sorte, a arquitetura da obra e a forma composicional serão reputadas como modos de elaboração discursiva, provenientes de estatuto diferenciado no que concerne à representação da realidade. Os dados e fontes documentais, destituídos da pretensão do real como imediato e neutro, podem ser reavaliados como índices de interpretações variadas. Como partícipe da construção literária, concebe-se a História, então, como envolvida pelos olhares do narrador e dos personagens; olhares que não requisitam a supremacia do saber e que, há muito, carecem da confiança cega no conhecimento produzido a partir da observação e do rigor científico. A *mimeses* será tomada, desse modo, a partir da ampliação semântica discutida por Luiz Costa Lima (2000) e Erich Auerbach (2004), a fim de aclarar o processo de deslocamento do saber de pontos fixos ao *ballet* das margens e fronteiras.

1.3 Literatura e História: margens e fronteiras

Com a crise da representação e com as modificações dos paradigmas no que tange à estruturação narrativa torna-se essencial, neste novo contexto, situar o lugar da literatura. Parece primordial refletir sobre tais questões ao se constatar que as mudanças ocorridas no âmbito das categorias de pensamento recaem sobre conceitos fundamentais à teoria literária,

quais sejam, a *mimeses* e a verossimilhança. Sobre estes dois pilares é construída a teoria platônica-aristotélica e, a partir da adesão ou confrontação da doutrina clássica, erige-se a problematização da literatura enquanto objeto teórico. Por isso, ao serem deslocados, desnaturalizados e ressignificados solicitam o repensar sobre as características definidoras e distintivas dos textos literários. Nas narrativas em estudo, nas quais o intercâmbio entre história e literatura é intenso, a distinção entre fato *versus* ficção, linguagem corrente *versus* linguagem literária demandam atenção redobrada. Cabe então discutir não somente o lugar da literatura, mas as relações que são estabelecidas dentro deste novo quadro de valores: entre o romance e a narrativa historiográfica.

Conforme já enunciado, a nova relação da *mimeses* com a realidade e o distinto estatuto representacional exigem que a literatura e a história sejam vistas sob novo enfoque. Da mesma forma que a mudança de paradigmas altera a concepção sobre o objeto literário também modifica a percepção acerca da escrita historiográfica. De fato, teóricos como Hayden White (2001) e Linda Hutcheon (1991) apontam zonas de confluência entre as áreas. Em contraste com a clássica distinção de Aristóteles, presente no capítulo IX da *Poética*, de que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES: 2005, 28); estes estudiosos indicam que a história possui mais semelhanças com a escrita literária do que cotejou o pensamento grego. Se a literatura é do domínio do possível e a história, do acontecido cabe questionar quais os limites entre o real e o imaginável? O real, defende Hayden White em *Trópicos do discurso* (2001), é construído. Logo, é tênue a linha que separa essas duas noções: de realidade e de imaginação. Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (2003), abandona a distinção entre “fato” e “ficção” por considerá-la pouco útil, uma vez que facilmente questionável. Com efeito, definir a literatura como território da imaginação é preceito insuficiente, uma vez que diversos textos considerados “não literários” possuem carga imaginativa acentuada. Do mesmo modo, afirmá-la como objeto plurissignificativo não resolve a questão, visto não ser privilégio exclusivo dos textos literários possuírem essa característica.

Interessa, portanto estabelecer, primeiramente, as semelhanças entre a literatura e a história para, em seguida, evocar as dessemelhanças. Nesse terreno de similitudes, Hayden White (2001) é elucidativo. Considera que ambas fazem uso do artefato verbal e atuam dentro de determinados parâmetros lingüísticos. Tanto uma quanto a outra necessitam se adequar a determinados modelos de gênero, por isso defende que as proximidades ultrapassam os

distanciamentos. De acordo com o teórico, seqüências históricas podem ser relatadas de inúmeras maneiras e admitem uma certa quantidade de tipos reconhecíveis de enredo. Seguem, nessa medida, as regras literárias acerca da elaboração culturalmente possível de histórias. Apregoa, assim, que os modos de urdidura de enredo, as tipologias para elaboração do relato não são restritivas à literatura, mas às narrativas em geral. No entanto, há um quadro limitado de estruturas genéricas reconhecidas pela cultura, aos quais estas narrativas devem adequar-se.

Por isso, a narrativa historiográfica reconhece-se como interpretativa, já que deve selecionar o modelo institucionalizado de ação comunicativa ao qual se enquadrará a mensagem. Ademais, como o historiador somente tem acesso a vestígios do passado, necessita preencher lacunas da realidade e utiliza, para isso, técnicas de elaboração narrativa similares às da literatura. Por esta razão, a radical oposição entre ficção e história, arte e ciência tem sido questionada, uma vez que o caráter provisório e contingente das representações históricas é assumido. As fronteiras são tão fluidas que Hayden White (2001) defende o estatuto de artefato literário do texto histórico. Segundo ele, se os acontecimentos são convertidos em histórias que se adequam a modelos lingüísticos de representação, os relatos históricos são: “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência” (WHITE: 2001, 98). A proximidade maior com a arte do que com a ciência é a constatação que se dedicar à especificidade da divisão das disciplinas tal qual era engendrado no século XIX é inoperante em termos atuais. A separação em áreas estanques é anacrônica. Os conceitos que problematizam os liames entre história e literatura enriquecem-se de diversas variáveis. Portanto, as fronteiras erigidas pela concepção platônica-aristotélica e, posteriormente fortalecidas pelos historiadores cientificistas do século XIX, começam a ruir por estarem ancoradas em prescrições frágeis e em distinções refutáveis.

Enquanto no século XIX a história era o domínio do saber que buscava reproduzir o real, criar empatia e seguir normas científicas, a atual historiografia questiona noções fundamentais como “fato” e “verdade” históricos. Assim, os pressupostos de sustentação da história são reavaliados. O “fato” não é mais tido como dado certo de interpretação imanente, mas como miríade de itinerários possíveis. No que concerne à “verdade”, o conceito adquire outra feição desde que disseminada a descrença na realidade objetiva, ocasionada pela crise da representação. A verdade, admite Keith Jenks, em *A história repensada* (2007), é criada e nunca descoberta. Esta percepção torna impotentes conceitos como objetividade, essência e

imparcialidade. Por isso, a distinção entre história e literatura, a partir da noção de imaginação, sujeita-se a diversas contestações.

Contudo, embora seja inadequado validar contornos sólidos, isso não significa que essas áreas sejam indistintas. Nem tudo são similitudes. Luiz Costa Lima, em *Aguarrás do tempo* (1989), argumenta que, a par de todas as semelhanças que não podem ser ofuscadas, seria equivocado desconsiderar que liames e nuances separam estas matrizes de conhecimento. Apesar de invocar maior flexibilidade, a fim de não incorrer na rigidez de algumas correntes historiográficas do século XIX que atribuíam à escrita histórica o estatuto de ciência; ainda assim estabelece diferenças entre as áreas, situadas na maneira com que o escritor e o historiador encaram o mundo: o primeiro com fito de criá-lo o segundo, de designá-lo. Apesar de próximos, os discursos do historiador e do ficcionista ainda se diferenciam, porque distam tanto na maneira como as respectivas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como atua o narrador nestes relatos.

O historiador, segundo Costa Lima (1989), tem interesse em designar o mundo que estuda, mesmo que essa designação parta da constatação de que não exista história objetiva e transparente ou possibilidade de fazer reviver o passado. A coleção de eventos que o historiador tenta organizar por meio da interpretação exige que se considere que os fatos não têm dimensões absolutas e que quanto mais se alarga o horizonte factual, mais este parece indefinido. Todavia, mesmo que toda conceitualização do passado seja reduzida frente à totalidade dos eventos e que seja completamente revestida de camadas interpretativas, ainda assim, pondera Paul Veyne em *Como se escreve a história* (2008), é premente lembrar que subjetividade não é arbitrariedade. A história vincula-se, indelevelmente, ao âmbito da *designatio*.

O escritor, por seu turno, mesmo que baseado em dados empíricos e documentais, pode alterar, arbitrariamente, os acontecimentos, desde que isso satisfaça o interesse artístico. Este lastro criativo já era assumido como prerrogativa por Aristóteles (2005) que afirmava estar a literatura sujeita ao verossímil e ao necessário, sendo permitido ao artista, inclusive, recair no impossível, desde que justificado pelos efeitos da representação. Esta margem de criação amplia-se com a crise da representabilidade, uma vez que o artista não se sujeita mais a um modelo fixo de realidade e tampouco concebe como umbilical o vínculo entre o real e o representado. Ao escritor é dado modificar datas e personagens, inserir situações, manipular os eventos. A literatura pode atuar de modo arbitrário em relação à realidade externa desde que seja conveniente à intenção artística. No romance *A longa viagem de Tchecov* (1991) de

Ian Watson, por exemplo, o escritor altera fatos e eventos relacionados à viagem de Anton Tchecov para Tunguska. Acontecimento tornado insólito na narrativa pela alteração de datas relativas a fatos biográficos e históricos em cabal demonstração de que o arbitrário é a própria condição da criação literária, submetida, unicamente, aos preceitos da necessidade artística. Luiz Costa Lima (1989) lembra que à representação literária não cabe re-duplicar a realidade externa e sim criar uma interpretação desestabilizadora do mundo.

As vivências e eventos reais transfiguram-se frente à força imaginativa. A inventividade artística associa-se ao verossímil e não ao verdadeiro. Verossimilhança, conceito utilizado por Aristóteles para designar aquilo que é passível de acontecer, refuta a pretensão de “aplicar aos enunciados fictícios critérios de veracidade cognoscitiva” (ROSENFELD: 1981, 18). Por isso, empregar, em textos literários, o preceito de *adequatio orationis ad rem*, intenção de adequar o discurso ao real, corrompe os sustentáculos do fazer artístico: a liberdade criativa no que tange à confecção do mundo imaginário. Mesmo a narrativa elaborada a partir de documentos e de arquivos abandona o estatuto de enunciação referencial a partir do instante em que o personagem age ou fala no ambiente diegético. O narrador fictício não é sujeito real de orações, é entidade atuante dentro de um campo ficcional. O aspecto contingente do artefato discursivo pode, então, ser apontado ou escamoteado; no primeiro caso, pela adesão ao primado do real como fonte segura de elaboração mimética, no segundo caso, pelo embate entre realidade e representação artística. Em todo caso, a *mimeses* supõe diálogo complexo e flexível do signo com o mundo, transpondo, mesmo para Aristóteles (2005), o caráter de mera reprodução do real. A imagem produzida de acordo com pré-dado assume acentuado grau de liberdade seja pela relação inovadora que a intervenção artística estabelece no ato de confecção da obra seja pelo efeito que causa no leitor com a abertura para outra cena da “verdade” que no plano da realidade inexistia de todo (LIMA: 2000). A autonomia da arte transcende o dado e o verificável, ultrapassa as prescrições de identidade e reinventa o real.

1.4 O real (des) mistificado

A amplitude de fontes na seleção do material, a ser esteticamente remoldurado, diferencia esta práxis literária do romance histórico e biográfico do século XIX, visto que estabelece relação específica com o estrato histórico: assume a ampliação do campo de

documentos históricos promovida pela História nova. O quadrante de elementos admitidos como fontes alarga-se conforme apregoa Jacques LeGoff (1988):

A História nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF:1988, 28)

A revolução documental, que funda uma nova concepção do documento e da crítica, agrega diversas modalidades de textos como fontes históricas consideradas legítimas pela História nova. Documentos orais, correspondências, fotografias, mapas, objetos de uso doméstico, vestuário, notas de lavanderia tornam-se elementos essenciais para a compreensão histórica. O fato de a escritura de Ana Miranda ser permeável a estas textualidades já é condizente com uma perspectiva historiográfica e literária específica, distinta da adotada no século XIX. Localiza-se dentro de um quadro teórico que não admite a existência de fontes privilegiadas e contempla a multiplicidade de textos para a composição do esquivo mosaico do passado.

O início de *Boca do Inferno* é a descrição de um documento cartográfico alçado como mapa geográfico e cultural da Bahia de seiscentos. Em *A última quimera*, cartas de Augusto dos Anjos fomentam a visão sobre a Revolta da Chibata e o conflito ítalo-turco. Em *Dias e Dias*, os comentários do povo de Caxias esboçam a percepção da Balaiada e da Independência do Brasil. Em *Clarice*, fotografias, vestígios, marcas pessoais entrelaçam a vida da escritora aos ruídos do Rio de Janeiro que avança, célere, em direção à modernidade.

Contudo, estes sinais de autoreflexividade, de crítica imanente ao estatuto de fonte histórica e de texto literário, deixam-se apenas entrever. Há, em um primeiro momento, a instalação do que Robert Stam, em *O espetáculo interrompido: literatura e arte de desmistificação* (1981), intitula ilusionismo literário, ou seja, a técnica artística que “trapaceia” ao obscurecer as influências literárias, ao insinuar que a linguagem é veículo claro e transparente e ao sugerir a fidelidade de representação de personagens e de fatos. A leitura é direcionada aos imperativos do referente, das fontes, dos documentos; o tecido narrativo seduz o olhar que é conduzido à crença ingênua da possibilidade de representação pura e simples do real: relato despido, imparcial e objetivo.

Em Ana Miranda, a caução do real impõe-se a partir da presentificação do referente por meio da alusão às fontes históricas primárias e secundárias, o “real” é alçado como entidade autônoma do qual o puro decalque objetivo é forma de criação da narrativa histórica. Retirado de sua função, esquecido da enunciação, o real é considerado transposto ao enunciado. O fetichismo pela documentação e a obsessão pelos fatos pairam como elementos estruturais da narrativa, reforçam o que defende Roland Barthes:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito do real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu (BARTHES: 2004, 178)

É a partir do “gosto pelo real” que, nos quatro romances, o enredo é tecido. Em *Boca do Inferno*, em especial, os resíduos de significação são escamoteados, a fim de “ludibriar” e aparentar uma honesta imparcialidade. A este procedimento em que o referente pretende falar por si mesmo como se pautado na castidade e no imaculado da História, Barthes, em *O discurso da história* (2004), intitula ilusão referencial. O enunciador simula anular a pessoa passional e a substitui por outra, a pessoa objetiva, impingindo sombra no “eu” que fala. Muito embora, nestes romances, haja signos que remetem ao emissor da mensagem, o poder exercido pelas fontes é penetrante o suficiente para fazer crer que a história conta-se sozinha. O texto insinua-se como discurso histórico objetivo, no qual o narrador é mero observador. Contudo, conforme apregoa Barthes (2004), as carências dos signos também são significantes, ou seja, a escolha do pronome apessoal não passa de álibi retórico em que a verdadeira situação do enunciante se manifesta na escolha dos sintagmas com que cerca os atos passados. A distinção essencial entre o real e o discurso é escamoteada na similitude entre elementos de estatutos completamente diferentes.

Apesar de alçar a realidade como estatuto de consagração narrativa, a notação “real” instituída no tecido estrutural é, primeiramente autenticada para ser, paulatinamente, desacreditada. O pormenor concreto, o valor do documento e o crédito aos fatos são utilizados para criar a ilusão de “colusão” direta do referente e do significante, como se o significado inscrevesse-se transparente na tessitura narrativa, arrogando a possibilidade de uma enunciação referencial e realista. Instala-se o “isto foi” como suficiente para tornar “o real”

autêntico, como se fosse reputado bastar-se a si mesmo e bastante forte para desmentir qualquer idéia de função, como se a enunciação não precisasse ser integrada numa estrutura e o “ter-estado presente das coisas” fosse princípio suficiente da palavra. Ao império do real, sucede, contudo, lenta subversão: as fissuras da ilusão referencial são tornadas visíveis na escritura.

Múltiplas vozes ecoam no romance, os narradores apresentam-se como inseguros na interpretação das ações, situações e caracteres. Tal grau de imprecisão acerca da possibilidade de representação segura e objetiva confunde o leitor e mina o estatuto de apreensão total da realidade, enquanto instância suprema e diretriz a ser descortinada por meio de uma mimeses substancialista. Esta prática discursiva atua no sentido de reivindicar o real como construção de linguagem, prene de valores ideológicos, de forma a corroborar que:

Já dizia Nietzsche: “Não existe fato em si. É sempre preciso introduzir um sentido para que haja um fato”. A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não interviria?), o fato só pode ser definido de maneira tautológica: o notado precede o notável, mas o notável não é- desde Heródoto, quando a palavra perdeu a sua acepção mítica- senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado. Chega-se assim a esse paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a cópia pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-textual o real. (BARTHES: 2004, 176/177)

Considerar que todo fato existe enquanto entidade lingüística desbasta a crença de que seja possível atuar sobre o real com intuito de repetição e de cópia. A possibilidade de recuperar a totalidade dos acontecimentos históricos passa a ser tomada como pretensão ingênua, uma vez que, do passado, restam fragmentos, vestígios, pedaços descontínuos do que ocorreu. Mesmo que o passado pudesse ser apreendido de forma total, o relato dos fatos coletados esbarraria, necessariamente, na linguagem, no processo de textualização, nas tantas camadas de interpretação que o código lingüístico impõe. Por isso, sabendo que o relato tende a construir nexos e minimizar as rupturas e que, na ânsia de elaborar um amálgama totalizador, ignora o imprevisível e obscurece as discontinuidades; levando-se em conta que toda escrita histórica é construto pessoal significado, visto que transmitido por meio dos olhos e a voz de outrem, abandona-se o estatuto de cópia transparente da realidade, de decalque simples do referente.

O relato histórico integrado na tessitura narrativa é problematizado. Os eventos políticos e sociais ocorridos na Bahia seiscentista são inseridos em *Boca do Inferno* a partir de uma perspectiva específica. O documentado fato da morte do alcaide-mor da cidade é recriado a partir da perspectiva marginal, a partir da fala ferina do poeta preterido da colônia: Gregório de Matos. Como possível integrante do homicídio, tendo que se refugiar no colégio de jesuítas para depois tomar abrigo no Recôncavo, o poeta, infenso ao governo colonial, é voz dissonante da história oficial. A certa altura do romance, expõe, ao arcebispo, o motivo de revolta do povo baiano contra o governo da época:

_O alcaide Francisco de Teles de Menezes, após comparar o cargo, passou a prevaricar e a atacar com sua língua viperina importantes cidadãos que estranhavam seus excessos, inclusive os Ravasco. Quando chegou Antonio de Souza para governar, no ano passado, sentindo-se protegido o alcaide iniciou uma campanha de vingança contra os seus opositores...

_A Bahia, então, disse o arcebispo, transformou-se num campo de batalhas, com um sabor amargo de sangue.

_Ó sacro pastor da América florida, quanto lamento tudo isso, disse Gregório de Matos. Antônio de Souza julga-se o próprio rei. Não conhece limites. Usa essas disputas de honra para caluniar os liberais. Conta com a cooperação de desembargadores e funcionários para perseguir seus opositores. E os desembargadores são arrastados para a voragem das intrigas e disputas entre as partes. (MIRANDA: 2006, 110)

Discurso ideologicamente situado refuta a pretensão de imparcialidade, da estratégia de distanciamento prudente do que é enunciado. Tampouco o artifício da objetividade encontra lugar na estrutura narrativa, uma vez que transparece, vez por outra, as muitas camadas textuais (e, portanto as tantas camadas interpretativas) sobre as quais debruça-se o tecido romanescos, desde as poesias satíricas do “boca do inferno” aos textos históricos e biográficos sobre a Bahia seiscentista e acerca de Gregório de Matos Guerra.

Carece também de qualquer tentativa de objetividade o relato de Feliciano acerca do levante ocorrido em Caxias após o grito de Independência do Brasil. Coronel Fidié, o restaurador, e Lorde Cochrane, o nacionalista, inserem-se no discurso da moça romântica como pólos divergentes. Como prova de lealdade amorosa a Antonio Gonçalves Dias, Feliciano apóia, intimamente, o coronel Fidié que, fiel a Dom João VI, marcha pelo território nacional abjurando da independência e buscando restaurar o poderio da metrópole portuguesa sobre a colônia brasileira. Sobre este fato histórico, assim se expressa a narradora:

O pai de Antonio era leal ao coronel Fidié e lutou contra os cearenses, piauienses e maranhenses, lutou contra papai e contra os nacionalistas, por isso papai jamais gostou de seu João Manuel e de nenhum dos portugueses da comarca, a rixa entre os dois veio daqueles tempos do coronel Fidié...Às vezes fico pensando: se não tivesse acontecido a Independência, se papai não tivesse vindo lutar contra o Fidié, se eu tivesse nascido em Fortaleza, eu nunca teria conhecido Antonio. Por isso amo secretamente o coronel Fidié e quando papai fala mal dele eu saio de perto. (MIRANDA: 2002, 41/42)

A marca de que todo relato é construído pessoal significativo imprime-se, neste trecho, a partir da inserção da partícula condicional “se”. A partir de então, Feliciano abre o espectro dos universos possíveis, levando à reflexão do caráter contingente dos acontecimentos históricos: os eventos não seguem, necessariamente ao preceito de causa e efeito. Interessante também observar que a autenticação do argumento de apoio ao coronel Fidié derive de fatores forçosamente subjetivos. A ironia subjacente a este relato é que as visões da história, assim como os posicionamentos ideológicos, muitas vezes pautam-se em seleções emocionais, sem qualquer fulcro de objetividade e imparcialidade.

O discurso embebido de informações históricas também pode ser localizado em *A última quimera*. O tom confidencial do relato em primeira pessoa, assim como as estratégias mistificadoras de ilusão referencial, convidam o leitor à materialidade dos fatos. Comentários sobre a Primeira República, sobre acontecimentos cotidianos, sobre incidentes pessoais. Trecho particularmente interessante é o que concerne à Revolta da Chibata. No romance o fato é assim descrito:

O sobrado onde moravam Augusto e Esther ficava perto do Arsenal da Marinha, principal alvo dos revoltosos. As granadas explodiam a pouca distância de mim e caminhei entre a fumaça e as pessoas, em pânico, com o papel no qual estava escrito o endereço de Augusto. Encontrei-o na casa de tio Bernardino, no andar de baixo, de mãos dadas com Esther. Tia Alice e Bebê rezavam o terço. Protegido por trás da parede, tio Bernardino olhava pela janela cujas vidraças tremiam a cada disparo. Sentei-me ali junto à família e rezei, também. (MIRANDA: 1995, 130)

Neste excerto o narrador presencia, ao caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro, a Revolta da Marinhagem. Por meio de intervenções dramáticas, exprime o pavor que os bombardeios ocasionaram na população fluminense e, conseqüentemente, em Augusto dos Anjos. O próprio poeta, em epístola dedicada à mãe Sinhá Mocinha, mostra-se consternado com o ataque e relata este fato em carta de 27 de dezembro de 1911: “Não imagina Vm^{ca}. O horror, o

pânico indescritível de que todos nós fomos tomados, perante um bombardeio de quase 11 horas, sem que nos azasse um só instante a menor possibilidade de buscar lugares mais seguros, que os que estávamos à mercê exclusiva do acaso” (ANJOS: 1994, 731). A este dado arquivístico, a narrativa insere situação, ambientação e atmosfera para materializar o horror proporcionado pelo evento histórico. O caráter ilusionista, desvelado pelo confronto entre os arquivos epistolares de Augusto dos Anjos e as informações históricas imiscuídas na tessitura romanesca, reivindica a questão: existe, de fato, verdade histórica? É possível preconizar em nome do primado das fontes e da imparcialidade do observador?

Estas indagações pairam em torno dos romances. O único texto em que o relato histórico não compõe acintosamente a trama narrativa é *Clarice*. Por que a narrativa não se embebe do discurso histórico? Por que não remete às passeatas políticas das quais participou Clarice Lispector? As omissões, advoga Barthes (2004), são tão pertinentes quanto as marcas deixadas no texto. Paradoxalmente, o desmascaramento do discurso histórico e biográfico atinge o mais alto grau neste romance, por valorizar o que Michel Foucault (2007), em *As palavras e as coisas*, chama de desordenação, de desestruturação e de desnomeação.

O eu impessoal dos relatos do século XIX é substituído pelo eu parcial e significador. A História não atua mais como grande personagem. Sobem ao palco sujeitos individuais, analisados aos pormenores. Nada mais de grandes símbolos de como Napoleão Bonaparte. É dado lugar aos personagens excêntricos com tudo que possuem de incoerente. O herói mediano lukacsiano (1965), passivo frente às matrizes causais do fluxo histórico, perde a razão de ser. Os detalhes emergem de modo a ruir a densidade ilusionista do mundo ficcional.

1.5 Ficções da identidade biográfica

Talvez então o sujeito reapareça, não como ilusão, mas como ficção. Há um certo prazer que é tirado de uma maneira de nos imaginarmos como indivíduos, de inventarmos uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. (BARTHES: 1974, 110)

Como nos retratos de David Octavius Hill³ que tanto espanto causaram a Walter Benjamin (1994), por apresentarem nitidez mórbida, os relatos biográficos reclamam com

³ David Octavius Hill é um dos mais iminentes fotógrafos do primeiro decênio da fotografia. Produziu daguerreótipos, pautados na técnica do francês Louis Daguerre que consiste em fixar imagem pela ação direta da luz. Esta descoberta, efetuada no ano de 1835, rendeu a Daguerre a pensão de 6000 francos, concedida pelo governo francês.

insistência o nome fantasmático daquele que viveu. É o nome do morto que retorna para, como um espectro, perpetuar-se na biografia. Interessante que embora seja, a todo instante, o signo da morte que funde o hipermnésico e o hipomnésico⁴, é como *bios* que os relatos se apresentam. É o falar da vida, resgatá-la como narrativa, impondo-lhe, contudo, toda a carga discursiva, imputando-lhe nexos causais, consecutivos e finais. É tomar a existência por relações de sentido, expurgando o acaso, como se cada elemento se encaixasse perfeitamente ao elemento anterior, como se cada momento fosse o prenúncio do seguinte, cada característica parte constitutiva das demais. Sem infrações, rupturas, sem qualquer fenda a reclamar os infinitos possíveis, o caráter aleatório e fortuito que governa a vida. Por criar a ilusão de continuidade é que Bourdieu (1998) trata da biografia como ilusão.

Sem dúvida, cabe supor que o relato (auto)biográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU: 1998, 184)

Toda esta manobra astuciosa para recobrir o imprevisível e o aleatório de uma película de consistência e constância, de inserir os eventos e os acontecimentos em uma rede lógica, pauta-se na sublevação do nome do morto. Bakhtin (1990) ensina que os primeiros relatos biográficos, na Grécia Antiga, escoam com a substituição de lamentos (*trenos*) pelo encômio, discurso fúnebre e laudatório. É em torno deste nome, deste ponto de convergência que se tecem considerações elogiosas. A imagem do defunto eleva-se como tipo preciso de vida, imagem simples e plástica em que todos os elementos são percebidos como homogêneos. Estes relatos, estudados por Bakhtin (1990), lançaram raízes tanto na formação quanto nas posteriores biografias e autobiografias. De tal maneira arraigou-se na cultura ocidental que parece natural considerar os eventos de uma vida como elos encadeados e o nome próprio como pólo fixo de habilidades e características, “atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais” (BOURDIEU: 1998, 187). Identidade, centrada no nome, é a alusão ao sujeito idêntico a si em todos os acontecimentos do início ao fim da vida.

⁴ Expressões utilizadas por Derrida (2001) para evocar a condição do arquivo como estruturação da memória que jamais é espontânea, viva e interior.

Este processo de coerência, em que o relato biográfico insinua que o sujeito é essencialmente o mesmo ao longo da vida, pode ser observado em *Boca do Inferno*:

Desde menino gostava de olhar nos livros imagens femininas: santas, rainhas desenhadas com benevolência e que sempre pareciam mais belas do que deviam ser, altivas condessas, duquesas, princesas e até mesmo bruxas condenadas pelo Santo Ofício. Na rua o menino ficava extasiado com as mulheres de carne e osso, com seus rostos e suas formas, alvas como jasmims, vermelhas, azeitonadas ou escuras como a lascívia. (MIRANDA: 2006, 75).

A atração de Gregório de Matos por figuras femininas é textualmente localizada na infância, quando ainda menino via-se extasiado em presença de mulheres. Esta característica biográfica e literária, que perdura sem interrupção ao longo do tempo, é grafada, na narrativa, por meio de termos como “desde então”, “já” etc. Explica-se o futuro pelo passado. Adjuntos adverbiais de tempo que abstraem a multiplicidade dos tempos vividos a uma linha que une causa e fim, conferindo sentido consistente e orientado à existência. Palavras que funcionam como *prodigia* grego, como índices de destino.

Todo o caráter fortuito da existência é reduzido ora a exteriorização de ações, modo energético; ora a rubricas precisas de vida, modo analítico. Na primeira, a existência e essência exteriorizam-se pela ação, por isso não é necessário enumerar virtudes e vícios, mas atos. Na segunda, cria-se um esquema de rubricas detalhadas, a partir da pesquisa em material biográfico, de modo a constituir, desde os primeiros traços, as predeterminações dos contornos futuros. Plutarco utilizou com maestria o modo enérgico e influenciou o drama. Suêtonio aprimorou o modo analítico e determinou o posterior desenvolvimento da biografia. A ressonância do modo energético encontra-se em *Boca do Inferno*, romance no qual Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira participam de uma engenhosa seqüência de ações. Os demais romances pautam-se no ritmo pausado da apresentação de rubricas, na configuração de uma imagem consistente que desde o nascimento prenuncia o sucesso futuro, como pode ser constatado em *Dias & Dias*:

Quando o Antonio escreveu aquela composição, um pouco antes de ser matriculado no curso do professor Sabino, com quem começou a estudar latim, filosofia e francês, já era um menino inspirado. Ele nasceu poeta, ou talvez tenha se tornado poeta quando leu os primeiros livros de poesia e sentiu-se tocado por aquela expressão de mundos sensíveis, como sua alma era tanto, alma desfeita em lágrimas nas flores das bananeiras, desfeita em orvalho sobre as nossas relvas. (MIRANDA: 2002, 24)

O nome Antonio é o designador rígido que organiza os fatos em seqüências ordenadas e inteligíveis. O mesmo Antonio Gonçalves Dias matriculado no curso do professor Sabino é o poeta que escreverá, na vida adulta, *Canção do Exílio*, expressão destes mundos sensíveis de que trata a narradora. Porém, a inserção do termo “talvez”, sugere oscilação. Fratura o universo de certezas e introjeta certo grau de fortuito no relato biográfico. A narradora tanto pontua as brechas da configuração textual, que busca comprimir o aleatório do real à logicidade da narrativa, quanto demarca sua função de narradora, produtora de significados, ao oscilar entre um posicionamento e outro.

De modo similar, o narrador de *Boca do Inferno* chama atenção para si enquanto um elemento da estrutura romanesca. Ao elaborar todo o esboço biográfico de Gregório de Matos no pretérito imperfeito, suspende a linearidade textual ao inserir o futuro do pretérito. Salta ao futuro e, com dosagem sutil de ironia, afirma sua onisciência: “naquele tempo Gregório de Matos acreditava-se dono de uma grande vocação religiosa. Mas sua passagem pela vida eclesiástica seria dolorosa e breve” (MIRANDA: 2006, 77). Ao ponderar sobre o sofrimento causado pela atuação como clérigo, preenche de julgamento a distância entre a pretensa vocação religiosa e o efetivo exercício eclesiástico.

A onisciência é temperada, contudo, pela proximidade instituída com a utilização do nome próprio. Sem formalidades, Gregório de Matos é apresentado em seus aspectos mais íntimos, enquanto fornicava as mulheres ou no momento em que conversa abertamente com amigos. Nos demais romances, Antonio Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector são tratados pelo primeiro nome; respectivamente, Antonio, Augusto e Clarice. A elevação da personalidade privada sobre a pública, demonstra que estas narrativas interessam-se pela intimidade de alcova, o lado mais isolado e distanciado do revestimento social. Exatamente no secreto, no mais distante do olhar alheio, situa-se o olhar dos narradores. Na desagregação entre o interno e o externo, na ruptura entre o centro e o invólucro, trafegam os textos.

Esta característica remete à progressiva desagregação do “eu” operada ao longo dos séculos. Se para os gregos da Antiguidade Clássica tudo era exposto e visível, o final da Idade Média já prenuncia os relatos solitários, a cisão entre o exterior e o interior:

Inúmeros detalhes da vida privada, que fazem com que o homem se sinta em casa e que começam a servir de apoio a uma consciência de

si mesmo, passam a ter significado. A imagem do homem começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública. (BAKHTIN: 1990, 261)

O tom confessional perdura na Idade Moderna, nas confissões de Santo Agostinho, e é retomado, definitivamente, com o surgimento do romance. Nas obras de Ana Miranda, a utilização de parte do acervo composto por textos que operam dentro do que Michel Foucault chamou “a escrita de si”. Correspondências entre amigos, anotações íntimas, crônicas, poemas “autobiográficos” são resgatados para compor esse ambiente textual da cena minúscula, em que o tempo contextual é expulso do pólo central e compõe o painel de fundo.

As epístolas íntimas deslocam o interesse da instância pública para os acontecimentos da vida pessoal. Descomprometidas com a forma estética, podem assumir entonação amistosa de cunho semiconvencional e deter-se em assuntos com grande peso para o indivíduo e valor ínfimo para os demais, como a morte de um ente querido ou problemas no casamento. Logo, introduzir na tessitura narrativa, como o faz Ana Miranda, é assumir o âmbito privado como elemento estruturador. Material que permite seguir o fluxo da existência, aproximar-se das relações de coerência que o próprio missivista tenta estabelecer.

Contudo, as cartas de Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias não são “cartas de pijama”. Exercem função social específica: correspondências em estilo epistolar com todo o pendantismo e formalismo de quem quer fazer coincidir o parecer favorável sobre si mesmo e o veredicto positivo dos demais. Por isso, as cartas de Gonçalves Dias a Alexandre Teófilo são recheadas de manifestações de respeito à esposa do amigo; as de Augusto dos Anjos à mãe Sinhá Mocinha, encerram-se, costumeiramente, com expressões como “de seu filho *ex corde*”. Mesmo assim, ao serem inseridas nos romances *Dias & Dias* e *A última quimera* funcionam como vestígios da desagregação do homem inteiriço, assinalam o espaço que existe entre o privado e o público; o íntimo e o socialmente apresentado.

O primeiro momento de desagregação da unidade do homem ocorre, segundo Bakhtin (1990) quando o traço helênico torna-se sobressalente. Como, no âmbito grego, nada havia de realmente íntimo e privado, somente com a crescente “desunificação” do eu, as esferas mudas e invisíveis começam a emergir, fazendo a autobiografia separar-se, progressivamente, da biografia. O tipo romano já admite relatos íntimos e privados, desde que relacionados à família, à linhagem, à hereditariedade ou à ascendência. Surge a biografia de tradições que possui um fundamento público e nacional, na qual o princípio de *prodigia*, destino, fornece o

elo que liga o destino do indivíduo ao da nação. Assim, enquanto a biografia grega destina-se aos contemporâneos da *agora*, o relato romano estabelece um laço entre os antepassados e seus descendentes. Por isso, a juventude nada mais é que a luta de tendências para estabilidade na maturidade, a busca do conhecimento e da essência estável do homem para servir à nação.

A abertura discursiva para a “escrita de si” no *corpus* analisado demarca o maior interesse pelos relatos confessionais e privados do que pela época histórica. É outro cronotopo. Não mais a *agora*, a praça pública grega, onde o homem está completamente para fora, em que tudo é público, nada íntimo. Tampouco é a narrativa do século XIX que prioriza os acontecimentos e os grandes líderes que atuam para a configuração do fluxo histórico. É a narrativa que aponta, insistentemente, para o estatuto problemático dos discursos biográficos. Admite a complexidade humana e ultrapassa o valor greco-romano da unidade. Considera a “verdade” biográfica como fruto de um recorte específico da realidade. Desacredita no herói unitário e homogêneo. Inquieta-se com as certezas e não pretende encontrar a consolação que as biografias clássicas podem fornecer, mas a preocupação e a dúvida. Percebe os seres como amálgama mais complexo do que havia se acreditado até então, composto não de uma essência unitária, mas de diversas máscaras. Busca colocar problemas e não encontrar soluções:

Fico mudo por alguns instantes. Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão mais luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas contém um enigma. Além disso, o senhor Bilac é um homem nascido numa cidade e assim, talvez, jamais possa entender o que é alguém vindo de uma várzea úmida cujo fundo passa um rio de águas negras, de uma coloração quase tão escura quanto a noite e, como ela, de uma sombra densa, profunda mas, paradoxalmente, repleta de mil matizes. (MIRANDA: 1995, 55).

O narrador emudece frente aos mil matizes da alma de Augusto dos Anjos, admite o enigma do ser, a inapreensibilidade do sujeito. Compara o poeta denso ao luminoso e conclui que a escritura é insuficiente para conceber os estremecimentos da existência. A todo momento, nos romances analisados, este movimento de hesitação reproduz-se. Os narradores percebem-se diante de um mosaico, composto de elementos divergentes. A tentativa de criar um perfil de cada escritor esbarra com os diferentes veios discursivos que sustentam a estrutura do romance e criam personagens multifacetados, em que o eu familiar, o eu literário, o eu público, o eu construído pela biografia desmantelam-se em uma identidade que resiste a

rótulos e a catalogações. Nesta relação híbrida entre literatura e biografia observa-se que a grande preocupação não é mais instituir uma identidade fixa, mas perceber os múltiplos eus que compõem um ser. A esse respeito, Benito Schimdt considera que:

o principal desafio dos biógrafos na atualidade é capturar os personagens enfocados a partir de diferentes ângulos, construindo-os não de uma maneira coerente e estável, mas levando em conta suas hesitações, incertezas, incoerências, transformações. Isso implica também o abandono da linearidade cronológica, o que obriga os historiadores a lidarem com diferentes temporalidades: tempo contextual, tempo familiar, tempo interior, tempo da memória, o que afasta, assim, a ilusão biográfica de Bourdieu. (SCHMIDT: 2000, 199).

Estes diversos tempos assinalam o caráter descontínuo do real e a contingência aberta às possibilidades do ser que, conforme defende Stuart Hall (2001), é o sujeito fragmentado em várias instâncias ocupacionais e sociais. A ilusão biográfica, instituída por Pierre Bourdieu (1998), é desafiada pela intermediação do olhar do narrador que promove a mediação na (re)elaboração da personalidade em foco. O jogo intertextual descarta qualquer suposição de ingenuidade na elaboração do romance. Nesse sentido, a estratégia de decomposição da narrativa demonstra pesquisa apurada sobre a vida e a obra do escritor “retratado”. A leitura das cartas, das críticas literárias e dos versos do poeta facultam admitir o grau de intimidade em que operam o documental e o ficcional em um constante tecer e destecer, entre a doxa e a paradoxal, a tradição e a subversão. A tensão entre o instituído e o transgressivo é a própria insinuação do *larvatus prodeus* barthesiano, em que o texto afirma: “avanço apontando a minha máscara com o dedo” (BARTHES 1971,47). A ilusão biográfica é desmascarada como ficção literária.

1.6 Arquivos remexidos

O verniz de ilusão referencial concorre, paradoxalmente, para a relação assimétrica entre o real e o discurso ao se observar que, em *Boca do Inferno*, recorre-se, para impor lastro de legitimidade, à confusão entre eu-lírico e eu-biográfico. O real não é “restituído” a partir de dados empíricos, mas de textos literários. A interpretação dada à leitura do mundo e dos textos esconde-se nas brechas da narrativa, fundando o estranhamento, a desfamiliarização do real.

A organização do discurso de forma interrogativa, ao contrário do modo assertivo dos relatos históricos e biográficos do século XIX, assinala as fendas, as brechas e as ligaduras do tecido narrativo. Os romances desvelam, por meio de vozes vacilantes dos narradores, que qualquer narrativa de cunho histórico é construída, a partir de certa quantidade de fragmentos do passado; os quais, geralmente, passam por um processo de “invenção de continuidade” forjado por inúmeras conjecturas e hipóteses de uma mente mediadora. Desmistificam-se os relatos acabados, coerentes e legítimos ao expor os hiatos que separam os acontecimentos dos registros discursivos organizados.

Em *Dias & Dias*, por exemplo, não há mais o discurso homogêneo e coerente sobre o passado:

Cara Preta, Balaio e Cosme levaram os pobres da região a se rebelar contra os fazendeiros, também contra os portugueses brancos. Papai gostou da rebelião, que se chamou de Balaiada por causa do Balaio, apelido do Manuel dos Anjos, um cesteiro que fazia balaios bem bonitos de fibras, o Balaio tomou armas e levantou-se contra as forças do governo para vingar-se de um capitão que tirara a pureza da filha do Balaio, e o capitão fizera isso à força, com ameaça de faca no pescoço da moça, dizem, outros dizem que foi a filha do Balaio quem seduziu o capitão e a culpa foi dela, seja como for virou guerra. (MIRANDA: 2002, 108).

A utilização das expressões “dizem” e “seja como for” desmantelam a noção de certeza sobre o que de fato ocasionou a Balaiada. Como Feliciana, nos demais romances, os narradores duvidam, sugerem, questionam e hesitam. Aproximam-se e distanciam-se dos personagens, insinuando que algo lhes escapa. Personagens ora evadem-se em dinamicidade incontida ora adquirem fixidez de puros retratos. Citações e referências acumulam-se de modo a saturar a escritura de outra voz, destacando o fato de que a literatura é construída não a partir do decalque da natureza, mas de outros discursos artísticos. A técnica literária chama a atenção sobre si mesma, em processo de autoconsciência e autoreflexividade. O efeito de real, fundado na onipotência do referente, adquire estatuto de artifício, de ilusão.

A estratégia documental é parodiada: os documentos encontrados no sótão, as correspondências íntimas descobertas em um baú, as anotações pessoais até então esquecidas em um livro preferido; todo a simulação que leva a crer que o personagem goza de vida fora do livro é posto para atuar.

Em *A última quimera*, o narrador entrevê nos aposentos de Augusto dos Anjos, o baú em que se encontram todos os documentos do poeta. O fascínio do arquivo exerce força de atração e ativa a imaginação:

Talvez nesse baú estejam os manuscritos de Augusto ou as cartas que recebeu da mãe, dos irmãos, do amigo; talvez haja ali um diário, ou um álbum de Esther. Tenho a tentação de abrir o baú, mas me sinto observado e desisto. (MIRANDA: 1995, 209).

É posto em cena um teatro de pormenores. Toda a elaboração narrativa é baseada em fontes primárias e secundárias, em documentos gráficos, fotográficos, biográficos, históricos, literários. O baú, os manuscritos, a afeição por relíquias podem fazer supor uma necessidade de memento, índice, prova e testemunho, dossiê, experiência de memória e retorno à origem. Pode-se reputar a estes textos a função de arcontes de onde se retira a legitimidade hermenêutica. Os romances seriam o repositório cultural do fenômeno do “ter-estado-presente-das coisas” barthesiano. Contudo, embora esse aspecto literário seja essencial, a literatura não se restringe à função de estocagem cultural. Ultrapassa a função de depósito mnemônico. De todo modo, este procedimento é sintomático, no âmbito do enunciado, da enunciação e da significação.

Por que estas narrativas recorrem aos arquivos, às fontes, à materialidade dos objetos? É desejo de memória? É o retorno no duplo movimento de arcaico (memória) e de arqueológico (origem)? É ainda o *docere cum delectare* de Horácio, a necessidade de associar o didático ao utilitário? O romance incorpora estes elementos e instiga a perguntar: como este material é inserido na narrativa? Que função exerce na micro e na macroestrutura?

É indispensável, portanto, refletir sobre a condição de seleção e de estocagem mnemônica. A esse respeito, Jacques Derrida dedicou estudo sistemático em *O mal de arquivo* (2001), no qual destaca que:

É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local e estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA: 2001, 29).

O teórico francês defende que o arquivo transcende a estrutura física de estocagem material, imputa ao evento produção de significado. Portanto, a oportuna aderência do arquivo aos romances faz com que a ilusão de real alastre-se pelo feitiço que o documento exerce. A avidez por relíquias; desde os objetos do escritor, as fotografias, as correspondências a todo repositório íntimo; confere, ao relato, o caráter de testemunha legítima e infalível dos fatos. Como se o arquivo, este acervo documental, fosse mero reflexo da realidade. Como se os documentos, tornados fontes irrefutáveis, implicassem uma única interpretação. Como se qualquer narrativa pautada em dados “substanciados” fosse o acesso direto e imparcial aos acontecimentos e personagens escolhidos. Como se a lógica da memória e do memorial não implicasse, necessariamente, o que se esquece e o que escapa ao processo de acúmulo, estocagem, unificação e classificação do dossiê.

O preceito de testemunho e índice legítimo da existência do escritor ultrapassa o fetichismo dos manuscritos, dos textos apócrifos e das cartas; todos os objetos que compuseram o infindável acervo da existência, todos os vestígios tornam-se depositários de um sentido totalizante e abrangente.

Em *Clarice*, a junção de objetos distintos é apresentada como resquícius legitimadores da interpretação dada à personagem:

Há plantas em vasos: filodendros, primulas, flores que se abrem de repente. Há uma máquina de escrever sobre uma mesa com tampo de vidro; uma cesta de papéis, um sofá, uma escrivaninha, livros, uma papelada empilhada, quadros na parede, uma cadeira sombria, uma lâmpada, uma garrafa de uísque; mais sofá ao fundo, abaixo do quadro de um galo português, encostado a uma parede revestida de bambu; uma cadeira de balanço, um tapete, um elefante de palha. Em seu quarto há um armário de roupas, de uma porta, corcunda, triste, bondoso, descomunal, gauche. Há frascos de vidro de luminosidade fugaz. Um espelho (MIRANDA: 1999,25).

A coleção de objetos que compõe o espaço privado é retirada do âmbito secreto da vida íntima para conceber o museu. Elementos triviais como um quadro, uma escrivaninha e uma pilha de livros erigem-se como notáveis. O próprio assinalar, citar, enumerar os objetos institui-os como reunião de signos em sincronia. Estabelece-se, entre coisas distintas, o traço da continuidade: certo ar “*gauche*”, reconhecido na mobília doméstica. A casa é o primeiro espaço arquivado, em que o princípio de anamnese e de memória atua sobre dados concretos e

cotidianos, investindo-os de valor de prova, de certificado do “ter-estado-presente” da existência.

Arquivo é, ao mesmo tempo, *arkheion* e *arkhê*, casa e comando, ensina Jacques Derrida (2001). Lugar em que se depositam e conservam documentos ou materiais. Instituição que fornece, a alguns, direito e competência hermenêutica. É topologia privilegiada que marca não somente a passagem do privado ao público, do secreto ao conhecido, mas também o *locus* interpretativo. A própria seleção, organização e classificação de documentos e objetos embebe-os de significações exteriores. “Isto não se efetua nunca através de um ato anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento” (DERRIDA: 2001, 8). Por isso, Derrida preceitua que o arquivamento não somente registra como produz o evento, uma vez que não há explicações latentes; o próprio ato de demarcar é um ato interpretativo.

Ao estocar e ao preparar a mais-valia do dossiê, alguns elementos são dignificados em detrimento de muitos outros. A tentativa de retorno à origem, de escavação da “verdade dos fatos” esbarra, primeiramente, com a impossibilidade de recuperar a totalidade do “passado” e, em segundo lugar, com o inevitável processo de interpretação que organiza os signos de acordo com visão particular. A ânsia de arquivo situa-se na “falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA: 2001, 22). Guardar e conservar, reter informações e agrupá-las em coleção garante certo sentido de memento, de localização e de controle sobre o acaso.

Tornar o aleatório ordenado exige seleção, acúmulo e conservação de dados, conforme preceitua o teórico francês:

lógica e semântica do arquivo, da memória e do memorial, da conservação e da inscrição que põem em reserva, acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros. Neste caso, ler é trabalhar nas escavações geológicas ou arqueológicas sobre suportes ou sob superfícies de peles, novas ou velhas, as epidermes hipermnésicas ou hipomnésicas (DERRIDA: 2001, 35).

Entre as camadas e os estratos arquivais imperam brechas e fissuras, as quais preenchem-se pela leitura feita em relação ao suporte arquivai. Ao mesmo tempo em que se afirma o abrigo da memória, afirma-se o que se esquece. A própria semântica do arquivo opera sobre o esquecimento. Comunica não somente o que é guardado, retido, como também o que permanece ignorado ou é olvidado. As peles novas e as velhas de estratos arquivais

formam, segundo Derrida (2001), as epidermes hipermnésicas ou hipomnésicas, o excesso e o aquém da memória.

Assim, o porão e o sótão, elementos de grande visibilidade em *A última quimera* e *Dias & Dias*, alimentam a ânsia de certeza pela fetichização de vestígios. Todavia, na mesma medida em que a narrativa fornece credibilidade, retira-a, por informar, subliminarmente, o paradoxo do arquivo: a memória assinala o esquecimento.

No epílogo de *Dias & Dias*, o acúmulo arquivado representa não somente o que é resgatado, mas o que é perdido:

Restaram no porão do brigue três malas do poeta, uma grande e duas pequenas, e uma mala-saco de viagem, encontrada na câmara que ficava ao lado do camarote do passageiro, assim como dois baús com roupas, cartas, botinas velhas e uma dentadura postiça. Também foi achada uma pequena caixa com charutos, medicamentos, pequenas peças em ouro, um álbum, um dicionário de língua tupi emendado com letra do poeta, fotografias de escritores, cortesãs, reis, poetas europeus, sendo os nomes dos personagens anotados no verso igualmente com a letra de Gonçalves Dias. Recuperou-se a sua tradução de caracteres góticos do livro *A noiva de Messina*, e também cadernos, livros, e papéis avulsos. Dentre esses papéis, estava a carta escrita por Feliciano. (MIRANDA: 2002, 237)

O conjunto lexical do epílogo de *Dias & Dias* reveste-se de carga semântica dúbia. Por um lado, lista os objetos encontrados no navio e confere veracidade ao investir o repositório de elementos constantes no brigue de materialidade. Por outro lado, utiliza verbos que denotam ausência: restar, achar, recuperar. Instaura a falta originária do arquivo, a falha imanente da memória. A ilusão e a desmistificação do real operam simultaneamente.

Deste modo, o signo do baú e similares, que conteria todo o arcabouço arquivado, é a representação, nas obras analisadas, do excesso da memória, da tentativa de reter o passado a partir de uma coleção variada de vestígios. Todavia, este signo, paradoxalmente, demarca a impossibilidade de comprimir a existência, a ineficácia de qualquer tentativa de reconstituição do passado. As cartas, os manuscritos, os diários, os álbuns de fotografia, estocados no *locus* arquivado do baú, representam uma parte ínfima do vivido. Mesmo assim, o gosto pelo “efeito do real”, que ignora as camadas superpostas, superimpressas e envelopadas do arquivo, diverte-se em forjar a crença de veracidade, a coleção de certezas. Ao leitor é dada a ilusão de tocar a epiderme hipermnésica. Porém, o autor implícito organiza a narrativa de modo a dar a ver as escavações arqueológicas, as estruturas interpretativas do que é retido.

À casa sucede o comando; ao *arkheion*, o *arkhê*. Após a seleção do que é digno de ser abrigado, subsiste o poder fornecido para que a alguém seja concedida a competência hermenêutica. Para Derrida (2001), a função de guardião e de localização marca a passagem institucional do privado ao público, do secreto ao não secreto. É a passagem de uma instituição a outra. Estes escritos discursivos adquirem topologia privilegiada, na medida em que “o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação e classificação caminhe junto com a consignação” (DERRIDA: 2001, 14). Há a tentativa de coordenar um único *corpus* em um sistema ou sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Não deve haver heterogeneidade, segredo que compartimente o poder arcôntico da fonte.

Em *A última quimera*, Odilon representa o guardião de parte do arquivo de Augusto dos Anjos. Por meio dele, é apresentada ao narrador a fotografia de Glorinha, filha do poeta:

Odilon abriu uma gaveta de uma papelreira e retirou dali um retrato em fotografia da filha de Esther e Augusto. Era uma criança de sorriso triste, olhos atentos, os cabelos como se fossem uma penugem. Tentei reconhecer nos seus os traços de Esther, mas via apenas um animalzinho assustado, um rostinho redondo e sem o brusco e infalível romantismo do rosto da mãe. (MIRANDA: 1995, 47)

Todo segredo é revelado. A gaveta, ao ser aberta, torna público o de âmbito privado. A fotografia de Glorinha é tomada, em *A última quimera*, como extensão do arquivo íntimo de Augusto dos Anjos. O narrador, prontamente, busca construir um elo de continuidade física e psíquica entre a filha e a mãe. Malogra. Novamente estabelece-se o paradoxo do arquivo. Traz à baila a fotografia e retira-lhe o poder de contigüidade. Instaura a verificabilidade que a foto impõe por ter valor indicial. Em seguida, ao confessar a incapacidade de identificação entre a filha e a mãe comunica, implicitamente, que a coesão entre dados é sempre fornecida por uma mente mediadora que cria laços de adjacência e proximidade entre elementos heterogêneos do *corpus* arquivado. Ironicamente, demonstra que entre um dado e outro opera o poder do *arkhê*, de competência hermenêutica.

Harmonia forjada. O reflexo da realidade é instituído como força-motriz para, em seguida, ser desestabilizado. O acesso direto e imparcial aos fatos apresenta-se como fraude. O material arquivado funciona como o avesso do didático, como o reverso da memória. Aponta para as rachaduras na reconstituição do passado. O arquivo insere-se como elemento problemático na tessitura romanesca. Desestrutura a crença na transparência, na anamnese

intuitiva que ressuscitaria a originalidade de um acontecimento. Pois, além de recolher e agrupar, o arquivo é também o seu próprio mal: o que arruína, desvia e destrói, o mal radical: aquilo que escapa.

Assim, o enunciado narrativo transita entre as margens da escritura, entre o ambiente restrito da tradição e o espaço aberto do possível. O cânone é retomado pelo poder discursivo da citação, da fonte histórica, da fortuna crítica. O corpo móvel da margem subversiva nutre-se deste poder canônico, desestruturando-o. As cartas de Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, em especial, servem a esta desterritorialização, na medida em que são utilizados textos integrais para compor a tessitura romanesca. A desarticulação do “efeito de real” é operada por meio do deslocamento dos elementos arquivais a contextos diversos do original. Do mesmo modo, dados do arquivo biográfico de Clarice Lispector e de Gregório de Matos imiscuem-se a realidades textuais, à biografia dos personagens ou a posicionamentos do eu-lírico gregoriano. A impressão de que os fatos têm origem pré-discursiva e explicações latentes torna-se a grande mola desestabilizadora dos romances, já que a noção de soberania do passado e de provas imaculadas impõe-se na estrutura superficial do enunciado enquanto, subrepticamente, impera a desconfiança em relação às pretensões de passado objetivo e de interpretações genuínas. O analista é empurrado à fronteira da escrita historiográfica, aos modos em que se elabora o registro da lembrança, ao descontínuo da linguagem biográfica.

O passado não é mais simples e familiar, os fragmentos acumulam-se dispersos e são claramente reconduzidos à coerência pelo olhar de um narrador que demonstra o esforço de manter a hierarquia dos fatos e forjar relações de continuidade. O narrador do século XX, por outro lado, percebe o mundo desencantado e absurdo, por isso o gosto fantasmático pelo real não é a visão do passado como ato fechado, definido, substantivado, mas o olhar pela fechadura que admite que tudo o mais o escapa.

1.7 Visões do passado

Frente ao produtivo diálogo que a prática estética promove com as atuais correntes historiográficas e teóricas, parece incongruente intitular como romance histórico textos em que os veios discursivos insinuam a desconstrução do teatro de miudezas pelo revés do arquivo e pelo embaralhamento dialógico das camadas de vozes e de falas que reverberam nos

romances. Cabe avaliar, então, como os quadros de referência dos gêneros literários são desmistificados e reconfigurados sob feição diversa.

Importa saber, também, como o passado histórico é introjetado na malha romanesca, se a função que exerce no enredo é primordial para o desenrolar das ações ou determinante para a construção do personagem. Seria inconsistente supor que a simples inserção de um dado externo, a História, fosse bastante para caracterizar uma obra como romance histórico, uma vez que, em maior ou menor grau, todas as obras carregam marcas históricas no ato de produção do enunciado. O fato de o relato deslocar-se ao pretérito inunda a narrativa de localização discursiva, porém não configura elemento suficiente para catalogação em gênero literário oitocentista por carecer de técnica e de métodos específicos de precisão e de fidelidade na pintura de situações e de caracteres, conforme preceito fundamental de fluxo causal da História (LUKÁCS: 1965), o qual funda a base estrutural do romance histórico do século XIX.

A consciência destas questões, a partir da percepção de que os conceitos de passado e de história distinguem-se; o primeiro circunscrevendo-se a fatos ocorridos e o segundo limitando-se ao registro de vestígios dos eventos passados (JENKINS: 2007); permite rever conceituações. A fenda estabelecida por esta diferenciação faculta postular que os romances examinados, devido a traços discursivos, reconhecem os meandros da escrita historiográfica e povoam a linguagem de intromissões autoconscientes e irônicas sobre o passado artístico e histórico. Debruçam-se sobre o aparato material da língua e permeiam a tradição literária de força problematizadora. A encenação das camadas superpostas de interpretação no relato histórico e biográfico, as disjunções promovidas pelo discurso na tradição literária emergem como indagações fulcrais nas narrativas analisadas.

Neste sentido, Marilene Weinhardt (1994), em *Considerações sobre o romance histórico*, defende que novo fenômeno exige ser nomeado de forma também nova. Para a pesquisadora, em vista das novas abordagens da história, a pergunta primordial efetuada pelo romance histórico- esta é a verdade histórica ou não?- perde a razão de ser. A localização enunciativa do fenômeno literário abdica da perspectiva historicocêntrica que “concebe a literatura como método pedagógico auxiliar no ensino de história” (WEINHARDT:1994, 45). Segundo a autora, a definição de romance histórico não é funcional, visto terem se alterado as relações entre literatura e história, necessitando abordar o problema sob nova luz. O resgate ao passado, portanto, elabora-se de modo diverso na literatura contemporânea e dista da premissa de retrato minucioso da realidade, apregoada pela ficção do século XIX.

O ato de conceituar um objeto é, então, o que reveste um nome de uma tradição racional, de existência histórica e prenhe de valores culturais, variáveis ao longo do tempo. Por isso, utilizar um conceito que serve para caracterizar fato literário específico- situado dentro de um sistema de valores históricos, artísticos e culturais próprios- para designar outro fenômeno, com lógica diversa, é atitude incoerente.

Em *Trópicos do discurso* (2001), Hayden White defende que o passado pode ser representado por meio de variados modos e tropos, alguns menos mitológicos e mistificadores que outros, na medida em que chamam franca e propositalmente a atenção para seus próprios processos de produção e assinalam a natureza construída. A distância entre o romance histórico do século XIX e a nova produção literária, comumente chamada de metaficção historiográfica, situa-se exatamente nos processos de mistificação e desmistificação. Segundo György Lukács, em um dos mais amplos estudos efetuados acerca do romance histórico, *Le roman historique* de (1965), defende que este tipo de estrutura narrativa, representada emblematicamente por Walter Scott, intenta buscar a verdade histórica na reprodução artística da realidade. Desta forma, segue o modelo da historiografia do século XIX: adere à crença de que os fatos falam por si e trazem consigo interpretações imanentes; advoga, assim, uma noção específica de história como força modeladora e de *mimeses* como ancorada em um pré-dado reconhecível e unívoco. Os romances metaficcionais, por outro lado, oferecem a dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no “real”, visto se apropriarem das discontinuidades do registro histórico. Desse modo, não simulam a sólida reprodução da realidade, ao contrário, tornam visíveis as rachaduras do discurso.

Poéticas que operam, de forma diversa, a modulação artística da linguagem. O enunciado orienta-se sobre rótulos, formas restritas de estruturas discursivas e atua como cartografia no âmbito temático, no estilo verbal e na construção composicional. Os gêneros instauram-se como modelos de referência, junção de traços direcionados e direcionadores, materializados enquanto paradigmas de estruturas e de processos discursivos historicamente configurados. A estes esquemas pré-elaborados corresponde uma gama de expectativas, assim como um enfoque característico, de forma que os gêneros se organizam como “instituições essencialmente literárias ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é especificar o uso correto de determinado artefato cultural” (JAMESON: 1992,107). Este contrato determina como o texto deve ser estruturado e como deve ser recepcionado. Nesse sentido, há categorias enunciativas historicamente definidas e razoavelmente estáveis, com certo grau de redundância, que permitem ao produtor e ao receptor se localizar dentre

diversas tipologias discursivas. Tal quadro de referência permite distinguir a biografia dos documentos oficiais, a carta da exposição científica.

Por isso, toda escritura, esclarece Roland Barthes em *O grau zero da escritura* (1971), assinala a História e o partido que nela se toma. Há um além da linguagem que se imprime ao texto e aponta para a instância de enunciação: o lugar do qual parte a fala. Torna-se claro que o que caracteriza um gênero literário não é o material utilizado, as camadas de palavras que se superpõem, mas a constelação de traços e de características tecidos pela conjunção da enunciação ao enunciado. O próprio arranjo conflituoso no plano dos significantes já fomenta novos sentidos e comunica posicionamentos estéticos e ideológicos em relação à História literária e social.

Portanto, embora possuam o mesmo ponto de partida- a pesquisa de fontes históricas- o romance histórico do século XIX e a metaficção historiográfica operam de modo bastante diverso. O romance histórico acredita na veracidade e na autonomia das fontes, reivindica a concretude e a acessibilidade do passado, admite que os fatos possuem significados intrínsecos e inerentes. Ao escritor caberia emoldurar, fornecer tintas dramáticas, enriquecer de estilo o seco relato de dados concretos. A metaficção historiográfica, por seu turno, concebe os documentos como opacos e a linguagem como introjetada de significados. A estrutura discursiva inaugura, artificialmente, padrões de coerência e de correspondência. Há certa desconfiança em relação à escrita da história; na verdade, desconfiança em relação à própria linguagem, à existência lingüística que tudo significa, que mitifica e constrói.

Esse processo de fornecer sentido marca indelevelmente o texto, impõe-lhe um marca escritural que situa a literatura como instituição. Assim o romance histórico, traçado discursivamente como o signo da sociedade burguesa, preocupa-se com o retorno à história e o renascimento nacional, circundado sobre o sistema de propriedade. É a modalidade do possuir, do colonizar a História e a Nação. A metaficção historiográfica partilha de outra realidade enunciativa: tendo colhido os frutos da revolução da linguagem e participado da sociedade do espetáculo, impregna-se da posicionalidade e da multiplicidade de perspectivas frente ao real. É o olhar desmistificado e fatigado. Enquanto o fundamento político e econômico de um é a sociedade burguesa, do outro é o contexto pós-industrial.

Estes traços que conforme Fredric Jameson, em *O inconsciente político* (1992), atuam subrepticiamente como um inconsciente do texto, estão presentes também nos modos de elaboração do enunciado. O romance histórico advoga um caráter informativo e sério na apresentação dos fatos. Walter Scott, em nenhum momento vacila: escreve como se o

substrato histórico fosse dado certo; confia, portanto, na imparcialidade do relato. A metaficção historiográfica não somente informa como institui a dúvida sobre a informação; aproveita-se, assim, das verdades e mentiras do registro histórico para criar o espaço da incerteza. É o terreno das descontinuidades, onde a falha mnemônica, proposital ou inadvertida, sujeita o texto à contínua reconstrução.

Nesse sentido, a reapresentação e reescritura do passado é forma de revelá-lo ao presente, impossibilitando-o de ser definitivo e teleológico (HUTCHEON: 1991). A narrativa estabelece a dupla conscientização: de uma base no real e de sua natureza fictícia. Existe uma moralidade da escritura que une forma e conteúdo, enunciado e enunciação, ora de modo a obscurecer a contextura fictícia da representação ora revelá-la. O romance histórico camufla os signos de desvendamento da natureza fictícia; a metaficção historiográfica, por sua vez, abre as margens, dentro do discurso histórico mesmo, para a problemática da linguagem.

E como a “língua é um corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época” (BARTHES: 1971,19), os propósitos legitimadores nacionais que atuam como forças-motrices na literatura do século XIX perdem a razão de ser no século XX. O corpo habitual da metaficção não se funda no pressuposto de nação como instituição cultural fixa, mas na concepção de que identidades nacionais formam-se e transformam-se no interior da representação. Enquanto no século XIX o romance histórico pautava-se na tentativa de estabelecer um mito fundacional para os indivíduos e as nações, assim como criar um discurso de tradição; a metaficção desvenda o processo de construção das identidades por meio dos questionamentos fronteiriços acerca das instituições culturais assim como dos símbolos e das representações que forjam estas identidades. Desse modo, enquanto em *Ivanhoé* a preocupação é com a luta entre saxões e normandos. Na metaficção, é o desfile disruptivo de símbolos e de representações literárias.

A própria prescrição do romance histórico estabelece que a História deve sobrepor-se aos demais personagens, os quais devem atuar para autenticar o mundo ficcional com sua presença. A pedra angular do romance histórico, estilo ritual marcado por signos, é o império dos fatos, como preceitua Roland Barthes:

“Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, exibido, oferecido. Por detrás do passado simples, esconde-se sempre um demiurgo, deus ou narrador; o mundo não fica inexplicado quando o narram; cada um de seus acidentes e apenas circunstancial; e o passado simples constitui precisamente o signo operatório pelo qual o narrador reduz a explosão

da realidade a um verbo ínfimo e puro, sem densidade, sem volume, sem desenvolvimento, cuja única função é unir o mais rapidamente possível uma causa e um fim” (BARTHES: 1971, 44)

O romance histórico pretende uma abordagem direta da realidade, em que o mundo encontra-se reduzido a linhas objetivas, reconhecidas pelo estudo das recorrências factuais. Por isso, valoriza-se o acúmulo, a seleção e síntese de fatos, a fim de fornecer causalidade ao encadeamento dos acontecimentos. Mobiliza informações técnicas para fundar os propósitos legitimadores, pautados na média ponderada dos extremos, de demonstração artística da realidade como concretização das grandes crises históricas. Esta tentativa de redução do passado a correntes causais é esfacelada, nos romances analisados, por tratarem os grandes feitos como fontes de interpretação e de reorganização discursiva. O fato é destituído da dimensão absoluta e transparente e o sujeito que fala distancia-se e aproxima-se, interpõe colocações irônicas e dúbias. O olhar perscrutador estende-se aos personagens, aceitando-os como enigmas sem solução. A transparência de exposição oitocentista é substituída pelo tom duvidoso e hesitante.

Apesar de todas essas alterações, o material de confecção literária é ainda o documento e as fontes. O lastro de legitimidade subsiste enquanto estratégia paródica de uma representação tradicional localizada, na qual a validade dos arquivos é subvertida enquanto fusão dialógica e intertextual problemática. O estabelecimento da ordem e do fluxo histórico que operaria a expressão da ordem, da familiaridade de tornar o absurdo do mundo palatável pela linguagem, sofre forte abalo no século XX com poéticas desmistificadoras que fazem transbordar a linguagem. A palavra não serve mais para a configuração da coerência histórica. A autoreflexividade coloca o passado como problema, assinalando, discursivamente, a existência lingüística dos fatos. As linhas significativas abrem-se às rupturas e às discontinuidades; a ambigüidade impera e o enunciado deixa de ser assertivo para torcer-se em indagações e em dúvidas.

CAPÍTULO II

ENTREMEIOS DISCURSIVOS

2.1 Categorias de pensamento

Embora utilizando material histórico e biográfico para a confecção literária, é possível perceber que os romances analisados possuem características estilísticas que remetem mais ao inter-relacionamento dos múltiplos discursos que os circundam do que com o acontecimento externo e referencial que incorporam; mais do que tomar fatos “reais” como fios condutores da lógica narrativa, atribuem à escritura do autor ficcionalizado a propriedade de sistema a ser modalizado por outro sistema. As matrizes lexicais, morfossintáticas e semânticas cristalizadas e reconhecidas como pertencentes ao escritor personagem sofrem deslocamentos dentro do novo enquadramento romanesco. O discurso torna-se, ele mesmo, objeto de representação literária e atua como linguagem virtual a ser recarregada de sentidos.

A intercomunicação dos discursos, apesar de ser condição estrutural da língua, aparece sistematicamente como estratégia literária a partir do século XIX. A teorização basilar deste fenômeno é efetuada por Mikhail Bakhtin ao analisar a obra de Fiódor Mikhailovich Dostoiévski em *La poétique de Dostoievski* (1970). Neste estudo, Bakhtin defende que a irrupção, nos romances do escritor russo, de múltiplas vozes irredutíveis a uma voz unitária não revela unicamente atualização do gênero romanesco, mas tipo novo de pensamento artístico, nova configuração de categorias de pensamento. Proposta de abordagem teórica que concebe a arquitetura composicional do romance como dissociada do aspecto monológico, da visão totalizadora e homogeneizante sobre a qual imperava o narrador.

O estudo levado a cabo por Bakhtin (1970) faculta a correlação das características estilísticas dos textos posteriores a Dostoiévski ao sistema sociocultural forjado pela crise da representação. A irredutibilidade das várias linguagens, materializadas no discurso romanesco, converge para a nova postura do sujeito frente ao mundo, o qual supõe a validade de múltiplas percepções do real que variam segundo a posição adotada pelo observador. A diversidade de vozes no romance inscreve-se como propriedade específica dentro da realidade cultural que abandona a premissa do real como transparente (GUMBRECHT: 1998) e do sujeito como identidade fixa, unificada e coerente (HALL: 2001). Os signos deixam de ser

unidades contíguas ao real, renunciam ao eixo de equivalências com a realidade externa para dotarem-se da propriedade de semiose⁵ ilimitada.

Por isso, apesar de a fortuna crítica anterior a Bakhtin (1970) contemplar a multiplicidade de vozes no romance, faz-no como se situado na tradicional monologia detentora de significado. A originalidade da tese é, portanto, apontar os burburinhos de vozes e registros discursivos como infensos à centralização por uma visão unificadora. São “linguagens” várias que, harmonicamente, se sobrepõem. Cada qual com seu aparato psicológico e social, impossibilitando a redução a uma voz única. Este estatuto diferenciado de ordenação composicional, a polifonia, comprova a alteração epistemológica do fazer romanesco no século XX que opera com variadas linhas sintagmáticas superpostas e em diálogo.

As camadas desenvolvidas do romance, ao resistirem à unificação, reivindicam complexidade, enviam para longe a possibilidade da homogenia discursiva. A orquestração dessas vozes, apuradas e reverberando irreduzíveis a uma linha “melódica” única, torna o romance do século XX caso particular. Esse desvelar da poética de Dostoiévski assinala a supressão da “fala” monolítica e solitária do narrador e permite a adesão da crítica literária à complexidade oriunda da modulação disruptiva entre as palavras e as coisas.

O diálogo entre estas vozes, sem que nenhuma se aniquile e sem que haja a perda da “cor” própria, inibe a supressão das moléculas de sentido germinadas do confronto de linguagens no enunciado. Desse modo, o dialogismo, conceito que se agrega à polifonia por extensão, preceitua a interação e o intercâmbio entre estas vozes, já que as concebe em contato e não separadas por ilhas de silêncio. O diálogo intenso entre os gramas, as unidades sintático-semânticas, faz com que o romance tenha efeito paragramático, plurideterminado, (KRISTEVA: 1974) orientado tanto para o ato de reminiscência como para o de transformação das “falas” que convivem na tessitura romanesca. Dentro da própria estrutura, estes núcleos reinventam-se e, em processo de anamnese, recordam outros sentidos. A palavra migra, refaz-se e, desterritorializada, (re) inaugura o significado pela composição polifônica e dialógica.

A arquitetura romanesca envolve-se na mescla de tons, registros e discursos, imputados como componentes igualmente válidos. É no hibridismo, na miscelânea discursiva, que o enunciado irrompe como amálgama complexo e dinâmico, o qual supera a pura soma de

⁵ Semiose designa a operação produtora e geradora de signos, a partir da relação recíproca entre significante e significado (F. de Saussure), ou entre o plano da expressão e o plano do conteúdo (L. Hjelmslev).

estratos semânticos e adquire feição de embate no terreno do enunciado. A percepção de que o discurso é povoado de linguagens em choque dialógico, estratificadas e irredutíveis a um denominador comum, apetrecha o presente trabalho à observação de uma prática estética que, descendente das inovações de Mallarmé e Valéry, Dostoievski e Kafka, fornece ao signo a liberdade de atuação migratória. A teoria da lógica formal aristotélica, em que as unidades atuam de forma subordinada a uma visão central, sutura-se frente à desterritorialização, de modo que a linguagem poética e a estrutura composicional do romance aplaudem as camadas em detrimento dos planos cartesianos. Esta é a premissa central *La poétique de Dostoievski* (1970): assumir que cada época instaura não somente o modo de se relacionar com o real, mas também de desvendar a linguagem.

2.2 As vozes que falam no romance

O discurso, nos romances analisados, torna-se objeto específico de representação. É forçoso considerar que, por ser escritor, a personagem do romance, em torno da qual se erige a estrutura narrativa- do enredo aos modos composicionais- é detentora de “fala” histórica e esteticamente. A tessitura romanesca penetra em diálogos vivos com o aspecto provisório e contingente do passado e com a “voz” estilística do escritor-personagem inserida na malha textual. Neste caso, o sujeito que fala no romance além de ser essencialmente social, historicamente concreto e definido, é também representante de um “dialeto” individual: o estilo artístico que inaugura. Este dado configura objeto especial, na medida em que o personagem é, ao mesmo tempo, sujeito empírico e eu-lírico/narrador, inscrito em discurso social e literário particular, assumindo toda a carga que isso representa.

Estes textos põem em relevo, então, não somente os contextos históricos, sociais e ideológicos, como também estéticos e estilísticos dos quais participam os escritores tornados seres ficcionais. É o Barroco e a verve fescenina de Gregório de Matos, o Romantismo e a intenção lírico-nacionalista de Gonçalves Dias, as ressonâncias do Decadentismo e a poesia filosófico-materialista de Augusto dos Anjos, o Modernismo e o salto para o metafísico que efetua a escritura de Clarice Lispector.

Os significantes, originados de contextos específicos, ao mesmo tempo em que carregam a memória do período histórico e literário do qual derivam, simultaneamente apresentam, pela perspectiva de um novo enquadramento, as nuances estilísticas de cada

autor. Em *Boca do Inferno*, o jogo antitético próprio ao Barroco inunda o romance de polarizações entre os opositores políticos e os representantes do poder colonial, os valores cristãos e os “pecados” perpetrados na vivência cotidiana. A atmosfera barroca é engendrada pela utilização do vocabulário pertencente à sátira de Gregório de Matos, verzejador acérrimo que alveja, com sua verve afiada, as diversas instâncias coloniais: do capadocismo político à libertinagem ostensiva do clero. Em *Dias & Dias*, é o Romantismo discursivamente representado pela voz de Feliciano. A partir de significantes retirados da poética gonçalvina, o texto argamassa o edifício romântico fundado sobre o sujeito como fonte de interpretação do mundo. A insubordinação do sentimento aos preceitos racionais, a evasão contínua pela imaginação, o relacionamento simbiótico com a natureza aferram o discurso da narradora à tonalidade romântica. Processo similar ocorre em *A última quimera*, romance no qual os ventos do Decadentismo francês, mesclados aos valores Simbolistas e Parnasianos, apresentam-se estilizados pela textura léxico-simbólica da poesia angelina. O que não dizer da ficção Clarice que insidiosamente faz ressoar, simultaneamente, as vozes vindas de diversos romances de Clarice Lispector? É não somente a modernidade de 45 com o interesse sobre o código lingüístico, mas a própria “fala” clariceana e a entrega às metáforas insólitas e ao fluxo da consciência.

A voz do personagem é, então, representação duplamente direcionada: para o discurso social no qual insere-se como sujeito empírico e para o “dialeto” estético a ele atribuído. O enunciador real, contudo, desaparece em nome do fictício e a “fala” estética emerge como ressonância a ser envolvida em novo enfoque. O plurilinguismo, as várias linguagens, atua e desdobra-se na tessitura artística de maneira a expor o ponto de vista deste outrem segundo a visão de mundo própria ao estilo contemporâneo: desafiadora e subversiva.

A camada imaginária, adensada e cristalizada pelas diversas linguagens que habitam o romance, adquire efeito de vingança da *parole* (HUTCHEON: 1991) por tornar visíveis as contradições inerentes a pretensão de objetividade e de transparência lingüística. A ênfase no estrato textual ilumina ideologicamente a prática contemporânea ciente de que é possível alcançar notáveis modificações do enunciado alheio, citado de maneira idêntica, desde que alterado o contexto de enunciação (BAKHTIN: 1990). O processo em que o significante adquire pluralidade semântica é desnudado pela reestruturação da linguagem estritamente “pessoal” tomada como material artístico. O significante torna-se origem de novas modalizações, comportando-se como signo-objeto. Esta estratégia fomenta novos posicionamentos discursivos e novas respostas, conforme apregoa Mikhail Bakhtin:

Assim é toda exposição talentosa e criativa das opiniões qualificativas de outrem: ela sempre permite variações estilísticas livres da palavra do outro, expõe o pensamento do outro no seu próprio estilo, aplicando-o num novo material, numa outra formulação da questão, ela experimenta e recebe uma resposta da linguagem do outro. (BAKHTIN: 1990, 147)

A exposição da “fala” de outrem permite variações estilísticas diversas. Mesmo quando concebida como simples reprodução, é sempre inventiva e expressa a influência produtiva do contexto no qual é inserida. Comunica, por meio de acentuações, recolocações e deformações, a imagem da linguagem formada dentro do novo enquadramento. As inter-relações dialogizadas não permitem, portanto, que se observe o discurso “fonte” como relíquia ou estrutura fixa a atuar de maneira pura e incontestável no romance. As palavras, ao indicarem significação e difusão social, requerem o estatuto de linguagens virtuais, a serem preenchidas de significados segundo a concepção singular do sistema de valores grupalmente partilhados.

A autoconsciência literária, que na malha narrativa reflete sobre a condição do signo como suporte material da realidade cultural, permite a “originalidade” a partir da “repetição”. As construções híbridas admitem a plurivocidade como evocação de arranjos dinâmicos, fornecendo ao discurso literário oficial e cristalizado, pelos conflitos dialógicos no enunciado, transformações semânticas penetrantes que ultrapassam o grosseiramente paródico ou forçadamente estilizado. O encontro, na arena da estrutura romanesca, de linguagens vindas de épocas diferentes não as esmaga em justaposições simples, ao contrário, aguça a percepção das diferenças lingüísticas e permite, segundo Bakhtin (1990) nova concepção da linguagem literária e do horizonte lingüístico no qual ela se inscreve.

2.3 A voz redobrada

O tecido narrativo dos romances analisados amplia o horizonte discursivo em que é representada a imagem da linguagem literária. A relação tensa com a memória artística e a condição de releitura crítica avigora a fecundidade entre liberdade e lembrança. Ultrapassa-se o estatuto de influência e contaminação ingênuas. Os veios da tradição operam como repetição e eco textual em que a absoluta originalidade é inconcebível. A estrutura romanesca é fenda que abre a escritura a outras escrituras. Janela que torna visível os gestos literários anteriores e fornece espaço ao novo. A anamnese criativa é, simultaneamente, retorno e

inovação, resgate e potencialidade. Muito mais que colocar o passado em tela, acredita-se, frente ao já exposto, que o *corpus* analisado estrutura-se sobre o pilar das “mediações e processos de interseção da criação individual e da tradição cultural” (BOSI: 1999).

Por certo, o processo dinâmico de repetição e invenção, o jogo verbal formal que apresenta uma linguagem à luz de outra, é o que faz as personagens de Ana Miranda estarem às voltas com o que simbolicamente representa o olhar a outrem: as janelas. Visão simultaneamente voltada ao passado e a outra linguagem. Alegoria do que, paradoxalmente, oferece a amplitude de *semiose* ilimitada e a restrição pela moldura do código e dos gêneros discursivos. Os modos pré-genéricos de escrita, as convenções literárias, as normas lingüísticas constroem a liberdade absoluta. Paradoxalmente, incitam à inventividade ocasionada pelo retorcer e desdobrar da linguagem.

As janelas tematizam as inter-relações dos discursos “extraliterários” que saturam os romances. É por meio de frestas que Feliciano divisa o fugidio perfil de Gonçalves Dias. É à janela que se debruça o olhar de Gregório de Matos, lançado à “triste Bahia” colonial. É também para onde é atraída a visão enigmática de Clarice Lispector. É de onde o narrador de *A última quimera* observa o funeral de Augusto dos Anjos. Assim, o signo “janela” retorna, nestes textos, obsessivo e alardeador como marca da dicotomia entre tradição/criação, como forma de apontar a intertextualidade e sua força de mediação interpretativa. Por isso, em *A última quimera* o narrador é categórico: “Gosto quando da janela posso ver outras janelas”. (MIRANDA: 1995, 195). Com esta declaração promove a alteração do foco do personagem Augusto dos Anjos para o texto; afirma, implicitamente, o caráter de palimpsesto que a confrontação dialógica das linguagens ocasiona.

Neste sentido, é elucidativa a caracterização da intertextualidade não como “uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (JENNY: 1979). Embora tantas vozes ressoem nos romances, é importante considerar que o comando do sentido não está no texto de origem, na voz exuberante de Gonçalves Dias, ferina de Gregório de Matos, fluida de Clarice Lispector ou filosofante de Augusto dos Anjos. A memória artística que a intertextualidade reivindica não deve obscurecer a percepção de que, malgrado diversos elementos paradigmáticos estruturarem o sintagma literário, é sobre este novo enquadramento que o significado se concentra. O texto supera o sentido redivivo de uma sintagmática longínqua e assenta a reelaboração estética sobre a transitividade literária que admite a multiplicidade de discursos alojados na balbúrdia textual que é o romance. Afora

repetições e ecos, o híbrido intencional e consciente aparece como bomba anti-retórica que, pelo engaste ou amplificação da voz originária (JENNY: 1979), investe o “texto-fonte” de processos semânticos e estilísticos de transformação.

A assimilação lexical, portanto, não é entendida, segundo a perspectiva desta análise, como anedótica ou trivial; ao contrário, considera-se que este deslocamento vocabular fornece configuração particular aos quadros semânticos e imagéticos, de modo a fomentar diferentes modulações estilísticas. Cada romance atua de modo particular sobre esta transformação de arquitetura literária anterior em manancial paradigmático de novo sintagma literário. O discurso observa-se enquanto discurso e alcança espontaneidade de organismo híbrido. Todavia, no concomitante desvendar a leitura e/ou retomar a origem, observa-se que mesmo a intertextualidade funciona de diferentes modos, variando tanto o grau de reminiscências textuais como os desvios promovidos.

Os “reinóis”, as “barregãs”, os “manganos” de Gregório de Matos; tragados pela poética contemporânea, assumem caráter de intervenção dramática, em duplo processo de retomada do texto gregoriano como da língua seiscentista. O sabiá, a palmeira, os olhos verdes; imagens poéticas gonçalvinas e referências diretas aos valores simbólicos do Romantismo adquirem efeito de reverberação na “fala” da narradora Feliciano. O morcego, a noite, o pessimismo; elementos motores da poética angelina operam, pelo desterramento, a invocação hiperbólica das ressonâncias decadentistas; contudo, paradoxalmente, repele-as ao contrapor o perfil do Dr. Tristeza⁶ ao fulgurante Olavo Bilac. A implosão da linguagem, a amplificação do texto e do processo de fluxo de consciência clariceanos inscreve, dentro da linguagem, virtualidades semânticas e estilísticas.

Mesmo que em *Clarice* o processo de autoconsciência discursiva seja maior do que em *Dias & Dias*, é o processo simultâneo de presença e ausência, de memória e esquecimento que ilumina o olhar e estabelece a autoreflexividade lingüística como mediação. Certas frações discursivas, marcas estilísticas, imagens-motrizes são produzidas em detrimento de outras, de maneira que o conjunto sígnico organiza, filtra e interpreta escrituras anteriores. Sobre estes estratos dialógicos erige-se, a partir de uma reordenação interpretativa, estrutura simbólica distinta e específica. A combinação de vozes transgride e incomoda os códigos de representação por desafiar o discurso analítico-referencial (HUTCHEON: 2001). Os textos literários, requisitados como vozes em confronto, agem de forma aberta ou velada, mas

⁶ Apelido dado, por amigos, a Augusto dos Anjos

sempre mediada pelo contexto de enunciação que aceita como premissa a contestação dos valores de linguagem unívoca e pura.

Quando, portanto, as linguagens desdobram-se como janelas sobre janelas, em reminiscência infinita, é possível reivindicar a sugestão de Jorge Luis Borges (1999) de tentar purificar a acepção de precursor de qualquer conotação de polêmica ou de rivalidade, visto que todo trabalho sobre a linguagem altera a percepção de passado como haverá de modificar a do futuro. Assim, cada escritor cria seus precursores. Cria-os na medida em que os retoma sob uma perspectiva diversa, em procedimento de reinterpretação e recriação simbólica.

2.4 O deslizar da assinatura

Entre a criação e a tradição, a liberdade e a lembrança, a figura do autor, talvez por ter sido considerada, por tanto tempo, como pólo fundamental do sentido, impõe-se como um travão, declara Roland Barthes (2004). Da escritura, o olhar desloca-se para o proprietário da palavra. O eco intertextual, ao invés de promover a implosão do autor, faz-no ressurgir como problema teórico. O fato de todo texto ser um tecido de citações, saídos de mil focos da cultura (BARTHES: 1971), em infindável processo de anamnese, deixa-se obliterar pelo encantamento que o autor exerce. Não somente a voz gregoriana, mas Gregório, ele mesmo, exerce fascínio. Não unicamente a poética de Gonçalves Dias ou a voz angelina ou clariceana, mas a possibilidade de unir, bruscamente, pessoa-obra, criador-criatura. Perder o texto e adentrar na cena minúscula e corriqueira, é um desafio que estes romances impõem. O nome próprio e o nome do autor cotejam o mesmo estatuto, embora, conforme observa Michel Foucault (2001), estejam situados nos pólos de descrição e designação, sem serem isomorfos ou funcionarem da mesma maneira. Na ânsia de eleger o autor como figura centralizadora do discurso, as marcas distintivas entre o nome próprio e o nome do autor são obscurecidas. Por isso, Roland Barthes (2004) entende necessário desvencilhar o nome próprio do nome do autor, ao constatar que:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas de periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões (BARTHES: 2004, 66)

Este reinado sofreu abalo a partir da contestação, pelas práticas estéticas modernistas, do vínculo imanente entre realidade exterior e o texto. A distorção consciente da ordem dialógica das palavras com o mundo para a inter-relação dos textos com os textos, em que ponto nevrálgico essencial é o signo, revolvido no discurso, afeta, no *corpus* em questão, a imponência da cena comezinha com suas pequenas anedotas, em que o autor figura como elemento central. Assim, a tradicional relação autor-obra apresenta-se tensa e é justamente a partir do diálogo irônico com questionamentos teóricos sobre a morte do autor que Ana Miranda, nestes romances, retoma o dilema crítico: o poder do autor e sua assinatura.

Um breve recuo temporal permite vislumbrar o autor como categoria sociohistórica que não exerce sua função de maneira idêntica e homogênea sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização. Os *aedos* gregos, que cantavam os feitos heróicos e as glórias dos deuses, exerciam sua função em estatuto de anonimato, uma vez que representavam a voz da tradição e do sagrado. Às musas, filhas de Mnemósine, deusa da memória, cabia revelar a “verdade” resgatada do Lethes, rio do esquecimento. Assim, os *aedos*, ao apresentarem composições religiosas ou épicas acompanhadas pela cítara, instituíam-se como eco cultural, fazendo ressoar o arcabouço simbólico da comunidade. Período em que o poeta era admirado pela sensibilidade na transmissão de lembranças. Considerado, por isso, repositório de sabedoria popular dos provérbios e esotérica dos oráculos.

A idade Média concebe o valor da assinatura de modo diverso. Segundo Foucault (2001), são os textos científicos, em um primeiro momento, que necessitam ser assinalados com o nome do autor. Isto garantiria a condição de verdade, de tese comprovada, às fórmulas ou teoremas. Assinatura passa a ser índice não de autoridade, mas de credibilidade.

Com a dissociação da poesia do estrato oral, principiado pelos humanistas, além do amplo processo de individuação ocasionado pelo Renascimento, os séculos XVII e XVIII promovem a inscrição de discursos científicos que passam a valer por si mesmos. O valor passa a situar-se na configuração sistêmica e não na referência a um indivíduo. Os textos literários, no entanto, tornam-se reféns da função autor: somente valorados a partir da assinatura. O anonimato não mais se sustenta, torna-se necessário associar o texto a um indivíduo específico. As perguntas quem?, onde?, como?, quando? e por quê? fomentam o jogo de encontrar o autor do texto literário. Modelo tão arraigado, na cultura ocidental, que oblitera todo o longo período histórico em que textos literários foram postos em circulação e

recepcionados sem que houvesse a necessidade da marca autoral. Discurso deixa de ser gesto ou ato e passa a ser produto, conforme adverte Roland Barthes:

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se este desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. Entretanto, o sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio. O autor é uma personagem moderna. (BARTHES: 2004, 66)

Consciente deste sistema de apropriação e de propriedade textual por um indivíduo, os romances analisados submetem o texto, constantemente, ao poder da assinatura. Assim, o léxico e o estilo de cada escritor é reproduzido à exaustão. Satura-se a narrativa de vocábulos, imagens, construções frásicas próprias ao autor, protagonista do romance. A pretensa ambientação é promovida pela impressão autoral. Quando, em que condições e por que razão Gonçalves Dias escreveu os primeiros cantos; Gregório de Matos, as primeiras sátiras; Augusto dos Anjos, o livro *Eu?*

Todavia, embora reivindique o nome do autor, apresenta dados divergentes à coerência autoral. Narradores incertos, como Feliciano de *Dias & Dias*, que não sabe que composição deve figurar como a primeira escrita por Gonçalves Dias. Narradores astutos, como o de *Boca do Inferno*, que sugere a impossível certeza na atribuição de poesias a Gregório de Matos. Narradores experientes, como o de *A última quimera*, que desconfia, por ser também escritor, da seleção feita sobre os textos póstumos do escritor paraibano. Narradores fragmentados, implodidos no âmbito da linguagem como em *Clarice*, o qual não respeita as fronteiras entre os textos e ora assume a voz de Joana, G.H., Lucrecia etc. O posicionamento dos narradores oferece uma dupla conscientização. Primeiramente, de todo o repertório teórico e crítico que permite conferir a alguém um texto. Em segundo momento, o desvelamento de que a atribuição de um texto a um autor não é uma operação espontânea.

A crítica foucaultiana esclarece ainda a arqueologia da exegese autoral, advinda dos preceitos cristãos. São Jerônimo estabelece critérios para comprovar que o texto pertence a quem o assinalou. É a partir de determinadas operações racionais que um texto é atribuído a alguém. Quatro critérios são propostos como fatores de validade: qualidade do texto, coerência conceitual, estilo, citações de acontecimentos e personagens (os quais nunca devem

ser posteriores à vida do autor). Esse quadro sistêmico visa a coibir a atribuição errônea de um texto a um indivíduo que não seja seu real autor. O produto literário, o princípio da propriedade, é resguardado.

As considerações de Foucault (2001) permitem vislumbrar o grau de subversão, efetuado por estes romances, no que se refere à condição do autor. Não somente os narradores assumem posicionamentos ora céticos, ora irônicos ou hesitantes sobre a atribuição autoral, mas a própria linguagem irrompe como caldo cultural que fraciona os limites entre textos, de tal modo que os vários registros embrenhados ecoam desligados de entidade autoral fixa.

A assinatura é problematizada. A repetição do discurso é, ao mesmo tempo, processo interpretativo. Pastiche e paráfrase exercitam a coautoria como deslegitimação do autor, de maneira a supor que:

Estaria então havendo um deslocamento na forma da função autor que mostraria (exibiria) o giro interpretativo da dispersão e desnecessidade de uma marca de origem do dizer e de um sujeito na origem como responsável pelo dito, pela sua coerência, não contradição e unidade. Estar-se-ia então devolvendo o texto à sua dispersão e o sujeito à sua descontinuidade. Estaria assim se produzindo uma forma de dizer que deixaria passar a fragmentariedade, a dispersão e a não-unidade do sujeito e dos sentidos. (ORLANDI: 2004 , 73)

O excesso discursivo, a mescla textual, o espaço do silêncio, as fendas entre os estratos discursivos encaixados permitem notar o giro interpretativo do qual Eni Orlandi (2004) trata. Esta descontinuidade textual a partir de enunciações temporalmente distantes marca a desmistificação da função autor. Faz o texto cair, pelo excesso de citação, no âmbito do anonimato. Atinge, pela saturação da linguagem, o silêncio.

Essa desmistificação da função autor e da centralidade domesticadora do sentido torna-se patente a partir do desvelamento da multidirecionalidade do texto, em que coexistem diversas escrituras vindas de *lócus* diferentes da cultura. Marca-se, nos romances, o lugar vazio e problemático do autor a partir da pergunta: quem fala? Quem detém o poder da voz? A multiplicidade de citações e referências torna a função autor lugar móvel de sentido, já que:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma

é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES: 2004, 69)

O que dizer de um texto que como premissa estabelece o plurilinguismo dos discursos (fortuna crítica, literatura, biografia, relatos íntimos, cartas oficiais, documentos cartográficos)? O autor implícito pode tanto retornar as funções de depositário de lembrança, instrutor de sabedoria, como se ausentar da direção do sentido e, pela sua ausência, desvendar as matrizes textuais que preenchem o texto. Opta, portanto, pela segunda condição: admite a multidirecionalidade do texto e, ao contrário do aedo, não acredita na sabedoria enquanto uma verdade revelada. O saber decorre da observação e da pesquisa, do princípio de inquérito e de investigação. O texto artístico, nesse contexto, convida à indagação sobre o complexo sistema de reminiscências: estrutura cimentada por vozes surgidas dos mais variados terrenos culturais.

Esta condição implode a percepção de autor unitário. O desmascaramento do sistema de propriedade tem em *Boca do Inferno* a tematização radical. Reunir a obra gregoriana foi tarefa que diversos pesquisadores exerceram ao longo dos tempos. Como as sátiras produzidas pelo autor circulavam de mão em mão, recolher o material e reconhecer a autoria foi atividade a qual se dedicaram muitos críticos. Mesmo assim, há dúvidas sobre diversos textos atribuídos a Gregório de Matos. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1975), admite não incluir o Barroco no sistema literário brasileiro, uma vez que a obra de Gregório de Matos é por demais irregular. Exatamente sobre este material duvidoso erige-se o romance. Pertinentes são os questionamentos foucaultianos:

Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte de sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer tudo? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projectos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? (FOUCAULT: 2001, 38)

A questão de como definir a obra entre milhões de vestígios deixados é de cabal importância para o estabelecimento do autor como figura literária sólida, visto que o autor se

constitui a partir de sua obra. Portanto, ao contemplar veios discursivos não literários, a escritura de Ana Miranda retorna, sobre a linguagem mesma, os questionamentos: o que é literatura? O que é obra literária? O que é um autor?

As correspondências que alimentam os romances *Dias & Dias* e *A última quimera* exercitam o alargamento técnico para a constituição da função autor e também a apoteose de sua implosão. Das missivas às notas de rodapé tudo é semeado no terreno textual, de forma ora parafrásica ora paródica. Qual a necessidade de esmiuçar o fracassado casamento de Gonçalves Dias com Olímpia Coroliano, expresso em cartas angustiadas do poeta ao amigo Alexandre Teófilo? Que interesse poderia haver em recolher as folhas de canela que Augusto dos Anjos perfurava com alfinete para serem enviadas à mãe, Dona Córdula? Que interesse senão demonstrar o prolongamento indefinido que se opera para a constituição de uma obra, para o estabelecimento de um autor?

Não há tentativa de delimitar uma obra, mas, a partir da decolagem de elementos “estranhos” ao universo literário, corroborar, implicitamente, o grau de indefinição a que ela se submete. A obra, o ponto sobre o qual se erigia o autor, é tornado móvel. As perguntas de Foucault (2001) tomam força em uma estruturação que abdica dos lugares fixos.

Certa ironia funda este processo. O nome do autor é distendido de tal modo que se confunde com o nome próprio. Indistintos tornam-se o eu-lírico e o eu-biográfico. Este intercâmbio parece suturar dois pólos inconciliáveis. Neste ponto, encontra-se a falsa impressão de romance histórico. Aparentemente, é elaborada uma reconstituição histórica e biográfica; quando, de fato, elementos discursivos advindos dos diversos setores da cultura acoplam-se a uma estrutura aparentemente sólida. A ironia implícita a esse procedimento é a paródia que se estabelece no diálogo com um gênero literário tão contrário técnica/temática/ideologicamente ao romance contemporâneo. De todo modo, é exatamente este processo que permite pensar a função-autor como determinada artificialmente. Conferir o discurso a alguém, fornecer-lhe a posse e o usufruto da língua é impor uma trava à escritura, afirma Roland Barthes:

O autor é considerado proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constringe-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o contra-senso) procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende. (BARTHES: 2004, 27/28)

A forma de deslegitimar esta autoridade é colocar o leitor em cena. Todos estes romances tematizam este processo pela utilização simbólica da janela. “É vista pela janela de um restaurante. Sempre há janelas entre Clarice e o mundo”. (MIRANDA: 1996, 64) Entre o sujeito e o mundo há sempre janelas, mediações. E é a leitura mediada e interpretativa que confecciona a estrutura romanesca. Comunica-se o modo particular e específico de ver Gonçalves Dias, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector. A interpretação atribuída a esses textos é expressa, não escamoteada. O autor implícito demonstra ser um leitor, portanto, mediador e interpretador de textos. A filiação à determinada perspectiva gera enquadramento particular na teia de relações dos discursos. A enunciação funciona de modo a demonstrar uma situação enunciativa que experimenta os limites da linguagem:

O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada em seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. (FOUCAULT: 2001, 35)

O conjunto de signos, ao mesmo tempo, reenvia ao autor. Contudo, pela patente descontinuidade, age como eco crítico em relação ao dilema teórico da morte do autor. Tematizar a assinatura é remeter às diversas tentativas de libertar a escritura, golpe mais brutal ainda do que fora a constituição do *nouveau roman* por Allan Robbe-Grillet e Claude Simon. A enunciação localiza-se, claramente, retroalimentando um sistema anterior, recriando os precursores. Todavia, assumir o material como elemento dinâmico é essencial. O texto literário não deve ser visto como mera aglomeração de palavras: é sempre fluido e fugidio. Não é material inerte, ao contrário:

traz sempre consigo um certo numero de signos que reenviam para o autor... (pronomes, advérbios, conjugação) Mas não atuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e nos que dela são desprovidos. Nestes últimos, tais “embraiadores” reenviam para o locutor real e para as coordenadas espaço-temporais do seu discurso...num romance...os signos de localização nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto de sua escrita; mas para um alter-ego cuja distância

relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. (FOUCAULT: 2001, 55)

O reenvio a um gesto de escrita, distanciado por coordenadas espaço-temporais ao discurso presente, é um ato de profunda problematização. Inserir esta questão, externa ao domínio da narrativa, é convocar a reflexão sobre o lugar ocupado pelo autor na elaboração de uma obra literária. Diálogo crítico não somente com os textos, mas com a teoria crítica que além de desafiar o discurso mimético-referencial, questiona a posição de autoridade discursiva representada pelo autor.

Ao mesmo tempo em que coloca em xeque a pretensão de situar o autor enquanto unidade do sentido, reivindica reflexão sobre a proposta formalista radical de que o texto convergiria unicamente ao texto e de que qualquer elo externo deveria ser eliminado do grupo de variáveis necessárias à interpretação. Inserir o autor na malha textual solapa a crítica imanente e a equívoca fissura entre aspectos intra e extratextuais. Fazer o texto circular somente no âmbito da linguagem exerceu fascínio sobre os diversos escritores do movimento modernista, ciosos por desvencilhar a *mimeses* do elo com o real e a representação do estatuto aristotélico-imanentista. Ao introjetar o autor discursivamente nos romances examinados, estes textos permitem refletir sobre a espinhosa questão da intencionalidade e da autoria. Sem o intuitivo de tornar a problemática conclusiva, cabe, todavia, explicitar o processo que permitiu à linguagem desvencilhar-se do centro organizador do discurso.

2.5 A morte do autor

Vestir um escritor em trajes ficcionais é reivindicar a reflexão sobre os estatutos críticos da literatura: a relação do texto com a própria linguagem, com as poéticas circundantes e com o conjunto histórico-cultural do qual faz parte. Para Roland Barthes (2004), a morte do autor é paulatinamente efetuada, por meio das subversões artísticas de Mallarmé, Valéry, Proust, o Surrealismo e, por fim, da Lingüística.

Stéphane Mallarmé (1972), em nota ao poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, afirma ter criado uma partitura musical, na qual os “brancos” do texto agem como ilhas de silêncio ao redor dos caracteres tornados sonoros. O método de composição utiliza técnicas musicais e atinge o nível do pluridimensional e polifônico, subvertendo os limites da linguagem e convocando o leitor a participar da criação do poema. A disposição tipográfica,

fonológica e sintática compõe um objeto dinâmico e em movimento, que remete ao sonho não concretizado de Mallarmé de confeccionar uma obra total, sem princípio nem fim. Tal projeto poético deriva da percepção da estrutura lingüística como instrumental: objeto primeiro e último para a composição literária. Nesse sentido, a principal contribuição do poeta francês é fazer incidir sobre a linguagem a própria encenação da linguagem.

Este encenar da estrutura é a recusa da interioridade do escritor em prol do aspecto físico do texto, proposta defendida por Paul Valéry (1933) em *Cahiers*, obra incompleta e múltipla na qual ele anotava reflexões sobre música, física, pintura, literatura. As asserções de Valéry coadunam-se ao propósito de Mallarmé de torcer e distorcer o código, fazê-lo debruçar sobre si mesmo.

Tal olhar da linguagem sobre si, em um processo de auto-reflexividade, foi magistralmente efetivado por Marcel Proust como apregoa Walter Benjamin (1994) no artigo *A imagem de Proust*. Segundo o teórico alemão, o criador de *Em busca do tempo perdido* enlouquecia os tipógrafos da Gallimard por jamais corrigir erros ortográficos e devolver as provas sempre com material novo, inscrito nas bordas das páginas. Além disso, tecia o texto de modo a não somente narrar o que observava, mas adiantar o que seria escrito, de maneira que nada era, de fato, duradouro. A eterna construção da construção, em uma dinâmica de rememoração e esquecimento, tornava a obra um eterno devir.

Esse procedimento é, de certo modo, continuado pelo surrealismo, a partir da valorização da escrita automática como modo de textualização do “inconsciente” coletivo. O surrealista André Breton (1972) em *Introduction au discours sur le peu de réalité*, reconhece o papel decisivo que exercem as palavras, as quais são suficientes para os objetivos do poeta. Não cabe ao escritor alterá-las e criar neologismos, ao contrário, Breton sugere a subversão do código e a insurreição contra a poesia convencional, de modo que a linguagem se situe acima daquele que escreve, seu servo. Este desejo é assim expresso:

O que me impede de embaralhar a ordem das palavras, de atentar dessa maneira contra a existência totalmente aparente das coisas? A linguagem pode e deve ser arrancada a sua servidão...Silêncio, a fim de que eu caminhe por onde ninguém jamais caminhou, Silêncio!-Depois de ti, minha bela linguagem. (BRETON: 1924:24)

O grito de silêncio dado por Breton é, na verdade, o marco do burburinho da linguagem, o prenúncio da supremacia da escritura em detrimento da voz de origem: o autor. O *nouveau roman*, a partir de uma já estabelecida tradição “textualizante”, pode irromper as amarras da

fixidez, da continuidade e da linearidade, em celebração à descontinuidade e à fragmentação, exigindo do leitor a participação ativa na composição da obra e o aprendizado de deglutição do material narrativo que desbarata a lógica cartesiana do romance burguês.

A partir do *nouveau roman* e da progressiva imersão nos meandros da palavra, irrompe uma espécie de epidemia de auto-reflexividade. Esta técnica de “narcisismo” textual tem por finalidade renovar as letras, a partir da contestação do processo narrativo tradicional. Os principais representantes desta estética: Robbe-Grillet (1986) e Claude Simon (1960), reivindicam uma organização diferenciada da narrativa, despojada da pretensão de contar uma história:

São, daqui por diante, os próprios temas do romance (objetos, acontecimentos, palavras, movimentos formais etc) que formam os elementos de base que geram toda a arquitetura da narrativa, e até as aventuras que se desenrolam segundo o modo de desenvolvimento comparável àqueles com que a música serial e as artes plásticas modernas operam. Longe de desaparecer, a ficção se põe assim a reproduzir-se descontínua, móvel, aleatória, desvendando seu próprio caráter de ficção, ela torna-se um jogo, no sentido mais forte do termo. (ROBBE-GRILLET: 1974, 142-143)

A arquitetura da narrativa liberta-se da cronologia linear e dirigida a um fim, uma vez que apresenta o enredo por meio dos atos dos personagens, sem qualquer intervenção ou comentário do narrador. Cada momento é fielmente descrito, sem ser, no entanto, interpretado, explicado, esmiuçado. Desse modo, o romance atinge alto grau de apuro técnico, fruto do descortinar constante do estatuto ficcional e da subversão do código lingüístico. Ao leitor cabe a tarefa de completar os múltiplos vazios da escritura, fazer funcionar a máquina de interpretação que é o texto.

Contudo, o gênero romanesco, ao se ressentir do exercício auto-reflexivo proposto pelo *nouveau roman*, busca ultrapassar o mero jogo do significante e reivindica a reflexão sobre o aparato discursivo como modo de construção de significados. O desdobramento crítico do texto sobre si mesmo- perpetrando a consciência teórica de que a história e a ficção são criações humanas; a arte e a vida, pólos intercambiáveis e a “alta” e “baixa” cultura, convenções questionáveis- interpõe a incessante indagação metalingüística como pilar sobre o qual se erige a categoria narrativa, intitulada, por Linda Hutcheon em *Poética da pós-modernidade* (1991), como metaficção historiográfica.

Estabelece-se uma fenda na qual todos os domínios do saber são incomodados como modos discursivos a se reproduzirem, na ficção, como ecos de uma biblioteca. Todo o conjunto de atividades enunciativas é percebido como componente de um grupo maior de práticas discursivas, as quais possuem fronteiras permeáveis. Por isso, a desconfiança radical sobre os pressupostos de sustentação da literatura, da historiografia e das diversas instâncias do saber promove a reflexão sobre o estatuto provisório e inconcluso dos artefatos verbais. O romance *O papagaio de Flaubert* (1984) ilustra esta questão:

Podemos estudar arquivos durante décadas, mas com muita frequência nos sentimos tentados a jogar tudo pro alto e declarar que a história é meramente outro gênero literário: o passado é ficção autobiográfica fingindo-se de relatório parlamentar. (BARNES: 1984, 101)

A metaficção historiográfica caracteriza-se pela autoconsciência, na medida em que afirma o caráter contingente de qualquer registro verbal. Esta estratégia apresenta-se, geralmente, sobre dois aspectos: desvirtuar as regras de expressão instituídas ou retornar à tradicional metafictional anterior ao século XIX. De todo modo, atua na fronteira entre os discursos e subverte os limites entre as artes, entre a ficção e a não-ficção; de forma a tornar paradoxal o relacionamento do texto consigo mesmo. Empenha-se em compreender as estruturas e os modelos de enunciação para esquadrihar, de modo internalizado e auto-reflexivo, a natureza, os limites e as possibilidades do discurso artístico, de modo que:

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. (HUTCHEON: 1991, 26).

Ao ultrapassar as margens genéricas e disciplinares, a literatura contemporânea elabora uma tipologia romanesca que abandona a formulação de narrativa mistificadora. A estruturação auto-reflexiva e antiilusionista lança sombra sobre a sólida garantia de sentido, desbastando a credibilidade da ilusão de real e abdicando do império “realista” de representação. Segundo Claudia Amigo Pino, em *A ficção da escrita* (2004), tais romances rompem com o primado “realista” de representação e de construção de um mundo paralelo decalcado do universo empírico. A narrativa reconhece sua contingência e abandona a pretensão de autonomia e auto-suficiência em relação aos discursos que a habitam. As

limitações e inconsistências tornam-se o foco central de atenção e fornecem objeto ideal de análise para a atual teoria da literatura que suspeita de toda forma de convergência, identidade ou fixidez.

A metaficção importuna o código e utiliza o ato de enunciação para deixar claro que a ficção não reflete a realidade nem a reproduz. O vínculo entre texto e mundo é remodelado pela intensificação da textualidade coextensiva ao real. Desse modo, supera o mero estrato de textura verbal e procede à devolução da auto-reflexividade literária ao mundo real histórico de maneira problemática, conforme explicita Linda Hutcheon:

Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que enfatiza no romance. (HUTCHEON: 1991, 64)

Assim, romances metaficcionais, como os analisados, contestam não somente pressupostos implícitos de elaborações históricas objetivas, neutras, impessoais e transparentes como oferecem o fundamento de que a ficção e história são discursos e ambos, conseqüentemente, constituem sistemas de significação ao passado.

A metaficção historiográfica, ao se desdobrar sobre si mesma e embaçar as formas de enunciação, questiona a legitimidade do discurso, o estatuto das representações, a relação da linguagem com seus referentes. São romances que perguntam insistentemente:

quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimação? De que posição falamos- como produtores ou como intérpretes? Para Foucault, graças a complexidade das respostas a essas perguntas problemáticas, o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação, jamais é o conhecedor transcendental e controlador. (HUTCHEON: 1991, 115)

A teoria literária, desse modo, é atacada em seus pressupostos de sustentação: literariedade, verossimilhança, *mimesis*. Toda a arquitetura ficcional é posta em revista, por meio do processo acintoso de metaficcionalização. A ficção reflete, despidoradamente, sobre as possibilidades e limites da ficção.

2.6 Mimeses desnaturalizada

O questionamento dos postulados imanentistas da arte literária, derivado das reivindicações modernistas e do advento da lingüística representaram para a literatura a libertação do primado da *mimesis* substancialista em que o objeto literário estaria afiançado, necessariamente, à realidade que expressa. A teoria platônico-aristotélica de *mimeses*, fortemente vinculada ao *eikos* (natureza), cede lugar à compreensão do caráter mimético como relação signo-signo. A fórmula horaciana *ut pictura, poesis* (2005) fragiliza-se e o sistema de semelhanças é descaracterizado em nome da linguagem que atuaria em benefício unicamente da linguagem. Desde as inovações modernistas, o texto literário exime-se da função de espelho em que caberia a reprodução fiel da realidade. A tônica recai, segundo os estudos de Roman Jakobson (1971), não mais sobre o referente, mas sobre a mensagem. Este teórico preconiza que, a todo texto literário, compete atuar no âmbito da *poesis*.

A arte do século de XIX e o realismo tornam-se obsoletos, o fio que enlaça, de forma unívoca, o mundo ficcional ao mundo real rompe-se. As convenções textuais que, discursivamente, imantam o texto de carga de natural e verdadeiro segundo operação metonímica em que o real se perpetuaria, por associação, no mundo diegético não se sustenta com o golpe dado pela crise da representação. Atribuir à linguagem a capacidade de copiar o real, mesmo que criativamente, apresenta-se como convicção ingênua. Os dispositivos que forjam a linguagem realista como homogênea e transparente são questionados por teóricos como Michel Foucault (2007) e Roland Barthes (2004), assim como por escritores consagrados como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Proust, Kafka. Estas práticas convergem para a materialidade textual e para a desnaturalização da *mimeses*.

Os postulados estéticos do realismo merecem, contudo, atenção crítica, visto que fornecem material para o embate discursivo travado nos romances analisados. Afrânio Coutinho (1978) sumariamente lista oito características primordiais do Realismo do século XIX: apresentação da verdade, retrato fiel dos personagens, vida encarada objetivamente, interpretação de situações, retrato da vida contemporânea, uso de maior soma possível de detalhes específicos, movimento lento, técnico e minucioso da narrativa, uso de impressões sensíveis convergente com a escolha de linguagem próxima da realidade. As características apresentadas permitem a confrontação do sistema representacional do século XIX ao utilizado nas narrativas de Ana Miranda, em que estas estratégias são apropriadas e subvertidas. A

manipulação dos signos de convenção artística que serviria para camuflar o arbitrário do código e fazer crer na naturalização dos signos (COMPAGNON: 2001) submete-se ao tratamento discursivo que implode a possibilidade de crença na transparência do real e da linguagem. Agregando-se dos valores creditados pelas “cascatas de modernidade”, os textos examinados desmistificam o realismo enquanto forma institucionalizada de discurso e de categorias de pensamento.

Os estudos do formalismo russo⁷ solapam a crença no real extraliterário ao instituir a proximidade da lingüística como base para a ciência literária. A fundamentação de que o signo ancora-se na relação arbitrária entre significante e significado refuta a premissa de transparência. Esta concepção vai de encontro à tradição aristotélica em que à literatura cabe representar a realidade; o formalismo interessa, como corrente crítica, por advertir que a linguagem não fala de outra coisa senão a linguagem. A esta disjunção, ao binômio estabelecido entre a crença ingênua realista e a total suspeição da língua como despótica do modernismo, Dominique Compagnon (2001) propõe ponderação, visto que concebe a total destituição do texto de qualquer relação do real como simplificação demasiada do problema. De fato qualquer destas polaridades teóricas é prejudicial à análise do *corpus* que faz conviver o referente e a mensagem, a função referencial e a poética em estatuto de batalha no terreno romanescos. Os textos não abolem a ilusão referencial e tampouco abdicam da relação signo-signo. Agregam-se de contradições discursivas.

Os romances examinados são geridos de maneira a induzir a confusão entre realidade e pura linguagem. No âmbito superficial do enredo, operam os signos que reenviam à tradicional elaboração de biografias romanceadas. Todas as indicações de caminho de vida, da infância à morte, moldam a estrutura narrativa. Contudo, no nível do discurso, há máculas, inserções textuais de dúvida e de incerteza acerca da representação virginal da realidade. A própria metalinguagem, o processo da literatura dentro-da-literatura, já afirma que todo o acesso ao passado é textualizado e texto, sendo arquitetura sígnica, sempre e continuamente, é interpretado. Opera-se entre o enredo e o discurso, então, a dialética da representação transparente e da auto-representação reflexiva, da imitação realista e da desmistificação do artifício ilusionista, do mimetismo e da mediação. “A arte tem sido alimentada por essa tensão entre ilusionismo e reflexividade. Todo artista pode exhibir sua própria máscara” (STAM: 1981, 55).

⁷ Corrente teórica nascida no Círculo Lingüístico de Moscou em 1917, organizada como “Sociedade para os Estudos da Linguagem Poética, conhecida pela sigla OPOJAZ.

Esta máscara, exibida na construção ficcional, na instância narrativa da montagem do texto, ora descola-se e mostra a precariedade do fazer literário, ora confunde-se e embrenha-se no expediente artificial da colusão entre texto e real. Importa, então, não desmerecer o conselho da romântica narradora de *Dias & Dias* que afirma categórica: “A gente nunca sabe a verdade” (MIRANDA: 2002,43). Sugestão pertinente por admitir a descontinuidade do real, a impossibilidade de apreender a realidade como totalidade, a fragmentariedade das visões do passado, a condição das fontes como vestígios do que ocorreu e a linguagem enquanto material opaco.

Em *Boca do Inferno*, a bibliografia, ao final do romance, é demonstração do estratagema que possibilitou o tom de discurso legítimo. A pesquisa é expressa, o truque de prestidigitação desmascarado. Todo o romance instaura-se como reflexão acerca do gênero realista de romance histórico. A esse processo, Robert Stam (1981) atribui a nomenclatura de antiilusionista e afirma que utilizar a técnica documental é um dos modos de retirar o véu do ilusionismo literário:

Romancistas antiilusionista parodiam a estratégia documental de escritores que fingem serem meros editores de correspondência encontrada num sótão e que pretendem dar a entender que fizeram mera seleção de trechos significativos. Isto amplia o estatuto ontológico, uma vez que se acredita na ilusão de que o personagem goza de existência fora do livro. (STAM: 1981,59)

Ao fazer referência aos dispositivos realistas, distancia-se, demonstra que a enunciação situa-se em momento posterior. Marca, assim, a localização enunciativa das técnicas empregadas, retiradas do quadrante de categorias de pensamento em que o laço entre o real e fictício fundava, indelevelmente, a concepção imanente de *mimesis*.

Do mesmo modo, o léxico, oriundo das poesias satíricas de Gregório de Matos, serve à confusão entre instâncias inconciliáveis: o eu-lírico e o eu-empírico. O personagem de *Boca do Inferno* é, sobretudo, o eu-lírico satírico. A voz que fala nos diálogos é apropriada de versos retirados da *Crônica do viver baiano seiscentista* (1999). Assim, tanto a história oficial como a tradição literária são lidas a contra-pêlo. Em *A última quimera* a variedade de discursos é exuberante, espetacular, vinda das múltiplas direções da cultura (correspondências, cartas, fortuna crítica); porém, é na escolha da perspectiva narrativa, em primeira pessoa, que é possível perceber o grau limitado da visão do narrador, o qual de tal maneira silencia, deixa vazios que são preenchidos por imagens. A montagem do texto, construída por meio de períodos verbais descritivos e curtos, como em uma tela filmica, opera

o antiilusionismo e marca a instância de enunciação. Em *Dias & Dias*, o relato de Feliciano, incerto, hesitante e apaixonado é o paulatino desmonte da pretensão mimética. O que é afirmado é, posteriormente, questionado, o que é instaurado, subvertido, num vai-e-vem narrativo de quem produz um relato a partir das memórias de infância. Feliciano busca, nos recônditos escombros da memória, fragmentos do passado. Clarice, por seu turno, é o total desarmamento da máquina do sentido. O texto, montado aos moldes do romance *Paixão segundo G.H.* é híbrido a ponto de assumir o plurilinguismo que quase beira a literatura hipermediada, em que “o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (BOSI: 1999, 152) estabelece-se como possível matriz discursiva.

Muito embora a adesão dos romances ao refazimento dos gêneros pretéritos seja explícita, é forçoso considerar que sobrevivem, no discurso, traços miméticos a instaurar, permanentemente, a confusão entre a “ilusão de real” e o desvelamento plurilinguístico. O próprio discurso é representado como coeso e unívoco para ser, paulatinamente, desestruturado.

2.7 Imagem estilhaçada

A linguagem, defende Mikhail Bakhtin (1990), não atua como elemento neutro, é povoada de vozes diversas. A imagem da fala representada, nestes romances, é múltipla e cambiante, orientada pelo diálogo entre textualidades. Neste terreno intertextual, paradoxalmente, os textos entregam-se a longas descrições e configurações de painéis. O detalhamento das peculiaridades topográficas de Salvador, Caxias, Leopoldina e Rio de Janeiro; a minuciosa caracterização física e psíquica dos personagens inscreve, nas narrativas, tonalidade descritiva.

A exuberância descritiva confere marcadores que reenviam ao século XIX, quando o descritivismo estava em voga. Personagens e ambientes eram reunidos e harmonizados para conferir impressão da própria realidade, de maneira que os fatos recolhidos eram arranjados como unidade sólida: no Realismo, segundo o princípio de precisão e de fidelidade; no Romantismo, segundo a premissa de pitoresco e de “cor local”. As práticas modernistas do século XX, por seu turno, utilizam a descrição em situações em que o desejo de descobrir o limite de cada prática artística prepondera. Toda reflexão deriva da relação intersemiótica que implodiria a literatura como máquina semântica, na tentativa de uma arte total e sinestésica.

As contaminações entre as artes fazem parte do projeto estético de vanguarda, na tentativa de desconstruir a estrutura representacional e ilusionista, na qual a *mimeses* situava-se como imanente, como se a relação entre arte e o real fosse unívoca. Não por acaso inundaram de intertextualidade e colagem as obras do início do século.

A literatura considerada pós-moderna, contudo, não efetua a poética de precisão e de fidelidade, tampouco se apetrecha do caráter de “cor local”, quão menos atua como prática beligerante e de choque; orienta-se no sentido de estabelecer e subverter as margens entre as linguagens, de criar a imagem do discurso sobre a textualidade, a materialidade da língua sobre a qual se edifica. A linguagem literária que, segundo os formalistas russos, alienaria a linguagem comum (EAGLETON: 2003, 5) é enfatizada, nos romances analisados, enquanto processo enunciativo sobre o qual recaem textos e contextos os mais variados.

Em *Fronteiras da narrativa*, Gerard Genette (1973) atribui à descrição duas funções: de ordem puramente decorativa e de ordem explicativa e simbólica. Para ele, toda narrativa comporta, intimamente misturadas e em proporção variável, representações de ações e de acontecimentos, assim como de objetos e de personagens. A descrição, explica Genette (1973), põe em suspensão o fluir do tempo e alastra a narrativa no espaço. Objetos e personagens são representados simultaneamente ou justapostos no ambiente, de maneira a modular a atmosfera romanesca como preponderantemente descritiva. De acordo com os preceitos basilares da retórica, a descrição é elemento ornamental. Todavia, muito embora se encarregue, nos romances analisados, de abastecer o texto de plasticidade, exerce função simbólica, na qual insinua que o aspecto referencial nada mais é do que uma farsa discursiva. Assim, todo o material visual imiscuído discursivamente nos textos -mapas, pinturas, fotografias- associa-se ao léxico recheado de nomenclatura visual e à técnica de composição aos moldes figurativos para chamar a atenção para as instâncias de arquitetura textual, para o aspecto material da linguagem: o enunciado e a enunciação.

Mesmo que na epígrafe do livro *A cultura do espetáculo* de Guy Debord (2000) acentue-se a valorização excessiva da imagem em detrimento à coisa, os romances analisados não fazem a apologia pura e simples à visualidade. As palavras sucedem-se, sem se intermediarem por gravuras, fotografias ou qualquer elemento figurativo. Contudo, no âmbito discursivo ocorre uma espécie de implosão que estilhaça a palavra e a reconstrói.

Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno* (2002), ao retomar Walter Benjamin, declara que o estilhaçamento da linguagem é ocasionado pela simplificação do processo comunicativo, pela pobreza da experiência partilhada entre os sujeitos. Segundo o teórico, a

literatura é diálogo de surdos e mudos, regido pelo olhar que se direciona à corrente vital da existência: silenciosa, prazerosa e secreta. A palavra é envelopada de verniz visual, de forma que toda a estruturação é visualidade.

Em Ana Miranda, a descrição é fotográfica quando estática e cinematográfica quando dinâmica. Possui agilidade de olho maquínico: recorte, distanciamento, montagem. Intercala, dentro da narração, descrições minuciosas de ambientes, de personagens e de cenas; conforme pode ser observado a seguir:

Dentre os passageiros, saltam do trem tio Bernadino com tia Alice. Francisca surge na gare, aproxima-se do condutor e lhe faz algumas perguntas; acena positivamente com a cabeça, olha para os lados, procurando alguém, decerto Augusto e Esther, ou mesmo Irene Fialho, Olga e Rômulo. Avista tio Bernadino, tia Alice e os chama; eles a abraçam, com ar trágico, trocam algumas palavras que paralisam Francisca por um instante, então ela acena negativamente com a cabeça, dá um grito de dor, agarra os próprios cabelos, cai no chão, desmaiada. (MIRANDA: 1995, 177)

Neste trecho, as escolhas lexicais, gramaticais e estilísticas fornecem dicção, ritmo e respiração imagética. Toda a cena é descrita, estando o observador a certa distância, incapaz de ouvir o diálogo estabelecido entre os personagens. O tempo verbal no presente do indicativo favorece a descrição de ações e, juntamente com as orações coordenadas, permite que o texto adquira agilidade. Os verbos “olhar” e “avistar” demarcam o caráter visual da situação em que o narrador observa, ao longe, as atitudes de Francisca e completa as lacunas de significação ao utilizar expressões como “decerto” e “com ar trágico”. O lastro de suposição, de criação de hipóteses inunda o texto, tornando incoerente advogar a favor do estatuto descritivo como fiel, pitoresco ou beligerante. Trechos como este incidem na tessitura romanesca, dos quatro romances examinados, para forçar os limites entre a narração e a descrição.

Desse modo, por trás de uma escritura aparentemente tradicional, esconde-se a nódoa subversiva do diálogo entre códigos. O tempo cronológico, que regula a existência cotidiana e a ordem dos calendários, é convocado de modo a simular consciência histórica e agir como herança acumulada do passado; todavia, formula espectros, reorganiza dados sob um novo olhar. Arruína a concepção de repetição como retorno do idêntico, vinca-a de novidade, torna-a possível sob ótica distinta. Apesar dos dêiticos temporais, das noções de ordem, de sucessão, de simultaneidade e de duração que recobrem as narrativas, a montagem bipartida em corte e repetição desestrutura o tempo cronológico tradicional.

Os romances de focalização em primeira pessoa, *Dias & Dias* e *A última quimera*, estruturam-se como tempo de memórias, a partir do andamento irregular da lembrança, entre o visível e o invisível das reminiscências. Imagens sucedem-se arbitrariamente na mente do narrador, em ordenação que contempla avanços e recuos, anacronismos e *flashbacks*. Nos romances em terceira pessoa são os *flashes* que configuram o tempo narrativo. A dinamicidade que adquire *Boca do Inferno* provém de sucessivas cenas intercaladas. Em *Clarice*, o mesmo ocorre, mas de modo tão espasmódico que o tempo desenrola-se puramente psicológico, amalgamando tempo biográfico e histórico. Como fotografias ordenadas, a aproximação é dramática, quase-passado (NUNES: 1995) que, por meio da sucessão rápida de primeiros planos cinematográficos, trafega da cena íntima em *close-up* à ambientação de plano geral.

A passagem de um plano a outro, todavia, guarda, em cada romance, a direção do olhar. O espaço é resgatado em toda sua estruturação de dado real, denotativo, e passa a ser conotado. Tanto o espaço puro e simples em que se passa a cena íntima quanto os quadros gerais da cidade configuram-se marcadamente como ambientação, fulcrada pelo olhar do narrador. A Bahia seiscentista é significada, assim como a Paraíba, o Rio de Janeiro, a maranhense Caxias. Extensões simbólicas do amálgama biográfico/literário de modo a não ser mais o espaço como dado real, legitimado pela pesquisa elaborada pela escritora, mas o espaço metonímico extensivo e contaminado pela imagem do personagem. Não o personagem empírico, mas principalmente o literário que emana influxos e refluxos sobre o tom, adquirido na ambientação espacial. Esta a funcionalidade do espaço: agregar de olhar interpretativo, marcar a passagem da conotação para a denotação e alertar o leitor para as regras do universo ficcional. A descrição, nesse sentido, é a mácula de que toda enunciação é um modo de ver. O espaço destes romances é o *locus* dilemático que ultrapassa o restrito topográfico. Não há a sedução da paisagem, mas os recantos da vida íntima e passagens da existência coletiva.

Este olhar aproximativo e desconcertante busca reformular o estranhamento epistemológico sobre a literatura. Esta inquietação provém do fato de que o mundo ficcional é do domínio do *fingere*. Todos os sujeitos empíricos, ao serem transportados ao âmbito diegético, assumem a condição de problema lingüístico, uma vez que a personagem não existe fora das palavras, categoriza Beth Braith (1995). A inserção de personagens “referenciais”, personagens históricas de sentido pretensamente completo e fixo, imobilizadas por uma cultura, assegura o efeito de real. Porém, ultrapassa-se a tentativa de reestabelecer a assinatura, de invadir a cena íntima e desemboca na construção do perfil que agrega o rosto, a

imagem, a assinatura. Assim, o caráter indicial assume, contraditoriamente, carga semântica, conforme atesta Roland Barthes:

Os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações são unidades verdadeiramente semânticas, pois contrariamente às funções propriamente ditas, eles remetem a um significado, não a uma operação, a sanção dos índices é “mais alta”, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito (o caráter de um personagem pode não ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado), é uma sanção paradigmática (BARTHES: 1971, 31)

Este caráter indicial da estruturação narrativa, assim como de configuração do personagem é desmantelado. A planificação do personagem e o caráter indicial de gravura e de fotografia sucumbem às estratégias de aproximação e distanciamento do narrador. Habitante da realidade ficcional, matéria e espaço que ocupam não são os mesmos dos seres humanos. Todavia, ao convocar sujeitos históricos e colocá-los ao lado de ficcionais, ruminase o problema dos limites da ficcionalidade.

Essa questão é alargada no instante em que os romances deixam entrever que toda elaboração romanesca é produzida a partir de material imagético: fotografias dos escritores, mapas de cidades. Novamente a ilusão de real, o “ter-estado-presente-das coisas” (BARTHES: 2004) retorna em todo potencial subversivo, em estatuto de revelação e de engano. O sistema signico literário sobrepõe-se ao sistema fotográfico. O significante sobre o qual opera o discurso literário é o significado, fulcrado pelo eixo de interpretação fundado pela lente fotográfica.

A todo arquivo iconográfico de cunho documental, Ana Miranda faz aderir o significado. Embebe o acervo de um olhar e, ao retorcê-lo em signo literário, aponta para a impossibilidade de considerar a fotografia como representação neutra. Assinala os pressupostos discursivos e estéticos na interpretação figurativa. Retorna a discussão sobre *mimesis* e verossimilhança em outro patamar, a partir da assimilação de fotografias, pinturas, mapas, gravuras, técnicas cinematográficas, questiona a condição indicial ou iconográfica da imagem e torna oportuna a reflexão sobre a impossibilidade de reprodução neutra e transparente do real. Ao fomentar a discussão sobre a imagem reforça as bases sobre as quais se sustém a literatura.

A objetividade e a verdade fotográfica são desnudadas e, por conseguinte, qualquer possibilidade de que estes conceitos atuem no sistema fluido do signo é, de pronto,

questionado. A integridade do artefato literário deixa de ser premissa absoluta e torna-se permeável a influências de outras áreas. Nos textos analisados, a presença da fotografia é incisiva. Talvez para comunicar que, ao contrário da apaziguadora crença de que representaria a eliminação da posicionalidade do observador, carrega, paradoxalmente, a inscrição de circunstâncias situacionais e contingentes. (GUMBRECHT: 1998). O aspecto erosivo é efetivado pela relação que a literatura estabelece com outros sistemas representacionais, em que o sujeito permanece fraturado e a linguagem reivindica seu estatuto de estrutura opaca e multidirecional.

2.8 Olhares intersemióticos

Múltiplos são os olhares direcionados nestas narrativas, em que dois sistemas semióticos se sobrepõem compondo a metaficcionalidade. Porém, dentro do que dá a significar todo o conjunto, é a figura do narrador que melhor estabelece a ponte entre estas estruturas semióticas encaixadas, pois de dentro do ambiente ficcional lança o olhar que perscruta, desvenda e também encobre.

O narrador, categoria narrativa, é apreendido a partir da perspectiva sobre a qual olha. Nos romances analisados a tessitura ficcional tende a embeber-se na visualidade da cultura do espetáculo e dirigir um olhar muito específico sobre o que narra. A esse respeito, Silviano Santiago oferece estudo sobre a condição do narrador em *O narrador pós-moderno* (1989) e, a partir da confrontação entre o narrador clássico, o moderno e o pós-moderno, defende que o último é aquele que se interessa pelo outro. A inserção de personagens históricos, nesta conjuntura, reforça a tese de que o observador, no âmbito romanesco, observa-se a si mesmo no ato de observação, fundando outro tipo de representação. Obviamente há gradações-processos de aproximação e de distanciamento- em relação a este outro observado, a esta *mimeses* eivada de autoconsciência. Mas independente da focalização, em primeira ou terceira pessoa, o fato é que o olhar é investido ao outro. Por isso, muito embora Feliciano de *Dias & Dias* trate de acontecimentos pertinentes a sua existência, o foco recai, intermitentemente, sobre Gonçalves Dias. Da mesma maneira, mesmo que o narrador de *Última Quimera* trate sobre incidentes de sua vida particular, é Augusto dos Anjos ponto central da narrativa. A visão, em Ana Miranda, não corresponde à explicitação de sabedoria adquirida pela experiência vivida, é, antes, conhecimento de mundo provindo da vivência alheia ao narrador.

Sucessão de fatos, eventos, acontecimentos históricos que não foram burilados pela experiência, mas coletados e reformulados no plano epistemológico da observação interessada. Por isso, Santiago (1989) afirma a dificuldade que a narrativa pós-moderna possui para fornecer autenticidade ao relato. Os textos de Ana Miranda, contudo, ao forjarem o fetiche da documentação, alcançam ilusão de credibilidade pelo acúmulo de fontes históricas em espécie de falácia de autenticidade. A construção da verossimilhança por um narrador, que se diferencia do narrador clássico e, portanto, não acredita mais no intercâmbio de experiências ou na possibilidade de comunicação é atingida por meio da construção ilusionista e mistificadora das fontes. Esse respaldo que se pautava, na narrativa clássica, na sabedoria advinda da experimentação e que, na narrativa contemporânea, desaparece em meio ao que Walter Benjamin (1994) afirma ser a impossibilidade de comunicação e de intercâmbio de experiências, é preenchido pelo documento, pelo arquivo e pela indecibilidade entre o real e o possível.

É esse olhar que “leva o outro a falar, já que o narrador não está ali para falar das ações de sua experiência” (SANTIAGO: 2002, 52). O narrador subsiste como jornalista, como quem fornece a fala a outrem. Este “conferir a fala a” é o que fundamenta as obras de Ana Miranda, nas quais os próprios personagens históricos falam, a partir de textos de sua autoria, a partir de vozes provenientes de diversos setores culturais. A valorização do olhar admite cortes e repetições, abre fendas sobre o discurso solidificado de práticas estéticas anteriores. Estas estratégias, em Ana Miranda, ultrapassam o esmero técnico e atuam de modo a demonstrar, de forma antiilusionista, a intertextualidade como similar à operação de repetição e corte da montagem cinematográfica. O foco narrativo é a câmera, muda e silenciosa, que investiga a ação dos personagens. É sobre o outro que se direciona o olhar: vital, silencioso, prazeroso e secreto.

A fixidez imperturbável do foco narrativo alude à sensação de estranheza pressentida por Benjamin ao tomar contato com as primeiras fotografias, os daguerreótipos. Esta fixidez, este silêncio acompanha os romances de forma pungente. É a ponte, feita de palavras, que envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. Sequer importa a retribuição do olhar ou o conselho, mas antes a sintonia em que entram narrador e leitor no exercício voyerístico de “espectadores da ação alheia que os empolga, emociona, seduz” (SANTIAGO: 2002, 57).

Contudo, por vezes, mesmo em uma obra como *Boca do Inferno*, revestida por grande quantidade de palavras, existe pesado o silêncio. Mas este silêncio das imagens é, segundo

Benjamim (1994), a contradição mesma da palavra na época da imagem. É o olhar sobre o olhar para que este se recubra de palavra e constitua-se como narrativa. Olhar que se alimenta da cultura do espetáculo e contra ele investe, comunicando que é forçoso reivindicar sentido também ao silêncio. Se não há continuidade do conselho e, por isso, e a tessitura narrativa fraciona-se em capítulos curtos, há o discurso sempre a reinaugurar significados. Recomeçar é tornar possível o ato de criação, distendido entre o mimético e o mediado, fundado sobre o espaço lacunar em que a resistência criativa pode florescer. Na zona de indecibilidade entre o real e o fictício, o acontecido e o impossível subsistem, na técnica de composição, a reminiscência como fator transformador.

A recorrência, no *corpus* analisado, de elementos formais e intrínsecos de cunho visual reforça a hipótese de que estas constantes lexicais e semânticas encerram padrões conotativos. A progressiva leitura das obras e o adentramento nos sucessivos planos narrativos assentam a idéia de que, mais do que repetição sintática e semasiológica, estes padrões fixam a cosmovisão dos romances, equacionada sobre conceitos e pressupostos das artes visuais. Palavra e imagem formam um tecido inextrincável em que o próprio discurso é representado (BAKHTIN: 1990).

Essa contextura de similitudes entre palavra e imagem retrocede ao arcabouço greco-romano. Horácio em *Ars Poética* declara que cabe ao escritor pintar com palavras “Poesia é como pintura” (2005). Considere-se, todavia, que o próprio sistema de representações modificou-se. O mundo não se volta mais sobre si mesmo e a terra não mais representa o céu. É preciso postular que o critério de semelhança mimética que desempenhou papel construtor no saber da cultura ocidental não mais se aplica. O Foucault, de *As palavras e as coisas* (2007), defende que, no século XVI, “a representação- fosse ela festa ou saber- se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (FOUCAULT: 2007, 23).

A recodificação das linguagens em instâncias híbridas repensa o código axiológico sobre o qual se sustentava a representação platônico-aristotélica. O sistema de similitudes que norteou a concepção ocidental, vindo das matrizes estético-filosóficas greco-latinas, deixa, paulatinamente, de constituir a trama semântica ocidental a partir do século XVI. A *epistémê* que criava o jogo de reversibilidade e de semelhanças alija-se do estatuto imanente do real, “o signo deixa de ser uma figura do mundo, deixa de estar ligado àquilo que ele marca por liames sólidos e secretos da semelhança ou da afinidade” (FOUCAULT: 2007, 80). Rompe-se

o parentesco entre as palavras e as coisas. A literatura, distribuída ao mundo pelos signos, é apreendida de acordo com a noção de perspectiva e de posicionalidade do sujeito.

É preciso recorrer ao despedaçamento entre o signo e o mundo para conceber que a narrativa do final do século XX situa-se no limite não da transparência ou da opacidade, mas no jogo entre estas duas instâncias, entre a revelação e o engano. Semanticamente, termos como “janela” ou “olhar” dissociam-se da expressão da aura, enquanto “figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que esteja” (BENJAMIN: 1994, 101); ao contrário, carregam a ruptura com a realidade que fazia a tessitura romanesca. O léxico, em si, revela as lacunas entre o visível e o invisível, o apreensível e o inapreensível. O estrato composicional, encadeado e enlaçado por técnicas fotográficas e cinematográficas, assenta-se sobre o signo fraturado.

É sobre as fronteiras das várias linguagens, considerando como linguagem a capacidade de articular significados coletivos e compartilhá-los em sistemas arbitrários de representação, que o artista busca desfamiliarizar o real; de modo a, progressivamente, abandonar a crença de um mundo de idéias e de substâncias passíveis de serem compreendidas. À representação deixa-se de inocular os primados oitocentistas de exatidão na observação, de rigor no raciocínio e de objetividade do conhecimento. Tampouco a estratégia de hibridismo lingüístico visa à arte total ou à renovação modernista, o que se torna notório são as potencialidades da língua e os contornos estabelecidos entre diversas linguagens. O híbrido literário alimenta-se de indícios de que o sistema de representação apresenta-se fraturado e necessita da inserção de aspecto mediador para fazer sentido. Dota o texto de plasticidade que responde à variedade de experiências ocasionadas pela realidade e nega, assim, a pura mecanicidade da arte como imitação da vida.

Fenômeno literário proposital de convergência de diversas vozes no seio do mesmo “dialeto” literário (BAKHTIN: 1990) enfraquece o postulado de mero transporte ou tradução de um meio a outro. Ao contrário, as linguagens são assimiladas e remodeladas de acordo com o sistema modalizador. Pela intromissão do discurso fotográfico e cinematográfico ancoram a discussão no elo dialógico estabelecido entre a palavra e a imagem, de forma a gravitar em torno das questões de autenticidade e destruição da aura, anunciadas por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1994), em que a obra de arte emancipa-se do ritual e destitui-se do poder aurático. À desvalorização ou supervalorização sobre o material, efetuada pelas vanguardas, a arte contemporânea propõe a

revalidação do material em sua estrutura discursiva, de acordo com a nova pragmática de reformular e desnudar as convenções que governam a literatura.

Assim, a reavaliação crítica e o diálogo com o passado artístico e social pauta-se no paradoxo metaficcional de autoconsciência discursiva que opera, simultaneamente, tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor. O universo histórico não é, desse modo, entrave para a autoreflexividade, visto que a tentativa de essencializar a literatura e sua linguagem atuam como fatores problematizadores dos subtextos ideológicos que determinam as possibilidades de produção de sentido. A rede de interligação de textos, as indagações fronteiriças, a luta efetuada no âmbito do enunciado solapam a crença ingênua na representação imanente do mesmo modo que abdicam do puro jogo discursivo. Por meio de aproximações e distanciamentos, exercitam novas percepções e reações em que a linguagem e o real abrem-se ao transitório e ao efêmero e deixam-se povoar de rede infinda de significados.

PARTE II

FOCALIZAÇÕES: DISTANCIAMENTO E APROXIMAÇÃO

CAPÍTULO III

FOCALIZAÇÃO: DISTANCIAMENTOS

3.1 *Boca do Inferno*

Boca do Inferno de Ana Miranda (2006), publicado em 1989, ganhador do prêmio Jabuti em 1990. Publicado em diversos países. A presente edição é de 2006. A análise convergirá para a compreensão de estruturas narrativas.

3.1.1 Éden desvirtuado

A história gira em torno da morte do alcaide-mor da cidade da Bahia em que estão envolvidos Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira; o primeiro diretamente, o segundo por oposição frontal à gestão política da época. O trecho inicial do romance é a descrição topográfica da cidade da Bahia. Aos moldes de estudo cartográfico, inicia-se o romance:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de latitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe eu o nome: Bahia (MIRANDA: 2006, 8).

Após caracterizar minuciosamente o espaço, situa a malha narrativa no tempo: período colonial, quase sessenta anos após a guerra contra os holandeses. Por associação metonímica de elementos sígnicos, o conjunto espaço-temporal define-se, progressivamente, como oposto ao Paraíso. A Bahia do século XVII é apresentada como antítese do Éden:

Numa região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o Inferno (MIRANDA: 2006, 8)

Esse breve prenúncio elucidativo marca, antes da introdução do personagem, a força-motriz que norteará o texto: a constante relação dilemática da visão edênica e colonizadora e a realidade infernal observada por Gregório de Matos. Esse quadro antitético sagazmente colocado pelo narrador estrutura toda a obra sobre as matizes barrocas de fusionismo,

dualismo, morbidez. A metáfora univalente de inferno nutre-se das metáforas polivalentes da poesia satírica gregoriana. Após esse breve interlúdio, o primeiro parágrafo surpreende Gregório de Matos à janela de seu sobrado no terreno de Jesus, pensando no estado lastimoso de sua cidade natal. A frase de abertura é “Esta cidade acabou-se”. A oração proferida mentalmente pelo protagonista corrobora toda a argumentação desenvolvida no preâmbulo de que, ao contrário do universo edênico ansiado pelos colonizadores, a Bahia colonial, sob a perspectiva gregoriana, é a representação do inferno. A delegação da voz pelo discurso direto é uma estratégia para facultar ao protagonista a responsabilidade pela opinião acerca da cidade e, em seqüência, encaixar elementos que localizem a narrativa no âmbito do Barroco brasileiro.

A figura do poeta espanhol Gongora y Argote⁸ é requisitada. Posterga-se o fluxo dramático, adia-se o início da ação, de modo a estabelecer a periodização de cunho estilístico em que a narrativa terá lugar. A descrição física de Gongora traceja, na imaginação do protagonista, a configuração modelar do culteranista:

Veio à sua mente a figura de Gongora y Argote, o poeta espanhol que tanto admirava, vestido como nos retratos em seu hábito eclesiástico de capelão do rei: o rosto longo e duro, o queixo partido ao meio, as têmporas rapadas até detrás das orelhas. Gongora tinha-se ordenado sacerdote aos cinqüenta e seis anos. Usava um anel de rubi no dedo anular da mão esquerda, que todos beijavam. (ANA MIRANDA: 2006, 9)

Por que não a simples menção? Por que descrever fisicamente o culteranista que exerceu tão forte influência poética sobre Gregório de Matos? Por que não se limitar a fazer breves considerações sobre fontes e influências? Os sete parágrafos iniciais da obra, já demonstram o tom descritivo que atua, insidiosamente, em todo o texto. Em primeira instância, a descrição da cidade; em seguida, a descrição de Gongora, enlaçadas pelo pensamento de Gregório de Matos. Todavia, a descrição não é longa e relaxada. É entrecortada, recortada, de uma paisagem a outra, em plano geral, entrando, por fim, na mente do protagonista que, ao lembrar da figura do poeta espanhol, começa a questionar, em discurso indireto livre, seu próprio valor enquanto poeta em uma terra esquecida por Deus.

⁸ O poeta espanhol Gongora y Argote (1561-1627) inaugura o estilo culteranista ou cultista, ao qual Helmut Hatzfeld em *Estudos sobre o Barroco* destina o seguinte comentário: “este é o procedimento fundamental de Gongora: a intrínseca complicação de palavras esconde e descobre alternativamente os objetos, o conhecido e o desconhecido” (HATZFELD: 2002, 185)

Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. Saber escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, onde o levaria? Não estivera Gongora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnaís? Gregório de Matos estava no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el calor, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório de Matos se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente? “Ah, Gregório”, pensou o poeta, “por que em *culis mundi* te meteste?” (MIRANDA: 2006, 9)

O romance não refoge à impregnação do estilo artístico em vigor na época. Toda a série de perguntas desencadeadas na mente do protagonista ao mesmo tempo em que configura o discurso indireto livre, estratégia recente, utilizada a partir do movimento modernista, retoma também um dos mecanismos mais empregados na estética barroca: a pergunta retórica. Este dispositivo é articulado a partir da expressão “não estivera Gongora” ao qual se segue formulação em tom exclamativo que fustiga os afetos e torna desnecessária a resposta, pois ela, por si, embora se apresente como pergunta, possui estrutura afirmativa. Esta estratégia, ao mesmo tempo em que exime o narrador de responsabilidades, aproxima o leitor, envolvido nas indagações e nas inquietações de Gregório de Matos. Informa e encanta, as moldes da premissa horaciana *docere cum delectare*, educa e deleita, presente na *Ars Poética* (2005).

A técnica adquire funcionalidade particular: desvendar a fala barroca à luz da voz contemporânea: demarcar a enunciação contemporânea por meio discurso indireto livre sobreposto à enunciação seiscentista (*interrogatio*). Ao nutrir-se do sistema de indagações vigente à época, apresenta, a partir desta modalidade de formulação retórica, norma estilística de conhecimento de mundo e, por conseguinte, torna o leitor afeito à mundividência compartilhada no cenário Barroco. Com a inserção do léxico e de nuances próprias ao estilo de época torna natural a instauração da premissa dilemática barroca de buscar fundir a alma ao corpo, o terreno ao divino. Toda a rede de significantes necessária a esta operação insólita, desnuda o princípio de culteranismo como fonte de inquietação do poeta que hesita em sua capacidade de atingir a camada magna do valor estético do período. Por fim, a expressão de descontentamento: “Por que em *culis mundi* te meteste?” representa mais exclamação amplificadora do que mero questionamento. A expressão latina *culis mundi* corrobora a impregnação do texto pela poética gregoriana que retoma os preceitos estético-ideológicos barrocos para exprimir insatisfação de forma desabusada e confirmatória à subversão do valor edênico.

É patente observar ainda que estes sete parágrafos iniciais, da descrição da cidade até a declaração *culis mundi*, seguem uma lógica estrutural pictórica. Descrição da baía como um todo para ir se concentrando em elementos específicos: o forte, a rua, os armazéns e, por fim, Gregório de Matos à janela. Um processo de gradação decrescente, do plano geral ao *close-up*, aos moldes da técnica cinematográfica de aproximação e enfoque. Ressalta-se o fato de, após uma tomada geral, o protagonista encontrar-se olhando pela janela. Tanto o léxico, o tema, como a técnica do romance relacionam-se fortemente às artes visuais e figurativas. O aviso dado ao leitor é de que, embora se nutra da enunciação barroca, é a partir do sistema contemporâneo que se erige a estrutura narrativa. É o olhar de Gregório de Matos que moldará o discurso narrativo, a fonte precípua de configuração discursiva é a poesia satírica gregoriana. Cabe, contudo, observar que todo olhar é mediado “não há relação direta com o mundo” (ORLANDI: 1996, 12). O olhar e a janela, a visualidade e o problema discursivo/interpretativo serão as imagens-motrizes que regerão o romance. Forças da enunciação contemporânea, nódoas problemáticas que giram em torno do problema: como a literatura contemporânea pensa a literatura barroca? Por meio de que dispositivos confere contemporaneidade ao material estético-linguístico do qual se apropria? A essa questão, *Boca do Inferno* responde com plurilinguismo, carrega-se discursivamente da mistura tensa e dialogizada de pontos de vista sobre o mundo, de formas morfossintáticas e lexicais derivadas do reencontro de consciências lingüísticas localizadas em momentos estético-temporais distintos. Técnicas e estratégias de configuração que extirpam qualquer pretensão de objetividade e de transparência, conforme pode ser observado na miscelânea de versos gregorianos que configuram o trecho abaixo:

Da janela, Gregório de Matos acompanhou com os olhos a passagem do governador entre pessoas de diversos mundos e reinos distintos. Reinóis, que chamavam de maganos, fugidos de seus pais ou degredados de seus reinos por terem cometido crimes, pobres que não tinham o que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar no cais da colônia. Alguns chegavam em extrema miséria, descalços, rotos, despídos, e pouco tempo depois retornavam ricos, com casas alugadas, dinheiro e navios. Mesmo os que não tinham eira nem beira, nem engenho, nem amiga, vestiam seda, punham polvilhos...A todos a cidade dava entrada. (MIRANDA: 2006, 10)

Por diversas vezes, no decorrer do romance, é apresentado um Gregório de Matos enfurecido com o curso político dado à cidade da Bahia, a declamar seus mais conhecidos poemas satíricos, enquanto observa uma paisagem ou reflete sobre um problema. No trecho

acima, dentre os intertextos que se chocam no terreno do enunciado, os termos “olhos” e “janela” esquivam-se da filiação devida ao arauto baiano, é notório que dentro da malha lexical sejam as únicas palavras não associadas ao discurso gregoriano. Ademais, o signo janela é recorrência estrutural: olhar específico que parte do interior ao exterior e torna narrador e personagem cúmplices da descrição da Bahia seiscentista. A “janela” estabelece, simultaneamente, sistema de dissimilitudes: fratura e disjunção de dois aparatos discursivos ao mesmo tempo em que demarca a convergência temática.

Importante ressaltar, então, que o enunciado, mesmo quando transposto literalmente, sofre modificações se deslocado a uma época posterior. Todo discurso é localizado no tempo e espaço e toda interpretação mediada por este anteparo enunciativo. A visão de Gregório de Matos sobre a Bahia seiscentista é olhar específico. O olhar de escritor contemporâneo sobre a poética gregoriana é releitura desse olhar primeiro. Por isso, a recorrência do signo “janela” indica a autoconsciência do texto no que concerne à elaboração discursiva; mais do que isto, o romance é autoreflexivo, debruça-se sobre a linguagem em diálogo conflituoso de épocas e estilos, implodindo a pretensa verossimilhança e fidedignidade derivadas da crença ingênua em enunciados homogêneos e opacos.

No que se refere à narração, à descrição paisagística e estilística sucede a humana. Muito embora pautada em versos de Gregório de Matos, a paráfrase efetuada possui caráter descritivo. Este mecanismo, de acordo com as matrizes estilísticas contemporâneas, serve à paródia da forma de narrar seiscentista que imputava à descrição valor de rigor fidedigno de conhecimento. A utilização subversiva de uma técnica “ultrapassada” serve para apontar, de forma ainda mais brutal, o distanciamento da prática estética barroca da contemporânea. Marca o olhar descolado que se orienta a um momento histórico e literário anterior, dominado por outras diretrizes filosóficas e artísticas. Por isso, à descrição física da cidade segue-se a descrição do grupamento humano que a compõe. Com ferocidade típica do “Boca do Inferno”, desenha-se uma Bahia composta de gentes as mais diversas, vindas de várias partes do mundo e pelos motivos mais diferenciados, compor o quadro de vícios da então capital da colônia. É neste ponto que o preceito de condicionamento do homem à paisagem é refutado, visto que num ambiente paradisíaco grassa a hipocrisia, os desmandos, os crimes, os vícios. A antinomia que se estabelece é a querela barroca entre Deus e o Diabo, conforme pode-se observar em um dos diversos trechos em que aborda a dupla moralidade seguida pelos habitantes da Bahia colonial:

O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito. Os furtos, passatempo da cidade, também ocorriam à noite. (MIRANDA: 2006, 16)

O painel esboçado no romance é fruto das imagens-força barrocas, da dicotomia fruto da tensão de um movimento pós-reformista e pós-renascentista (BOSI: 1992), estilo que agrega as preocupações místicas aos postulados pagãos; situado, dilematicamente, entre a arte medieval e a arte clássica. Como nas telas de El Greco e Velásquez, pintores barrocos, o romance compõe um painel *chiaroscuro*, norteado pela verve fescenina do satírico baiano. A manhã recalca segredos que somente serão desvendados à noite:

De noite, aqueles mesmo freqüentadores de missas andavam em direção aos calundus e feitiços. Homens e mulheres compareciam com devoção a esses rituais de magia, em busca de ventura. Iam gastar suas patacas com os mestres do cachimbo. Deliravam, dançavam de maneira que muitos acreditavam ver dentro deles o próprio Satanás. Quando se confessavam na igreja, escondiam isso dos padres apesar de não ser raro ver-se um sacerdote em tais cerimônias. (MIRANDA: 2006, 10)

O aspecto plástico com que as cenas noturnas e bruxuleantes abastecem a tessitura narrativa não impede, todavia, de inserir este painel no museu contemporâneo e desterritorializá-lo, fundando um olhar que envolve outro olhar: processo de desdobramento comentado por Foucault (2007) ao analisar a tela *As meninas* de Velásquez.

Apesar de alimentar-se das imagens-força da arte barroca, a estruturação do enunciado deixa, contudo, marcas da enunciação contemporânea. A inserção de um fato histórico para fundamentar a seqüência de ações, a morte do alcaide-mor, é engendrado dentro da urdidura de enredo que foge ao trágico e ao cômico, pairando sobre a tragicomédia. A seleção dessa forma de narrar é curiosa, já que a grande arte barroca é o teatro. A tragicomédia tem lugar exatamente neste período a partir da subversão barroca seiscentista em relação ao primado clássico, no afã de “infundir aversão pela existência terrena e conduzir à religião como o único antídoto possível para essa vida que não passa de um sonho, um teatro, uma comédia, uma mentira” (COUTINHO: 2003, 23).

Todavia, não é a seqüência de ações, motivada pela morte do alcaide-mor que ocupa lugar privilegiado na narrativa. Mais do que se pautar na representação de um período

histórico, é em torno dos poemas satíricos de Gregório de Matos que gira o romance. A pirotecnia de minudências, que parece ser fruto de pesquisa histórica, arregimenta-se, em grande parte, na apropriação de textos satíricos coligidos nas *Crônicas do Viver Seiscentista* (1999). Versos, trechos, poemas são imiscuídos na tessitura narrativa. Tal dispositivo poderia fazer crer que o romance é originado a partir de uma pesquisa lingüística sobre o falar da época. Contudo, ao debruçar-se sobre a análise, esta hipótese apresenta-se como equivocada. Seria incorreto, desse modo, afirmar que se está defronte ao léxico seiscentista. Mais adequado seria retomar a clássica divisão entre *langue* e *parole*⁹ saussuriana e defender que não a *langue*, mas a *parole* gregoriana nutre o texto do início ao fim, ao retomar versos e palavras atinentes às poesias de Gregório de Matos, conforme se constata no trecho a seguir:

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, porém, reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou uma pena e começou a anotar. (MIRANDA: 2006, 26)

A expressão “povo néscio e sandeu” habita grande parte das composições satíricas do poeta baiano e em *Boca do Inferno* retorna para impor ao enunciado as marcas dialógicas entre enunciações distintas. Ademais, a leitura atenta demonstra que não se restringe ao léxico gregoriano como decalca os aspectos formais e psicológicos que nutrem a *parole* satírica. O talento literário do vate barroco é apresentado no âmbito imediatista e circunstancial de cronista. Descontente com as desordens da Bahia do fim do século XVII aponta vícios que, na poesia, parecem dispersos motivos de uma *topoi* de longa tradição literária (BOSI: 1992), a qual é vislumbrada e amplificada pela lente do poeta. No romance, essa *topoi* picaresca é assimilada como fruto de formações histórico-sociais tradicionais, circunscritas no espaço e no tempo. A maneira como o texto atualiza o burlesco gregoriano refuta a versão tainiana e moral de Tristão de Alencar Araripe Junior (1894) de que persistem, na poética de Gregório de Matos, ressentimento e rancor cegos, direcionados a toda a sociedade. No romance, a verve satírica serve ao olhar sagaz de cronista e à similitude estética do estilo gongórico. “Como dissera Gongora y Argote, era preciso *decir verdades contra estados, contra edades*” (MIRANDA: 2006, 27). O fidalgo, a mulher do fidalgo, o letrado peralvilho, o mercador

⁹ Segundo Ferdinand Saussure (2008), a linguagem subdivide-se em um lado individual e um lado social, sendo o primeiro a *parole* e o segundo a *langue*. A língua é uma convenção ratificada pelo consentimento coletivo. A fala é, ao contrário, ato individual que utiliza o código de modo a exprimir seu pensamento particular.

avarento, a viúva e todos estes personagens, aparentemente dispersos e sem conexão, servem não para modelar tipos no bojo das caracterizações do teatro popular de Gil Vicente¹⁰ - muito embora a influência de cantigas satíricas e o teatro vicentino medievais estejam presentes-, tampouco atuam para marcar a “oposição estrutural entre a nobreza que desce e a mercancia que sobe” (BOSI: 1992); os personagens gregorianos são requisitados para criar um painel que sirva à antítese estrutural do romance, pautada na dicotomia Deus *versus* Diabo, como pode ser constatado no seguinte trecho:

A Bahia é essencialmente barroca. O Barroco foi a criação dos jesuítas da Contra-Reforma no século XVI. É o espírito de conciliação e da fusão dos contrários, misturou Deus e o diabo, o mal e o bem, a terra e o céu, o real e o imaginário. É o fusionismo barroco...A Bahia também nasceu no século XVI sob o signo jesuítico. Foi educada durante três séculos pelos jesuítas. Adquiriu assim todo o espírito barroco. Fundiu brancos e pretos, fez uma religião mista, a vida social, a comida, a música, uma língua. (COUTINHO: 1994, 233)

Embora Gregório de Matos tenha militado por todos os setores da poesia: na sátira, na lírica profana e religiosa, na lírico-amorosa, na encomiástica; o romance seleciona e recorta o aspecto satírico. Torna-o moldura para a configuração do quadro barroco. A escritura nutre-se do setor da poesia que foi o breviário do bardo baiano: o filão da farsa, a crítica incendiária. Esta mordacidade literária gozou de grande reputação na época, Padre Manuel Bernardes a ela fez referência e Padre Antonio Vieira, a certa altura, considera serem mais produtivas as sátiras de Gregório de Matos que seus sermões. (SPINA: 1968) Sobre o cautério impiedoso do poeta desfilam o clero, a nascente burguesia, os governantes, os caramurus, os mulatos. Calcinou e descarnou as debilidades e os vícios, expôs os tipos visados pela acrimônia do poeta:

Quando Gregório aportou à Bahia pela segunda vez, em 1681, era a Bahia um cadinho de vícios, de elementos étnicos diversos, de miséria política e de grandeza econômica. Tipo característico da vida social da colônia eram os maganos- denominados unhatos na gíria gregoriana, reinóis degredados de Portugal por crimes, emboabas que aqui chegavam “rotos e despídos” e tornavam à terra no ano seguinte com “dinheiro e com navios”. O látigo do poeta vibrou nos costados da burguesia improvisada. (SPINA: 1994, 247)

¹⁰ Gil Vicente (1465- 1540) é o iniciador do teatro profano em Portugal, promove atividade teatral de caráter religioso, satírico ou burlesco.

Como o poeta espanhol que, a seu modo, criticara os vícios da Espanha barroca, Gregório de Matos irrompe contra a burguesia nascente. A figura de Gongora y Argote é, portanto, emblemática e representa, no romance, o Barroco em sua força dilemática. Todavia, a contraposição entre os dois poetas caracteriza a linha estrutural de crítica ao sistema colonial. A Gongora, poeta espanhol, é possível, aos olhos do vate baiano, elaborar uma poesia lírico-religiosa; a ele, poeta brasileiro, cabe sujeitar-se ao lado pútrido da condição humana. A balança Deus *versus* Diabo pende para o lado diabólico. Um dos pólos da antítese é mais substancial, visto que o bardo habita no “lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete” (ANA MIRANDA: 2006, 9).

Boca do Inferno não irá se debruçar, desse modo, sobre a elaborada produção lírico-amorosa e religiosa de Gregório de Matos. Justifica-o, implicitamente, por apresentar um ambiente vicioso e degradado. A inserção do verso gongórico “Goza, goza el color, da luz, el oro” marca os signos que sustém o fio narrativo: o gozo, o desejo, a lascívia. A plasticidade e a visualidade do verso são motes que se disseminam na escritura. A luz e a cor representam a poética situada no pitoresco tropical. O ouro, a relação do poder e dinheiro estabelecido pela máquina mercante. O protagonista deseja redigir sobre assuntos não vulgares, atingir o culteranismo; todavia, recluso à colônia, ao ambiente de luz, cor e ouro, ao “avesso do mundo”, resta-lhe escrever sátiras. Interessante atentar, uma vez mais, para a função de recorte que abdica das demais vertentes da riquíssima poesia gregoriana em nome da sátira. Tal constatação poderia levar a crer que o poeta baiano tenha escrito somente poemas burlescos a fim de corroer, com o fel de seus versos, a estrutura colonial. Todavia, é forçoso considerar que o recorte irônico interessa à práxis contemporânea, tendo em vista que a criticidade dos textos satíricos faculta, dentro de outro quadro enunciativo, diálogo permanente entre as múltiplas vozes disseminadas na malha romanesca.

O parágrafo seguinte inicia-se com a marcação cronológica do tempo. O governador Antonio Sousa de Meneses sai do palácio em direção à Igreja para confissão. A essa breve seqüência de ações, insere-se o parágrafo em que, novamente, Gregório de Matos está à janela. O trecho que se segue é a paráfrase da sátira *Décimas*, a prosificação dos versos impõe a distensão da poesia, contudo, mantém o mesmo tema e o mesmo vocabulário. A paráfrase é expediente recorrente na escritura de *Boca do Inferno*. Porém, cabe ressaltar que neste processo de “tradução”, o arranjo não deve obliterar o intérprete que, como na música, ao se apropriar de obra alheia introduz “maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de

invenção”. (SANT’ANNA: 1998, 18). Resumo e paráfrase distam-se por uma linha tênue. O resumo reivindica interpretação e síntese; a paráfrase, necessariamente interpretativa, é texto segundo remodelado a partir de uma fonte primeira. Advogar acerca da pureza de “tradução” é desconsiderar o grau interpretativo. Qualquer “tradução”, afiança Sant’anna (1998), já seria uma interpretação. É sobre o espaço de criação, então, que o olhar deve deter-se.

3.1.2 Eco discursivo

Esse *lócus* criativo associa-se à práxis contemporânea e nutre-se de algumas diretrizes estéticas. Os modos de ver o passado nutrem-se antes da reavaliação crítica e do diálogo irônico. Longe do discurso oficial que incensa o passado do Brasil colonial como uma época de convivência mais ou menos pacífica entre colonizadores e nativos, entre colônia e metrópole, *Boca do Inferno* apresenta uma realidade completamente diversa:

Numa suave região cortada por rios lípidos, de céu sempre azul, terras férteis florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o inferno. (MIRANDA: 2006, 8)

O mito do ufanismo, a valorização exacerbada da paisagem e das propriedades naturais, mitificação em voga à época da colonização que fornecia elementos para a idealização das terras d’além-mar como concretização do Paraíso na terra. Essa imagem edênica do país é desbarata na primeira página da obra quando ao termo paraíso contrapõe-se o inferno. Na contra-mão da voluptuosidade visual que atinge a carta de Pero Vaz de Caminha, indo de encontro às poesias elogiosas do Padre Anchieta sobre as riquezas naturais, as sátiras de Gregório de Matos são o mote da reavaliação crítica, do diálogo irônico com o passado oficial. Não é retorno nostálgico, portanto. Não há uma adesão ou impregnação passiva ao discurso oficial.

Tampouco ao apropriar-se de acontecimentos datados e de personagens históricos, o romance, paradoxalmente, não se restringe ao mero “romanceamento” histórico, de modo a dar “ares de ficção” ao registro historiográfico. Inserir como personagem central o “boca do inferno”, a voz contestadora do *status quo* colonial, é aderir ao elemento subversor dos discursos oficiais. As sátiras do poeta baiano foram distribuídas ao longo do romance. Estão

imiscuídas no enunciado narrativo. As falas de Gregório de Matos, quase em sua maioria, advém, na verdade, de trechos de sua obra poética, em especial as famosas sátiras que o fizeram receber a alcunha “boca do inferno” devido à ferocidade de sua verve.

O romance brinca, desse modo, com um dos princípios caros à teoria literária: a distinção entre autor e eu-lírico. Na obra, estas duas instâncias são inseparáveis, o que cria a ilusão de congruência entre o sujeito empírico e o sujeito literário: “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu” (MIRANDA: 2006, 26). O jogo estende-se aos discursos adjacentes ao texto literário especificamente, ressaltando algumas nuances estéticas próprias ao barroco. O léxico, retirado de texto seiscentistas, permite ambientar a atmosfera de *chiaroscuro*, em que reinóis, manganos e barregãs são personagens que lembram a constante preocupação barroca sobre a presença do Diabo e a constância do pecado. É contra este estado de coisas que o poeta se interpõem:

De dia as missas se sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poder cometer novos pecados: concubinatos, incestos, jogatínas, nudez despudorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, descatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, glotonaria. (MIRANDA: 2006, 16)

As antíteses Deus e o Diabo, paraíso e inferno, virtude e pecado compõem o sema narrativo, demonstrando o diálogo crítico com a história colonial e com a história da literatura. O perfil da Bahia e de Gregório de Matos confundem-se, em *chiaroscuro*. O retrato da Bahia colonial devastada pela máquina mercante é construído não por meio de uma descrição histórica nostálgica ou puramente informativa, mas a partir da inserção incômoda de trechos das sátiras de Gregório de Matos. Este processo de autoreflexão, em que a literatura conjectura sobre a teoria literária e histórica, é comum aos demais romances de Ana Miranda e tantos outros de “metaficção historiográfica”.

A autoconsciência teórica sobre a condição da história e da ficção como criações humanas permite imbuir a narrativa de alto grau de consciência discursiva. O intercâmbio entre as “falas” literárias, teóricas e históricas coloca em foco diversas instâncias discursivas, de modo desafiar as construções enunciativas como “artificialmente” organizadas e coerentes. Tal estratégia, ao intercalar versos e vocábulos de Gregório de Matos, para enriquecer a trama narrativa de perseguição aos assassinos do alcaide-mor da cidade da Bahia de seiscentos, fomenta a associação do poeta a seu modo particular de escritura. Termos como “barregã”, “reinóis” e “manganos” povoam a fala do protagonista e criam uma atmosfera barroca,

indicando o deslocamento temporal e estilístico efetuado pelo romance. O excerto abaixo, por exemplo, apropria-se de conhecido soneto de Gregório de Matos, “Á Bahia” e, pelo eco, agrega-o de novos significados:

Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás e estou, do nosso antigo estado”, recitou Gregório de Matos. Foi até a janela. Sentiu um perfume de rosas. Bebeu mais uma caneca de vinho. O barrilote estava quase no fim. “Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, rica te vejo eu já, tu a mi abundante. Na Barra, navios mercantes estavam atracados. Pondo os olhos na sua cidade, Gregório de Matos reconhecia que os mercadores eram o primeiro móvel da ruína, que ardia pelas mercadorias inúteis e enganosas. “A ti trocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocado e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante.” Ficou à janela, em silêncio. (MIRANDA: 2006, 101)

Este trecho do romance de Ana Miranda que, na voz do personagem, insere toda a primeira estrofe da poesia satírica de Gregório de Matos, coloca alguns problemas acerca da teoria literária e histórica. Duas questões são trazidas à tona: a correspondência artificial criada entre o relato satírico e a historiografia tradicional, e a relação de congruência construída entre o sujeito empírico e a “voz” literária, o eu-lírico. Aqui o silêncio opera o fechamento da cena de apropriação textual, não antes de permitir que o soneto, deslocado para a tessitura romanesca, atue como aporte crítico de contestação edênica e aponte os males a que a máquina mercante ocasiona à então colônia portuguesa.

A acepção tradicional de coerência factual é imposta para ser, em seguida, subvertida, uma vez que a fonte precípua para a construção da obra é o literário, textos os quais possuem “licença poética” e, por isso, não passíveis de serem submetidos à prova ou devem tributo à noção de verdade. Toda a reconstrução histórica é, então, um processo de reelaboração crítica a partir da interpretação dos textos satíricos do “boca do inferno”.

Dos poemas satíricos e também dos discursos teóricos e literários que os circundam. Gongora y Argote é citado constantemente, como um fundador de comunidade literária de interesses estilísticos comuns ao período. Dessa maneira, é possível ler a obra como entrecruzamento de discursos críticos sobre a produção do Barroco. O “decir verdades contra estados, contra edades” (MIRANDA: 2006, 27). É importante observar que Gongora é sempre citado por Gregório de Matos e Quevedo, apesar de ter sido um grande escritor barroco, sequer é mencionado. Uma vez que o “Boca do Inferno” era culteranista e não conceptista¹¹ como Padre Antonio Vieira. Contudo, não somente os discursos literários entrecruzam-se,

¹¹ Conceptista refere-se a padrão estético de época, derivado da adesão exacerbada aos torneios do pensamento, construídos, em geral, a partir de paradoxos e de oxímoros.

mas também os teóricos, já que manejar estas questões no epicentro narrativo é demonstrar o alto grau de auto-reflexividade ao qual a obra se propõe. É fugir à mera catalogação como romance histórico ou mesmo gênero biográfico.

Elucidativo observar que o título da obra vem acompanhado do termo “romance”, ou seja, é antes de tudo, domínio da ficção. A inserção de bibliografia ao final do livro é a demonstração “às claras” do processo de pesquisa para a elaboração de romances de cunho histórico. Mistificação e desmistificação da montagem narrativa. Mistificação na medida em que pretende oferecer “efeito de real” e, nesse sentido, a bibliografia age como fonte legitimadora do discurso. Desmistificação porque mesmo os clássicos do romance histórico jamais colocaram bibliografia ao final de seus livros para evitar a possível confusão entre história e literatura, disciplinas separadas desde Aristóteles em *A poética*. Nesse caso, a bibliografia aponta explicitamente para a fronteira entre os gêneros. Desmistifica as rígidas convenções literárias que advogam a total liberdade do artista. Liberdade ilusória, uma vez que a arte está subordinada ao código e a todos os textos que foram escritos anteriormente. Revela o engodo da pura ficção ao demonstrar as “fontes” e os “vestígios” historiográficos utilizados para a elaboração narrativa. A indefinição, de até que ponto se situa a pesquisa historiográfica e onde começa a ficção, é aprofundada pelo termo romance que acompanha o título da obra. Ao afirmar ser a obra domínio da ficção, a bibliografia é elemento de transgressão, uma vez que radicaliza a noção de realidade, de historicidade, como quem afirma “está tudo nos livros”, foi retirado dos livros. Demarca o anacronismo do romance histórico na atualidade, uma vez que explicita o mecanismo de legitimação a partir de bibliografia consistente e canônica. Aponta não somente para a fusão entre as fronteiras que, como defende Hutcheon (2001), nunca é simples. Também coloca em pauta um elemento visceral, a demonstração de que qualquer discurso do passado é um discurso sobre discursos, já que todo o acesso ao passado é textualizado. O passado é um discurso, passível de ser interpretado e, portanto, de múltiplos significados.

O epílogo, ao contar os destinos dos personagens, ironiza a fusão entre ficção e história. O romance tradicional acaba em determinado ponto em que não se sabe ao certo o que acontecerá aos personagens. No caso de uma ficção a partir de dados empíricos, Ana Miranda sente-se à vontade para “fechar” as hipóteses acerca da vida dos personagens, sejam eles fictícios ou não. Este “fechamento” aponta que, muito embora não seja possível ao leitor alterar o “fim da história”, pode reinterpretá-la.

Desse modo, o romance usa e abusa das convenções de gênero, não se filia ao ilusionismo do século XIX, tampouco ruma para o antiilusionismo do modernismo. Instala e subverte. Mistifica para depois desmistificar. Afinal, toda a tessitura narrativa é mais um diálogo contínuo com a história da literatura do que restritamente com a historiografia. As escolhas sintáticas e lexicais, assim como a narração retrospectiva com a utilização do pretérito, a contextualização da obra no Brasil colonial, a inserção de personagens empíricas criam a ilusão de factualidade, de efeito do real. Contudo, um olhar mais detalhado permite constatar que os diálogos de Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira são construídos, em geral, a partir de trechos de poesias ou sermões. Os excertos são recortados livremente e deslocados para situações que somente existem no âmbito ficcional. Decorre disso, que toda a construção do romance é um processo de dessacralização da força do manuscrito, do códice, dos documentos, da relação “homem-e-obra”. É usual, nos romances analisados, situações em que versos de diversas poesias somam-se para compor “conversas” casuais como pode ser constatado abaixo:

Filho de uma jaratacaca” disse Gregório de Matos, descendo a ladeira.
‘Cala-te” disse Gonçalo Ravasco. Não vês que a culpa foi tua? Faltou-te diplomacia. Antes ficasse calado.
De que pode servir calar? Nunca se há de falar o que se sente? Dizem que sou satírico e louco, de língua má, de coração danado, mas os que não mordem é porque não têm dentes. Eu tenho a língua embargada aqui, que se não a tivera, cousa boa não dissera...A mudez canoniza as bestas. Os padres são uns rabadilhas. Sabes quem é aquele padre que nos indicou a saída? (MIRANDA: 2006, 113)

Todo o diálogo decorre da seleção de trechos de poesias satíricas de Gregório que servem como resposta as indagações de Gonçalo Ravasco. Quando não é o diálogo direto, tem lugar a pura narração ou o monólogo interior indireto. Conforme aponta Massaud Moisés (1974), o monólogo interior indireto pressupõe a presença contínua do ficcionista, que discute, comenta e explica. Tudo ocorre como se não fosse possível, ao personagem, exprimir acertadamente sua conflituosa matéria psíquica, e como se, ao mesmo tempo, o romancista procurasse orientar o leitor pelos meandros da tortuosa vida interior apresentada, tortuosa acima de tudo para o personagem. A substância psíquica, assim revelada, mostra-se difusa, vaga, desordenada, obediente apenas aos impulsos profundos da mente do personagem, alógica e incoerente como um delírio, por isso o narrador norteia a observação e demarca assim o processo de autoconscientização textual. É comum, neste sentido, a utilização do talvez e do verbo no condicional, patenteia-se uma interferência apenas periférica “o monólogo interior

direto e indireto constituem conquistas modernas da técnica de ficção, enquanto a descrição inconsciente e o solilóquio podem ser encontrados no romance anterior a Proust” (MOISES: 1974, 152). Ou seja, as marcas de enunciação demonstram que o discurso elabora-se a partir das conquistas técnicas do século XX, conforme pode ser atestado no seguinte trecho:

Também Gregório de Matos não conseguiu tirá-la do pensamento. Estava acontecendo mais uma vez com ele. Ah, por que desperdiçava tantas horas em devaneios? Por que seu coração era tão frágil e fácil de penetrar? E por que seria seu coração ligado tão diretamente ao que levava entre as pernas? (MIRANDA: 2006, 84)

A utilização do monólogo interior indireto é uma marca de contemporaneidade, em que o ficcionista insere-se na narrativa, impondo uma visão ideológica específica sobre Gregório de Matos. Não tem pretensões de imparcialidade e de certeza, uma vez que não é assertivo: duvida, questiona. Este tipo de estruturação irá se repetir em toda a narrativa. Quando não forem os diálogos que se apropriam do discurso de Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira, será o ficcionista que demonstra a técnica literária ou narrador de fina ironia que brinca e ridiculariza os amores de Gregório de Matos:

Todas as moças queriam ir para a 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. (MIRANDA: 2006, 106)

A expressão “felizes para sempre” imprime um tom sarcástico e condenatório em relação aos sonhos das moças à natureza lasciva e volúvel do personagem. Ao que páginas adiante acrescenta: “As mulheres quando se casavam com poetas, não deviam esperar maridos comuns. Ninguém conseguiria mudar a natureza de Gregório de Matos” (MIRANDA: 2006, 108). Ou seja, está-se diante de um narrador que não somente conhece a vida do poeta, como emite pareceres sobre a sua conduta. Ao que finaliza,

Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas boca do inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia. (MIRANDA: 2006, 214)

O rechaço à pura representação é constatado na elaboração imagética feita acerca de Gregório de Matos,

Naquela noite o mato estava coberto de luz e Gregório de Matos parecia um Serafim, embora evocasse coisas do inferno, com os cabelos de caracol e os ombros iluminados, falando indecências, elegante e infeliz. Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobrancelhas arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando-se no chão como vassouras. (MIRANDA: 2006, 107)

O perfil de Gregório de Matos age como força metonímica que imanta versos satíricos e dilemáticos. As fronteiras entre ficção e história tornam-se fluidas. Mas, para além dessa mera divisão bipartida, impõe-se o jogo estabelecido entre outras artes. Em *Boca do Inferno*, Ana Miranda utiliza forte encenabilidade pela força que adquirem os diálogos. O tom teatral das conversas de Gregório de Matos com os demais personagens efetua-se por meio da inserção intertextual de sátiras e poesias por ele elaboradas. A teatralidade casa-se bem com o Barroco, com a linguagem do pastiche, impregnada de termos e imagens da poética de poeta baiano. Mas, já na descrição da cidade, dos personagens, nos relatos biográficos, Ana Miranda demonstra séria tendência à visualidade, à criação do passado como “imagem”. Mas isso não ocorre no plano narrativo do enredo e sim no terreno do discurso. A perspectiva do narrador é então o olhar a contrapelo a história oficial, conforme a afirmação de Jenkins (2007) de que a história é um discurso e, portanto, não cabe atribuir ao passado interpretação única, de maneira que, ao mudar o olhar e deslocar a perspectiva, surgirão novas interpretações. É o que, ousadamente, propõe o romance *Boca do Inferno*.

3.2 Clarice: palimpsesto

A ficção *Clarice* de Ana Miranda, publicada, pela primeira vez em 1996, sob os auspícios da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e com o título *Clarice Lispector- o tesouro de minha cidade*, é um mosaico narrativo. Sem qualquer enredo central ou fio condutor para a história, os setenta e oito capítulos curtos apresentam-se como palimpsesto, em que se divisa a escritura inconfundível de Clarice Lispector (1925-1977). Apesar da pequena extensão dos capítulos, a narrativa desenrola-se lentamente, seguindo um movimento reflexivo e intimista. Percorrendo as dobras da linguagem, *Clarice* mostra as fissuras de um

discurso sobreposto a outro: reenvia a outro repertório estilístico sem efetuar, contudo, a simplificação da colagem ou do pastiche. Em modalidade de interversões, de sobrelevação das forças-motrizes que forjam a literatura labiríntica, a escritura de Ana Miranda pouca, incisiva, sobre a escritura de metáforas insólitas e de fluxo de consciência que consagrou Clarice Lispector. As várias camadas discursivas participam da construção de um modelo narrativo que refuta a *mimesis* realista e abdica dos esforços de inovação e de revisão temática e estrutural do modernismo.

3.2.1 Alma inapreensível

A presente edição, publicada pela Companhia das Letras em 1999, fomentará a análise de aspectos microestruturais, na tentativa de revelar as forças-motrizes sobre as quais se sustenta a narrativa. Antes de tudo, é pertinente apontar que esta ficção, patrocinada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, compõe a coleção *Perfis do Rio*, em que locais e personagens característicos da cidade insinuam-se como material de composição literária. Afora o caráter laudatório, contudo, esta obra associa-se a uma tendência crescente na literatura brasileira contemporânea de deslocar escritores para o universo ficcional. Esta estratégia de transporte e transmutação do sujeito empírico em *homo fictus*, dentro da vertente de metaficção historiográfica, é utilizada de modo a problematizar o estatuto do sujeito enquanto entidade empírica (ser histórico) e funcional (função-autor). Seguindo esta tendência, o sistema narratológico, aqui estudado, ordena-se de maneira a atingir um objetivo específico: o desvendamento da estruturação narrativa dessa tipologia romanesca.

A primeira consideração relevante refere-se ao fato de o romance configurar-se como um mosaico fotográfico. Para descrever situações e fisionomias, o narrador alude a fotografias presentes no repertório arquivístico sobre Clarice Lispector (GOTLIB: 1995). Afora essa particularidade, a narrativa é toda constituída a partir de dados subtraídos à pesquisa sistemática de fontes históricas e biográficas, de correspondências, de textos apócrifos, de jornais de época e toda sorte de material a ser revestido pelo véu literário. Os vestígios e as marcas da escritora, sejam eles biográficos ou literários, trespassam a arquitetura textual e refutam a pretensão ao relato mimético. De fato, falar da história de vida, afirma Pierre Bordieu (1998), é pressupor- o que não é pouco- que a vida é uma história e, como tal, é passível de ser transposta, de modo coerente, ao domínio do relato. À presunção de biografia, a obra *Clarice* exime-se de corresponder.

A fim de melhor compreender o alcance dessa afirmação, é forçoso analisar os dispositivos de estruturação textual. Para isso, cabe separar a obra nos seguintes planos: nível do discurso e nível da história; considerando nível da história, aquele que evoca, segundo Todorov (1973), a realidade fictícia, o relato constituído pela lógica dos acontecimentos e pela sintaxe dos personagens e tomando o nível do discurso como aquele que abrange a forma como é relatada a história, ou seja, os tempos, aspectos e modos da narrativa. Observa-se, então, que o primeiro nível, do relato dos acontecimentos, é preenchido pela sucessão de acontecimentos biográficos da vida de Clarice Lispector (o dia em que queimou a mão por dormir com o cigarro aceso) ou por seqüências de ações vivenciadas por suas personagens femininas como Lucrecia de *A cidade sitiada*, Joana de *Perto de um coração selvagem*, G.H, de *A paixão segundo G.H*, ou mesmo Lóri de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. No nível do discurso, por seu turno, observa-se a utilização obsessiva de verbos, substantivos e demais classes gramaticais que associam o foco narrativo ao olhar da personagem Clarice, conforme trecho a seguir:

Clarice vê a cidade com um olhar cada vez mais distante. Quer surpreender a si mesma. Ainda que suas visões venham a contrariar tudo o que já está nela assentado pelo seu delírio, ainda que seu olhar delirante venha a demolir o chão que estaria sob seus pés e a cidade se torne um abismo sem fim. (MIRANDA: 1999,12)

A aproximação e o distanciamento do olhar forjam a relação abismal entre a visão e a linguagem, nuance que perpassa toda a obra. Esta perspectiva permite requer a teoria da fotografia, tendo em vista a presença ostensiva da fotobiografia, para compreender como é constituído e subvertido o “efeito do real”, que parte do “retrato” de uma personalidade histórica e atinge o inapreensível do ser. O olhar do narrador, desse modo, interpreta e constrói a personagem Clarice a partir de imagens retiradas de seu acervo biográfico, assim como de impressões que, como leitor, cria de personagens de seus romances. Essas visões sucedem-se, no texto de setenta e oito capítulos, como uma exposição de fotografias justapostas, painéis textuais e extratextuais entrecruzados em uma arquitetura estrutural múltipla.

O narrador em terceira pessoa impinge o olhar ao íntimo da personagem, tentando fundar uma unidade identitária centrada na inspiração e no talento. Em estilo panorâmico de narração, a personagem é percebida em fragmentos, como ponto móvel a deslocar-se frente às demais categorias ficcionais. Ocasionalmente, a voz narrativa é repartida, por meio dos

recursos narrativos de monólogo interior indireto e solipsismo, dispositivo utilizado para corroborar à clássica visão “por trás” como tentativa inócua de adotar mecanismo eficiente de decifração da alma da personagem. Alma, por sua vez, impassível de ser apreendida por meio do acúmulo de informações biográficas.

Os elementos biográficos, contudo, não conferem intensidade ou velocidade narrativa. Ao contrário, orquestram a ambientação introspectiva, pautada na lentidão do olhar narrativo que perscruta calmamente o íntimo da personagem. Desse modo, a protagonista é imobilizada pela descrição quase mítica de sua personalidade, fundada no relacionamento problemático com o mundo circundante. A caracterização “romântica”, por meio dos pressupostos de solidão, tristeza e incompreensão, parece, a princípio, moldar a personagem como ente estático. Todavia, o discurso reivindica a fissura entre o estatuto de descrição e de designação, de nome próprio e de nome do autor. O caráter problemático advindo disso é indicado por Foucault, em *O que é um autor* (1970), quando constata que entre descrição e designação, entre o nome próprio e o indivíduo nomeado, entre o nome do autor e o que ele nomeia há uma lacuna significativa. Não pode haver isomorfismo entre estes estatutos, por isso associar determinada entidade biográfica ao produto da função-autor é, no nível narrativo, tarefa artificial e ilusionista.

Assim, introspectiva e genial, a personagem é representada como fruto da cisão entre dentro e fora, entre âmbito privado *versus* público. Este hiato é simbolizado pela cidade grande, a qual emperra a “máquina de viver”. A solidão advém da exclusão, promovida pela lógica da metrópole que regurgita quem exerce qualquer atividade não-utilitária e não-produtiva. Por isso, a identidade da personagem Clarice corresponde à figura mítica da decifradora que se aproxima da natureza, seja na floresta da tijuca, no jardim botânico ou mesmo junto ao mar. Ao leitor, o romance requisita olhar minucioso para percorrer as camadas textuais que rompem com a possibilidade de representação unívoca.

Assim, a linguagem reverbera de modo autoconsciente e metalingüístico. O substrato material adquire valor de eco intertextual. O encaixamento de diversas histórias biográficas e fictícias, incluídas uma no interior da outra; o encadeamento de elementos simbólicos, sempre retomados no capítulo seguinte; e a alternância entre tramas narrativas, tecidas simultaneamente; são mecanismos que obliteram as coordenadas de orientação do leitor que não sabe o que é fato literário o que é fato histórico. Tal metaficcionalização efetua, então, o questionamento destes estratos de enunciação. Logo, as tradicionais divisões dos gêneros discursivos precipitam-se à autocorrosão em nome de uma poética híbrida e fronteira.

Prática estética que abdica dos retratos transparentes e flerta com as artes visuais para compor não somente um perfil de Clarice Lispector, mas para erigir a imagem repensada de seu discurso.

3.2.2 No terreno da náusea

A narrativa se inicia da seguinte forma: “A cidade é vista do décimo terceiro andar de um edifício branco revestido de mármore. Uma superestrutura. É madrugada de lua cheia”. (MIRANDA: 1999, 7). Debruçada sobre o parapeito da janela, a personagem Clarice vislumbra a cidade enquanto fuma no décimo terceiro andar de um edifício. Situada espacialmente na área de serviço, de onde observa a cidade do Rio de Janeiro, lança a cinza do cigarro que percorre mil vidraças antes de pousar ao chão. A cena, aqui sumariamente descrita, é desenvolvida em diversos parágrafos com interstícios reflexivos que a distendem: da cena corriqueira a considerações metafísicas sobre o estar-no-mundo. A materialidade da cidade desdobra-se como anteparo concreto ao reduto insólito da existência. O narrador questiona e indaga sem, contudo, receber qualquer resposta daquela a qual observa.

Antes que a ponta do cigarro atinja o chão, a exacerbação do universo interior afina-se à temática da angústia e da náusea: “A solidão cresce com a dor e Clarice se inclina ao chão, olhando os riscos do assoalho, pedindo a Deus para finalmente vomitar. Tem a sensação de ter sido abandonada enquanto dormia”. (MIRANDA: 1999, 15). A angústia de perceber-se abandonada frente a um *cosmos* desordenado, de existência pulsante e impessoal, ocasiona a náusea, mistura de terror e asco, que incita o desejo de vomitar. Mesmo fixada uma posição definida no espaço, a existência flui interminavelmente e provoca desconforto. O ambiente serve, como em *Paixão segundo G.H.*, à amplificação onírica, em que um lugar associa-se a outro lugar, de modo que cada ponto esteja situado dentro de um componente maior: a área de serviço está em um edifício que está no Rio de Janeiro que está no planeta. Estas correlações formam imagens de uma tonalidade vasta, indefinida e indivisa (NUNES: 1976). Qualquer ambiência, neste sentido, impossibilita a fuga da condição de ser-no-mundo. A vastidão descortina a solidão e o abandono a que está entregue a personagem, próxima ao universo pré-reflexivo e dramático da existência humana.

Por isso, ao perscrutar o ambiente: “A área de serviço é um emaranhado de vidraças, esquadrias, varais, manchas de chuvas, janelas contra janelas. Um monstruoso interior de uma

máquina de viver” (MIRANDA: 1999, 7), o narradora admite o fenômeno contingente e gratuito do estar-no-mundo, todavia o “êxtase horrível” (NUNES: 1976) da angústia não é aplacado. Permanece o insólito, o inexprimível da realidade, o absurdo de existir dentro do “monstruoso interior da máquina de viver”. A observação dos movimentos permanentes e serenos da máquina do mundo, que fabrica tanto a vida quanto a morte, causa encantamento e repulsa. O descortinar desta compreensão promove a sensação de angústia, medo indefinido, que encontra refúgio em interesses corriqueiros (NUNES: 1976).

Apesar, contudo, de os objetos concorrerem à criação da cena comezinha, a narrativa reclama interpretação adicional. Nada é exposto de forma definitiva. Cada situação, por mais trivial que seja, reivindica preenchimentos, sugere multiplicidade de planos. O narrador, ao invés de se portar como entidade onisciente, anuncia o labirinto do momento interior e conjectura sobre o caráter psicológico da mulher que observa: “Clarice joga a ponta do cigarro na cidade. Ela procura a amplidão” (MIRANDA: 1999, 7). A realidade exterior serve de pórtico para adentrar no íntimo do ser: lançar a ponta do cigarro simboliza, neste contexto, a entrega à efemeridade da vida. Porém, que amplidão procura a personagem? Élan místico? Deleite abismal de mergulho na imolação do Eu? Ou, ao contrário, expansão do ser? Embora constitua uma assertiva, a noção é vaga e fugidia. Sobre estas bases, o perfil da personagem desdobra-se. O desvendamento não se efetiva, uma vez que o interesse pela mulher à janela, tendo a cidade sob seus pés, é antes o de um *voyeur*, de um curioso e não de um decifrador que ilumina cada escombros da realidade externa e interna. O enigma do ser apresenta-se como irredutível. A despeito disso, um mundo diegético, fundado no banal do dia-a-dia, cria-se em torno do mistério.

A cena casual fecha-se no sétimo capítulo e o narrador penetra no dédalo mental da personagem que rememora a ida, na juventude, para o Rio de Janeiro. Aparentemente, instala-se o aprofundamento ontológico, mas a emersão é imediata, o narrador retorna à superfície para descrever o chapéu, as rugas, o ruído da cidade, concluindo, em discurso indireto livre: “A cena em torno dela a faz imaginar um piquenique” (MIRANDA: 1999,14). O movimento de aproximação e distanciamento é contínuo, cria a atmosfera de “suspensão misteriosa e calada” (MIRANDA: 1999, 14). O olhar se locomove do exterior ao interior da personagem sem que o aprofundamento se realize de fato. Sobre a realidade exterior, afirma: “Paira no quarto um ar de segredo e terror” (MIRANDA: 1999,14). As situações casuais agrega a percepção de que a fisionomia ordenada do universo deriva da inteligibilidade fornecida pela mente cognoscível, uma vez que o absurdo da existência é inescrutável.

A vertigem da liberdade, a angústia derivada da lucidez e da náusea de estar imersa na impessoalidade do *cosmos* percorrem a ficção *Clarice*. Muito embora haja diversas interpolações biográficas e fotobiográficas, é a temática embebida da filosofia da existência que é posta em relevo. Similarmente aos romances de Clarice Lispector, não há etapas de um drama, cada expressão interior é o drama de revelação da contingência do universo, esteticamente representada pela parcial supressão do enredo factual, de maneira a seguir a corrente da densa experiência existencial das personagens (BOSI: 2002). A narrativa abre-se às metáforas insólitas e os capítulos, como em *Paixão segundo G.H.*, intercalam-se ciclicamente: cada qual iniciando com a frase de fechamento anterior. Transparece, na organização sistemática ininterrupta, o estrato inquietante da existência humana.

Todavia, muito embora diversas semelhanças temática e estruturais enlacem a ficção de Ana Miranda à escritura clariceana, um mundo factível é representado em *Clarice*. Desordenado, discursivamente povoado, mas universo diegético indomável à mecânica da pura cópia ou do pastiche. O terreno dialógico do enunciado contrasta os discursos variados que ocupam a tessitura ficcional e reverte a crise da subjetividade modernista, assim como os referentes históricos e biográficos, em material de problematização.

3.2.3 Imagem fluida

Ao se considerar esta ficção como gênero de fronteira, é interessante refletir sobre os dispositivos utilizados para proceder à reprodução transformadora do sujeito empírico em elemento diegético. Neste sentido, algumas questões são prementes: a que técnicas o texto recorre para constituir e subverter o “efeito de real”? Que função exerce o repertório fotobiográfico no texto?

A fotografia faz parte da classe de signos, ensina Rosalind Krauss (2002), que mantém, com seu referente, relações que subentendem uma associação física. O que não dizer da obra *Clarice* em que se instaura, de modo proposital, espécie de imobilidade fotográfica à personagem? O romance é construído como uma sucessão de quadros, cenas, retratos, em que a personagem é fotografada em um cenário, em uma miragem, ou no próprio universo da palavra, como a seguir:

De uma aldeia perdida. De Tchechelnik. É russa. Tem um rosto russo.
Sua família é estranha entre si, desigual, cada um tem um rosto, o pai ,

a mãe, e as três irmãs, cada qual com seu próprio rosto, e nenhum deles se parece, as filhas são totalmente diferentes umas das outras e nenhuma delas se parece com o pai ou com a mãe. (MIRANDA: 1999, 45).

Esta cena de caráter descritivo, introduzida pelo narrador, lança o leitor ao terreno dos retratos domésticos e remete ao acervo fotobiográfico de Clarice Lispector, em que a menina é fotografada juntamente com os demais membros da família nuclear. Na foto em questão, Clarice encontra-se imprensada entre os pais e as duas irmãs situam-se ao fundo. Ao fornecer interpretação particular à imagem, o narrador aponta discrepâncias, elabora hipóteses e sugere, tacitamente, o gérmen do “estranho”, presente na escritura clariceana, como legado familiar. A nitidez fornecida às diferenças instaura, simultaneamente, a visibilidade e a imobilidade. Benjamin, afirma, em *Pequena história da fotografia* (1994), que os primeiros daguerreótipos possuem uma nitidez insólita. O viés biográfico, subjacente à obra de Ana Miranda, apresenta uma imagem tão visível da protagonista que, por vezes, fixa a personagem Clarice na mitificação da escritora enigmática e misteriosa:

Dizem: Ela tem uma dicção estranha. Ela nunca aprendeu o português direito, porque é russa ... Oh, deslumbrada aparição. Talvez você seja mais real no espelho do que em carne e osso. Ela é um excesso de poesia. Fragmentada. Agreste. Estranha. Displícite. Tem cabelos louros. É russa” (MIRANDA: 1999,30).

Esta fotografia psicológica corrobora a percepção da personagem como estranha, excêntrica. No que concerne à fotografia, Rosalind Krauss (2002) opõe-se à análise pautada em interpretações temáticas, afirma que a tendência a apontar a fotografia como “é isto” ou “é aquilo” configura discurso estético primitivo. Esse discurso, também utilizado na literatura, oblitera o caráter de duplo que adquire a personagem, pois carece da compreensão de que o duplo, seja na fotografia seja na literatura, descola-se do ser real e adquire configuração peculiar. O ser de papel, foge à taxonomia infinita do “é isto” e adquire força própria no universo diegético. Renuncia-se definitivamente ao original e tudo é trabalhado como repetição e reescritura, de modo que a fotografia pretensamente elimina a posicionalidade relativa do observador em nome do simulacro, conforme preceitua Rosalind Krauss (2002):

Com esse desabamento total, esta implosão radical da diferença, entramos no mundo do simulacro. Um mundo em que, à semelhança da caverna de Platão, nos é negada a possibilidade de diferenciar a

realidade da fantasia, o que é própria essência do simulacro. Claro, tudo é cópia, mas a cópia verdadeira, a imitação bem fundamentada é aquela que se parece verdadeiramente, que copia a Idéia interna da forma e não o seu invólucro vazio. (KRAUSS: 2002, 224/225)

Todavia, a constante demanda de interpretação sobre o “simulacro” fotográfico impossibilita o retorno à *mimesis* platônico-aristotélica, visto que feixes interpretativos, derivados da análise da imagem, causam impacto erosivo sobre qualquer tentativa de retomar a transparência do referente. Todo arsenal de pesquisa documental de fontes, retratos, entrevistas, textos apócrifos, compõe a máquina do sentido. Fotografias e painéis “expostos” discursivamente não resistem incólumes, confere-se, ao dado do arquivo, energia interna e alma própria, cada representação imagética é insuflada do olhar e da interpretação peculiar do narrador. Por isso, a pretensa objetividade da narrativa, criada como gesto que encena o da objetivas das máquinas fotográficas, insere, no núcleo problemático do texto, a quebra da noção de raridade e unicidade estéticas: o rosto, a assinatura, a voz da escritora são reproduzidos como eco. Pela linguagem, a sucessão visual ultrapassa o índice e atinge o significado. Toda a escritura irrompe como interpretação, desde a estrutura formal na qual se insere a personagem até os modos de composição narrativa, desde a escolha do léxico à formatação dos capítulos. Este processo afasta a cópia do original e, então, observamos o nascer não de Clarice Lispector, mas a Clarice do narrador de *Clarice*.

Esta galeria de espelhos, composta pela estrutura textual, fomenta o despedaçamento do “eu” biográfico e do “eu” literário, de modo a produzir a imersão fractalizada no universo clariceano. Esta metaficcionalização age em dois sentidos: confunde o leitor quanto à distinção entre a cópia e o real e, simultaneamente, demonstra o caráter ilusionista do palimpsesto textual e visual. Esse grão de dúvida serve para explodir o texto, estilhaçar as categorias de real e de ficção, já que “não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade” (HUTCHEON: 1991, 64).

Esta “objetividade”, construída a partir de documentos do acervo biográfico, histórico e literário, é implodida no âmbito do discurso, a partir da constituição da linguagem enquanto instância crítica. Estabelece-se a ruptura da relação aderente da fotografia com o referente pela demonstração da posicionalidade da visão do narrador. Situada na dinâmica da linguagem, a palavra desliza do valor indicial da fotografia para o signo, de maneira que, seguindo os preceitos de Brecht, “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade” (*apud* BENJAMIN: 1994, 106). Eivada de

relatividade, toda observação é recriação. Ao observador não cabe mais a crença cega na reprodução do real, visto que o pressuposto de mundo preexistente, unitário e transparente, carece de consistência (GUMBRECHT: 1998).

A teoria pós-estruturalista admite não ser possível tomar por realidade o que é apenas linguagem. Para a teoria da fotografia, isto é ainda mais claro. A linguagem fotográfica é, talvez, a maneira mais objetiva de se captar o real, pois o referente adere ao objeto estético. Mesmo assim, a fotografia não pode ser confundida com a pessoa fotografada. Na verdade, o produto diz pouco ou quase nada sobre o sujeito retratado. Do mesmo modo, na elaboração narrativa, embora a protagonista seja baseada na biografia da escritora Clarice, a personagem é um ser de linguagem, ser que existe unicamente no papel. Por isso, conforme defende Bordieu em *A ilusão biográfica* (1998):

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um sujeito cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metro sem levar em conta a estrutura da rede. (BOURDIEU: 1998)

O projeto de explicar um sujeito pelo trajeto de vida é absurdo, para Bourdieu (1998), por não abranger a complexidade que é a vida e o sujeito. Moldar a existência como um todo consistente e orientado é alienar o ser de seu caráter dinâmico. A esse respeito, Barthes afirma em *Câmara Clara* (1984):

Eu queria que minha imagem ...coincidissem sempre com meu eu ...mas é o contrário que preciso dizer : sou eu que não coincido jamais com minha imagem, pois que a imagem é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela) e sou eu que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique (BARTHES: 1984, 24).

Fotografias, assim como as biografias, transformam o sujeito em objeto, promovem a passagem à imobilidade, criam um espectro, são a microexperiência da morte, estabelecem a contigência entre o signo e a imagem. Clarice, enquanto entidade empírica, possui consciência fotográfica (GOTLIB: 1995). O narrador fornece esta mesma consciência à personagem que posa para foto, que usa uma máscara quando se sabe fotografada. “Senta-se na areia, estende

as pernas longilíneas, empina o nariz e é fotografada.” (MIRANDA: 1999, 36). Clarice sabe que à imagem vai se colar uma interpretação.

Benjamin (1994) afirma que a imagem é mais visível na fotografia. Talvez possa ser dito que a pessoa é mais visível na literatura. Contudo, ainda assim, guarda o caráter de nitidez insólita que esconde mais do que apresenta. O mesmo incômodo que confessa Walter Benjamin: “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso” (BENJAMIN: 1994, 94). O leitor de Clarice também sente irresistível vontade de procurar as fissuras na configuração da personagem, mesmo sabendo que o sujeito ultrapassa qualquer linguagem.

Desse modo, persiste o lastro de real biográfico que comporta “o retorno do morto”, pontado, por Roland Barthes em *Câmera Clara* (1984), como característico da fotografia. A eternidade, o perene do instante capturado, inocula o texto de insólito fotográfico. O tempo, que se esvai na existência comum, permanece congelado nos retratos. Ao absurdo da existência acresce-se o absurdo temporal. O trecho abaixo, referente a uma fotografia, intenta mergulhar no ambiente íntimo da personagem:

Clarice gosta de escrever com a máquina sobre as coxas, numa intimidade sensual. Por isso precisa de máquinas leves. Também porque seus dedos são delicados, e suas mãos sentem dores de chamas as incendiando. Suas unhas se tornam brasas, quando Clarice escreve. E precisa de máquinas silenciosas, para não a afastarem de sua solidão. Mas também as máquinas de Clarice precisam ser humanas, para provocarem seus sentimentos. (MIRANDA: 1999)

Essa descrição da personagem imprime um “algo mais” ao puro retrato da personagem. O instrumento de escritura, a máquina de escrever, é descrito como elemento de ligação entre o “eu” da escritora e o texto produzido. A máquina é representada como continuação de Clarice; não é, portanto, simples adendo, mas elemento simbiótico humanizado para exprimir o que há de mais humano e íntimo em seu interior. O motor localiza-se na personalidade da autora, a qual abrasa seus textos com a solidão e os sentimentos que lhe vão n’alma. O narrador, desse modo, emite julgamentos, elabora considerações e explicações acerca da biografia e do processo de criação da personagem. Para isso, remete a dados de biografia, de romances, de contos e de crônicas para preencher o invólucro vazio da imagem. Ao significante cola-se o significado, à imagem da mulher misteriosa agrega-se o fazer literário que incendeia as narrativas com o estilo clariceano.

Os estilemas derivados da escritura clariceana servem, desse modo, não à revelação biográfica aos moldes do romance biográfico preconizado no século XIX, mas à desconstrução das relações imediatas entre o âmbito referencial e o ficcional. O esboço de retrato e os frouxos episódios ficcionais (MARTINS: 1997) facultam, à linguagem, a atuação em primeiro plano em detrimento das construções sólidas de enredo. O plurilinguismo permite transparecer o viés reflexivo; sobrepondo, aos vestígios do passado, à visão do presente.

Muito embora o acúmulo de referências e de citações enovele-se em camadas de remissões, o interesse não é a reconstrução do perfil de Clarice Lispector ou do Rio de Janeiro do século XX, é, antes, encenar a consciência mediadora que atribui, à linguagem pretérita e específica de determinado autor, nova feição por meio de deslocamentos e mescla de tons, registros e códigos. O sobrelevar da linguagem, no entanto, atinge, em determinados momentos, grau máximo de concentração e, pelo paroxismo da intertextualidade, relega a estrutura composicional ao aglomerado de imagens e de analogias que se esvaziam do caráter problemático que lhes caberia. Malgrado os equívocos técnicos, é exatamente pela linguagem, ocupada pelos discursos presentes e pretéritos, que ocorre a efetiva ruptura com a concepção de *mimeses* enquanto correspondência com o mundo referencial. O sistema de similitudes apresenta-se cindido e torna-se inócuo granjear, em *Clarice*, a *mimeses* realista.

3.3 Junções e contrapontos

A insinuação de que a malha narrativa forja-se a partir de dados cartográficos em *Boca do Inferno* e fotografias em *Clarice* poderia remeter ao incansável desejo modernista de alcançar a arte total e sinestésica. Todavia, a conjunção léxico-semântica alude antes à inscrição de circunstâncias situacionais e contingentes presentes mesmo em elementos visuais de forte carga referencial (GUMBRECHT: 1998) do que ao prazer intersemiótico de implosão da linguagem. Em *Clarice* a tentativa de tradução de fotografias em sistema sígnico, destitui-a da irmandade com o referente no momento em que a deixa entremear de palavra.

Assim, muito embora o “efeito do real” seja instaurado, ele é, paulatinamente, solapado pelas emanções discursivas. À literatura atribui-se a função de transcender a cópia fiel do real e de rejeitar o preceito de transparência mimética aos moldes de uma janela sobre o mundo. A ilusão que resulta da manipulação de signos e dos dispositivos literários de modo a

camuflar, por meio de narrador em terceira pessoa, a arbitrariedade do código linguístico e a naturalizar o signo como elemento unívoco, não resiste à confrontação entre o que é oficial e cristalizado e o que, pela luta no terreno do enunciado, adquire novas feições semânticas e expressivas. Entre as fronteiras dos discursos, o “efeito de real” desmantela-se sob o poder corrosivo das várias linguagens em batalha dialógica.

Tanto *Boca do Inferno* quanto *Clarice* arruinam a tradicional estrutura mimético-representacional por meio do confronto dos vários discursos irradiados pela tessitura narrativa. A materialidade verbal, derivada dos intertextos que falam insidiosamente nos romances, consigna o estatuto de máquina semântica ao diálogo de signo para signo. Assim, ao inscrever o discurso autoral em outro contexto, submete-o a transformações específicas e erradica a pretensão de uma linguagem incólume aos postulados estéticos e epistemológicos nos quais a obra está inscrita. Esta traição fecunda, assim intitulada por Dominique Compagnon (2001), ao ferir a intenção primeira dos seus autores, convoca novo posicionamento acerca das camadas escriturais: cada palavra reivindica uma concepção singular e nova, cada escritura recria, a seu modo, seus precursores.

CAPÍTULO IV

FOCALIZAÇÃO: APROXIMAÇÕES

FOCALIZAÇÕES: APROXIMAÇÕES

4.1 *Eu estilizado em A última quimera*

4.1.1 Albatroz

Senhor do céu azul, envergonhado e inábil deixa mísero cair as
grandes asas brancas
Como suspensos remos, ao lado arrastados
Que molengo e sem jeito o aéreo viajante! De tão belo que fora, ei-lo
feio e ridículo!

O albatroz (Baudelaire)

Exímio versejador, virtuoso da sonoridade poética, construtor de imagens insólitas e profundas, Augusto Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884-1914) cativa pela singularidade da produção estética. Homem de andar tergiversante, de magreza esquálida, de fisionomia catastrófica, nascido às margens do Rio Una, no Engenho Pau d'Arco na Paraíba, exerce, sobre leitores e críticos, fascínio por imantar o texto de força biográfica. É sobre o poeta das possibilidades estéticas pós-baudelairianas e o paraibano, filho de Sinhá Mocinha e Doutor Alexandre, que o romance *A última quimera* (1995) de Ana Miranda debruça olhar prazeroso e silencioso.

Para formação deste mosaico biográfico são utilizados, em especial, textos não canônicos: correspondência de caráter pessoal, fontes impressas e manuscritas, fotografias e periódicos. A obra *strictu sensu*, os poemas de *Eu* e intituladas *Outras poesias*, convivem com formas causais, cotidianas. O depósito arquivado amplia-se e desenvolve-se, insidiosamente, na estrutura narrativa. O texto reclama o conhecimento das fontes; refaz, em outro nível estilístico, a estratégia documental dos romances realistas do século XIX. Recorre ao fetichismo das fontes para dismantelar o efeito de real e estilizar o eu homogêneo das biografias.

O repertório poético juntamente com o biográfico moldam a especificidade do indivíduo e do poeta, o qual “embriaga e perturba” (MOISÉS: 1997, 16). Embriaga pela junção inusitada de forças e imagens dissonantes em balé expressionista, em que cada palavra conduz a raras composições sonoras e plásticas. Perturba por trazer à tona a contundente dor cósmica por meio de vocabulário apoético “de um léxico da realidade concreta, reles, diária,

mesquinha, abre as portas para uma invasão da arte no campo da realidade em seu sentido mais concreto” (BUENO: 1994).

Esse albatroz, com “ar de quem vivia nas alturas e estava nessa terra apenas descansando de suas viagens espirituais e das anormalidades de pensamento” (MIRANDA: 1995,17), inebria não somente pela poesia singular, também pelo mistério que circunda uma vida prematuramente interrompida. A amabilidade com que trata a mãe e os familiares diverge dos versos sombrios e desoladores. A cada carta escrita, o poeta fazia-na acompanhar de uma folha de canela cuidadosamente perfurada com alfinete, com o qual compunha palavras doces como “saudade” ou “amor filial”. A afetuosa correspondência com a mãe discrepa do espetáculo cru que emana de versos como os que dedica ao filho natimorto “porção de minha plástica substância/ em que lugar irás passar a infância/ tragicamente anônimo a feder” (ANJOS: 1995, 84). A epistolografia pessoal, sem intenção literária, possui coloração diversa da que sutura os versos angelinos; eivada de emotividade e sentimentalismo, aponta para a impossibilidade de tomar o eu-lírico pelo eu-biográfico: cada qual emaranhado em rede intrincada de substância psíquica, teia problemática infensa à catalogação.

Sujeito complexo, de nuances e matizes biográficos e poéticos a se entrelaçarem em tecido fibroso, é este eu estilhaçado que Ana Miranda elege como personagem central de *A última quimera*. Embora seja o foco sobre o qual converge a narrativa, é agente ausente, redivivo pela memória do narrador, amigo de infância. A cena inicial não poderia ser outra: a morte de Augusto dos Anjos. A imagem-motriz de sua poética converte-se em *leitmotiv* romanesco, a circunscrever um elo sinuoso entre a biografia, a crítica e a produção literária.

4.1.2 Entre quimeras

Porém o monstruoso animal não era um peso inerte; ao contrário, envolvia o homem, e oprimia-o, com seus músculos elásticos e possantes; aferrava-lhe ao peito com as suas duas garras imensas; e sua cabeça fabulosa sobrelevava a cabeça do homem, tal um desses horríveis capacetes com que os antigos guerreiros procuravam agravar o terror do inimigo.

Cada um com sua quimera (Baudelaire)

Publicado pela Companhia das Letras em 1995, composto de 323 páginas e dividido em cinco partes, o romance recompõe a trajetória do poeta paraibano. O título da obra, *A última*

quimera, faz referência à parte do segundo verso do poema *Versos íntimos*. Aponta para a intertextualidade a perpassar a estrutura composicional, assim como para a metáfora-chave do romance: a quimera. Ser híbrido, presente no livro VI da *Iliada* e também em *Eneida*, tem o sentido convertido em vã ilusão, fantasia e absurdo. Esta incongruência derradeira, a morte, “o último e maior de todos os fracassos” (BUENO:1994), alimenta o olhar faminto da poética contemporânea. Visão voltada ao pretérito, a uma estrutura literária anterior, reinventa o passado histórico e literário; convoca o hibridismo dos gêneros e apresenta o caráter ficcional da arte como ilusão: efeito mágico de prestidigitação.

O ponto de partida para o início da história é 12 de dezembro de 1914: data da morte de Augusto dos Anjos. O narrador, ao tomar conhecimento do falecimento do amigo de infância, tenta reconstruir, pelo fio da memória, as experiências que passaram juntos no Engenho Pau D’Arco e na peregrinação pela cidade do Rio de Janeiro, em busca de melhores oportunidades profissionais. Parte para Leopoldina, última morada do escritor, para participar do velório.

A narração a partir da memória destrói qualquer noção de cronologia e assume o ritmo auspicioso da rememoração. A ilusão biográfica, da qual trata Pierre Bourdieu (1998), é desafiada pela intermediação do olhar do narrador-personagem, amigo íntimo do poeta. Destarte, a estrutura narrativa não compõe um bloco linear e compacto, bifurca-se em três veios narrativos encaixados: o do narrador, o de Augusto dos Anjos e o de Olavo Bilac. No terreno intermediário entre o imaginado e o documental, figuras históricas convivem com personagens criados por Ana Miranda. A autora lança mão de informações adquiridas no arquivo pessoal dos poetas, de documentos públicos: fortuna crítica, biografias, poemas, periódicos; mas, sobretudo, deixa-se envolver pela pura criação ficcional. Ao mesmo tempo em que o substrato documental serve à constituição de um enredo pautado “em fatos reais”, a utilização do narrador homodiegético favorece a amplitude do lastro ficcional, já que toda a história é relatada de acordo com a visão restrita de um sujeito participante do universo diegético. O narrador, também poeta, possui suas próprias alegrias e tragédias cotidianas: a paixão pela esposa de Augusto dos Anjos, o sentimento de culpa por ter abandonado uma antiga namorada no altar, o nebuloso relacionamento com a tísica Camila. A figura de Augusto paira como uma sombra a sobrevoar a memória deste homem que opõe o mórbido e incompreendido poeta paraibano à figura rutilante e popular de Olavo Bilac.

A atmosfera enfumaçada do romance, toldada pela antítese da figura lunar do poeta de *Eu* anteposta ao solar baluarte do parnasianismo, leva a naufragar qualquer tentativa de caracterização simples do personagem Augusto. Cada investida no sentido de esboçar um

perfil esbarra com os diferentes veios discursivos que sustentam a estrutura romanesca. Sobrevém um ser multifacetado, em que o “eu” familiar, o “eu” literário, o “eu” público, o “eu” construído pela biografia desmantelam-se em uma identidade que resiste a rótulos e a catalogações. A inquietude do narrador refere-se à dificuldade de fornecer causalidade e coerência à alma de Augusto, enigma interminável que convoca analogias com o ambiente no qual cresceu o poeta, como abaixo:

Fico mudo por alguns instantes. Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão mais luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas contém um enigma. Além disso, o senhor Bilac é um homem nascido numa cidade e assim, talvez, jamais possa entender o que é alguém vindo de uma várzea úmida cujo fundo passa um rio de águas negras, de uma coloração quase tão escura quanto a noite e, como ela, de uma sombra densa, profunda mas, paradoxalmente, repleta de mil matizes. (MIRANDA: 1995, 55)

Valorizar matizes em detrimento de continuidades, abdicar da identidade unificada e coerente, este enfoque despretensioso de um narrador, situado no mesmo plano dos demais personagens, cria a impressão da composição de um retrato cubista de Augusto dos Anjos. Nesta relação híbrida entre literatura e biografia, observa-se que a grande preocupação não é mais instituir um sujeito fixo, mas perceber os múltiplos “eus” que compõem um ser. Aderir ao enigma, esboçar as incoerências da reconstrução biográfica e histórica, assumir discontinuidades é o modelo interpretativo adotado pela crítica pós-foucaultiana¹². Investir distâncias entre as palavras e as coisas demarca, indelevelmente, um modo específico de ver, ler e interpretar.

De maneira abertamente desestruturadora, o romance debruça o olhar sobre o poeta materialista e filosofante, tecendo generosas assimetrias entre os diversos “eus” angelinos. Sem pretensão à coerência biográfica, à pertinência crítica ou à metodologia historiográfica, é literatura assumidamente antiilusionista. Insinua que o enredo é pura verdade-mera seleção de trechos significativos de correspondências, fortuna crítica e dados de arquivo- para, em seguida, desmascarar qualquer possibilidade de reconstrução imparcial e objetiva do passado. A estrutura narrativa conduz a este “ver” inoculado de sentido e reivindica a invenção e reinvenção dos mil matizes que compõem a poética e a biografia de Augusto dos Anjos.

¹² Referência a concepção foucaultiana expressa em *As palavras e as coisas*.

4.1.3 Versos íntimos

O texto inicia-se com a subversão de situação ocorrida após a morte de Augusto dos Anjos, a qual Francisco de Assis Barbosa (1995) dá conhecimento em notas biográficas: Heitor Lima e Órris Soares encontram-se com Olavo Bilac e comunicam a morte de um grande poeta. Desconhecendo o autor de *Eu*, o parnasiano pede que recitem algum poema do dito escritor. Os amigos de Augusto dos Anjos declamam *Versos a um coveiro*, ao que Bilac retruca: “Era este o poeta? Então fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa” (BARBOSA: 1995, 68). Cena similar compõe a abertura do romance de Ana Miranda. Na madrugada em que morre Augusto dos Anjos, o narrador-personagem caminha pensativo pelas ruas do Rio de Janeiro. Avista Olavo Bilac. Ocorre-lhe a idéia de falar com o príncipe dos poetas, compartilhar da dor que o assola pelo falecimento do amigo querido, situação expressa no excerto seguinte:

Sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, famoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo, com quem um simples passeio na rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária. Não quero ser confundido com um oportunista, ou com um chaleirista. Mas sendo este um momento de profunda tristeza, e a tristeza é uma espécie de anestésico, tomo coragem, jogo fora o cigarro, paro em frente de Bilac e lhe um quase inaudível bom-dia. (MIRANDA: 1995, 11)

Modificações substanciais impedem a ilusão de mero transporte biográfico. No romance, o narrador desacompanhado interpela Bilac e recita *Versos íntimos* e não *Versos a um coveiro*. Deriva desta subversão biográfica toda a extração semântica na qual se embrenha o romance. A voz solitária do narrador deixa-se envolver pelas nuances líricas angelinas. A atmosfera sombria configuradora do espaço, da lógica de ações e dos personagens advém da força imagética presente neste soneto antológico.

O enredo, reverberando o poema em questão, gravita em torno do enterro, do momento derradeiro do poeta paraibano. Seguindo a mesma trilha conotativa, a lógica de ações, grosso modo, resume-se à notícia do falecimento de Augusto dos Anjos e a posterior ida do narrador à Leopoldina, em Minas Gerais, a fim de participar dos ritos finais. A assunção da ingratidão como imanente ao caráter humano promove, inicialmente, certo tom revoltoso ao soneto. Todavia, à revolta sucede a resignação “Toma um fósforo, acende teu cigarro”. À resignação, a comemoração e a adesão à lógica social da “inevitável necessidade de também ser fera”. No

romance, a pantera humana, a ingratidão, perpassa a estrutura narrativa de ponta a ponta, costurando o eu lírico ao eu biográfico. A saída da Paraíba, as dificuldades vividas no Rio de Janeiro e o enterro em Minas Gerais agregam-se à incompreensão de que foi vítima a obra *Eu*. A morosidade e o despreparo para o reconhecimento tanto do valor pessoal quanto artístico de Augusto dos Anjos recobrem o tecido narrativo de melancolia, advinda da constatação de uma plenitude da existência, lírica e biográfica, malograda.

Todavia, a existência é, segundo a cosmovisão angelina, a luz efêmera de um fósforo: ilusão e engano. Esta quimera, a vida, é fonte da qual jorram, na contramão, os versos de *Eu*. Versos que repetem, simbolicamente, o enterro contínuo desta ilusão e aderem ao real, sem máscaras e sem eufemismos. O narrador de *A última quimera* refaz esse movimento simbólico e diversas vezes, no correr da narrativa, toma um fósforo e acende um cigarro. Convoca o terreno nebuloso, derivado da poética angelina, para compor o painel esfumado de lembranças pessoais.

O monossílabo *Eu* fala no romance, emite vibrações líricas e riquezas de metáforas espantosas. Mas fala também o “eu” biográfico, o sujeito amoroso que assina as cartas à mãe com o fecho “seu filho ex-corde”. A utilização, na malha narrativa, de expressões como “chaleirista”, “frio de quebrar caveira”, “como vai este peregrino audaz?” e outras tantas são ecos dos escritos privados do poeta, apropriados pela narrativa de Ana Miranda. Mecanismo revelador da autoconsciência literária. A título de exemplo, a palavra “chaleirista” é retirada de carta escrita por Augusto dos Anjos à mãe, Dona Córdula, em 29 de outubro de 1910. Termo utilizado, pelo poeta, para caracterizar o comportamento bajulador dispensado a políticos da época, é alvo de “recontextualização”. Referências diretas, como esta, tanto à epistolografia quanto à biografia de Augusto dos Anjos perfilam-se nas trezentos e vinte e três páginas do romance. Ao passo que acusam a minuciosa pesquisa no acervo íntimo do escritor paraibano, estabelecem o contrato de leitura pautado na autoreflexividade. O mecanismo de deslocamento e fusão de citações afiança o preceito da práxis contemporânea de subversão do envolvimento mimético com o mundo e de contestação dos valores de realismo ingênuo e de referência transparente ao real.

Além de fazer frente ao efeito de real, submete a narrativa, conforme já exposto, às imagens motrizes constantes no poema *Versos íntimos*: a ingratidão e a fugacidade da existência. Desse modo, embora gravitando sobre a vida de Augusto, desestabiliza a crença de que os temas recorrentes da poética augustina- morte, putrefação e sombra- sejam produto de uma obsessão pessoal; estas imagens são reconhecidas como linhas de força da qual se nutre a

visão cosmogônica do poeta, o eixo sobre o qual gira a estrutura poética. A estas metáforas, o romance cola-se, impregna-se, torna-se saturado das molas poéticas de *Eu*.

4.1.4 Cruza do banal

Augusto partia do real e mergulhava no ideal. Nesta ascensão, tinha seu negror, sua sinfonia, sua alma tocada de luz. A poesia de Augusto não é simbolista, não é cientificista, nem parnasianista; é feita de carne, de sangue, de ossos, de sopros da morte. (MIRANDA: 1995, 263)

Em nuances de preto e branco, a obra imerge na atmosfera angelina. O olhar contemporâneo embebe-se da poética finissecular: a ousada adesão ao terrível; o espetáculo da miséria humana, transfigurado em material artístico; a paradoxal busca famélica de ascensão e luz; a ânsia do absoluto. O poeta que se isentou de filiar às escolas literárias é (des)tecido pelos caminhos sinuosos das matrizes de fim-de-século. Influenciado pelas teorias de Haeckel e de Spencer, pela filosofia pessimista de Schopenhauer, pela beleza mórbida de Baudelaire, pelo caráter visionário de Rimbaud, o autor de *Eu* é observado, contemplado e ressignificado biográfica e esteticamente.

No romance, assim como no *corpus* crítico que se produziu em torno de Augusto dos Anjos, constata-se uma força de atração biográfica. É corrente a conduta de ligação de *Eu*, obra poética, com o eu pessoal. Diversos críticos vêem, nos versos angelinos, notas de confissão pessoal, como um diário íntimo de dissabores mórbidos. Idéias em estado puro e imagens de sonhos deixam espaço reservado à estilização de elementos da vida do poeta. A alguns destes elementos são dedicados poemas inteiros ou versos reiterados: o Engenho Pau d'Arco, ambiente melancólico no qual crescera o paraibano Augusto; o tamarindo, embaixo do qual o poeta estudava na infância; o pai que fornecia aos filhos a educação elementar; Sinhá Mocinha- mãe do poeta; Guilhermina- a ama de leite que furtava as moedas dadas ao menino; a morte do pai - contemplada em três sonetos, o nascimento do filho morto. Reproduzindo esse movimento poético, o texto de Ana Miranda reivindica a tonalidade biográfica, muito embora a "biografia" seja desterritorializada pela utilização de narrador testemunhal. A lembrança, sujeita ao estatuto de revelação e engano, fornece, contudo, ao primeiro olhar, o efeito de real, de relato verídico. É importante, contudo, observar que é o outro que olha. Embevecido, inebriado, mas outro. Este olhar, todavia, é também íntimo por partir do companheiro de aventuras juvenis, ao qual comunica proximidade do seguinte modo:

Nascemos na mesma região. Quando criança, eu ia passar férias no engenho onde ele morava. Vivemos nossa juventude juntos, estudando na mesma escola e morando na mesma república. Ele era meu maior amigo, talvez o único. (MIRANDA: 1995, 53)

É o amigo de infância, de brincadeiras e travessuras, aquele que, como Augusto, faz versos e vai ao Rio de Janeiro tentar melhorar de vida. Embora se identifique, é visão particular e digna de nota. Este olhar, que pretende conferir o efeito de real, deixa entrever a elaboração literária como “faz-de-conta”, a partir das dissonâncias entre a visão do narrador e a figura de Augusto, assim como pelo excesso intertextual que se transforma em pastiche. O ilusionismo fissa-se; o antiilusionismo, por seu turno, ganha força ao longo da narrativa e deixa margens para desmonte da estrutura literária, a partir do relevo dado aos tons impressionistas e expressionista dos versos angelinos; associados, indelevelmente, à poética de Artur Rimbaud e Charles Baudelaire, como no seguinte trecho:

E Augusto? Terá ele terminado para sempre? Um livro, apenas, será suficiente para perpetuar um poeta? Como Rimbaud, morto bem jovem, Augusto deixou algo que nos enfeitiça, um encontro fortuito da sombra com a evidência, do riso com o fogo, do coito com os crânios. (MIRANDA: 1995, 78)

O narrador torna-se cativo da poética envolvente de *Eu* que retira da crueza do banal e do sórdido algo de sublime. Enfeitiça-o Augusto, ele próprio, enquanto figura empírica e biográfica. Esta mescla de “eus” estilhaçados, redescobertos enquanto fontes interpretativas, deixa-se amoldar ao olhar prazeroso da literatura contemporânea que, conforme preceitua Borges (1999), reivindica a construção de seus precursores. Elaborando-os sob uma perspectiva diversa, em procedimento de reinterpretação e recriação simbólica. Sob esse prisma, Augusto dos Anjos salta aos olhos tão profundo e misterioso como a água negra do Rio Una, fugidio como a cor indefinida dos vidros quase-violetas do extinto Engenho Pau D’Arco.

4.2 Sabiá decalcado em *Dias & Dias*

4.2.1 Olhos verdes

não vi quando Antonio escreveu os versos, fui à loja de seu João Manuel comprar feijão verde, e naquele dia seu João Manuel não estava na loja, quem me atendeu foi o Antonio, Antonio estava no balcão, com um avental, embaraçado ele me viu entrar; e ainda mais embaraçada pedi meio quilo de feijão verde, enquanto ele pesava o feijão verde eu estava tão embaraçada que não pude levantar os olhos, olhava a barra de minha saia de algodão, as minhas chinelas, as tábuas do chão, então eu olhei os pés dele do outro lado do balcão, vi o quanto seus sapatos eram velhos e gastos, embora limpos, isso me cortou o coração porque as outras crianças filhas de comerciantes usavam sapatos bons...(MIRANDA: 2002, 20)

Olhos. Termo-chave, idéia motriz que enlaça o enunciado à enunciação, a microestrutura à macroestrutura no romance *Dias & Dias* (2002) de Ana Miranda. É sobre o lugar comum retórico de janela da alma, em torno do órgão de visão com função perceptiva, os olhos, que se desenrola a escritura despojada e fluida de tonalidade autobiográfica. A partir do *tópos* literário de revelação, o texto direciona o olhar a um personagem histórico, a um tempo e a um lugar específico: *Dias & Dias* volve os olhos à existência de Antonio Gonçalves Dias, ao período de 1836 a 1864, à pacata Caxias, cidade maranhense onde viveu o poeta romântico. Vencedor do prêmio Jabuti na categoria Romance, em 2003, assim como o prêmio da Academia Brasileira de Letras, no mesmo ano e na mesma categoria, é publicado pela Companhia das Letras em 2002. Composto de 237 páginas, divide-se em nove capítulos, epílogo e notas bibliográficas.

O enredo simples pauta-se no olhar apaixonado que a narradora, Maria Feliciano Ferreira Dantas, lança à trajetória lírica e biográfica de Antonio Gonçalves Dias (1823-1864). Amor romântico fruto da leitura do poema *Olhos verdes*, escrito em um papel de embrulho e recebido das mãos do poeta, funciona como motor de inquietação, de contestação da objetividade do ver. Convicta de ser a musa do poema, muito embora possuindo os olhos castanhos, Feliciano recorre à amiga Maria Luísa para ter acesso às cartas que o bardo escreve ao amigo Alexandre Teófilo. Imbricados na narrativa, excertos de cartas e de versos do autor maranhense enlaçam-se à vida de Feliciano, assim como à história de Caxias e do Brasil independente.

Os equívocos e inequívocos olhos verdes criam a atmosfera de indeterminação entre as fronteiras do real e do fictício. Exilados em Caxias, moldam a matriz de exploração e de testagem, de adesão e de subversão da poética contemporânea. A singela *Canção do exílio*, por seu turno, ultrapassa a categoria de tema e alimenta o clima de saudade e de eterno devir. O rosto, a imagem e a assinatura enleiam-se em torno destes dois poemas centrais: a *Canção do exílio* e *Olhos verdes*. Todas as nuances biográficas e históricas imantam-se dos versos vindos destes textos. Todavia, acima do enunciado, para além da microestrutura, os olhos da narradora deixam entrever o olhar de um autor implícito: irônico e desmistificador. Olhar que contamina qualquer tentativa de coerência com a nódoa do provisório e do contingente. À limpidez do olhar de Feliciano contrastam-se os olhos perspicazes, a cosmovisão antiilusionista que difere o visível do inteligível.

4.2.2 Confissão ao Rio Anil

Olhar não revela somente quem é olhado, revela também quem olha. O primeiro capítulo de vinte cinco subtítulos é o pórtico da fissão reveladora. O olhar lançado à biografia, à história e à literatura é interrogativo e incerto. A dúvida é instaurada pela inserção de informações biográficas ao mesmo tempo em que se deixa entrever o lastro ficcional, a distorção operada pela visão idealista da narradora. A biografia, os dias e dias, do poeta maranhense desfilam intrépidos, arregimentados pela memória de Feliciano. A infância leda e gentil de Gonçalves Dias em Caxias; o convívio direto com os índios, a origem mestiça; a relação com o pai e a irmã, os levantes ocorridos em Caxias, último reduto da independência; os primeiros estudos do poeta; o reconhecimento imberbe da vocação poética, a tristeza vinda da ausência da mãe. Todos estes dados perfilam-se na lembrança da narradora que embebe o relato de frases oriundas do prólogo de *Primeiros cantos*, da correspondência de Antonio Gonçalves Dias a Alexandre Teófilo e de versos líricos do vate romântico. Simultaneamente, revela-se e encobre-se. O foco narrativo, em primeira pessoa, restringe e recorta o olhar. Marca os limites de visão. Os olhos da narradora direcionam o enfoque.

Por isso, a primeira cena é representativa. Feliciano, estática, no embarcadouro de São Luís, com um papel em mãos, à espera do navio *Ville de Boulogne*. A tragédia que pôs fim à vida de Gonçalves Dias, o naufrágio do brigue francês *Ville de Boulogne* em 3 de novembro de 1864, é o ponto de partida e também de término do romance. A ânsia pelo momento de

aproximação, a esperança de abolir a distância entre narradora e o personagem ausente será frustrada. Como um périplo, início e fim da obra perpetuam o estado de espera. Todavia, tanto no capítulo de abertura quanto no epílogo, a narradora desconhece o motivo da demora. Aguarda a chegada do homem que ela crê ter lhe dedicado o poema *Olhos verdes*.

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no *Ville de Boulogne*, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do Le Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina. Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? Eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e areia dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã. (MIRANDA: 2002,15)

Sinteticamente, este trecho impõe alguns padrões temáticos e estilísticos que permearão todo romance. Feliciano, surpreendida com o coração palpitando pelo encontro iminente e os olhos volvidos aos dias e dias passados, compara-se a um “sabiá na gaiola com a porta aberta”. Há vinte e oito anos acalenta a crença de o poema *Olhos verdes* ter sido escrito a seus olhos, muito embora estes possuam a “cor da folha quase seca da palmeira”. A cor dos olhos é o *leitmotiv* do romance. Por isso, a partir da memória, a narradora busca reatar o fio gerador do amor platônico e expectante “quantos anos, mesmo, tínhamos?” Deriva desta tentativa, a marcação temporal ostensiva- a utilização de advérbios de tempo, datas, tempos verbais no passado- formas de imprimir, ao relato memorialístico, o caráter fragmentário das lembranças. O foco narrativo, limitado e restritivo, é associado ao tom de proximidade com que é tratado o poeta, pelo nome de batismo: Antonio. A forma de tratamento íntima predispõe à confiabilidade biográfica, mesmo que o personagem, fantasmático, esteja sempre distante, na iminência de aproximação; mesmo que a narradora esteja incerta da credibilidade da memória. O tempo, transcorrido em estado de espera, vinte e oito anos, dissolve-se sob o signo da saudade. Paralisa-se frente ao atravessar dos dias, no constante “e aqui estou, esperando”. A distância angustia e o sentimento deixa-se vazar em linguagem fluida, informal. Feliciano confessa-se afeita às vertigens “vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão” e, implicitamente, confia a possível distorção que a idealização amorosa

chancela “acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes”. Como a água da baía de São Marcos, revolvida pelas dimensões da lua, a narrativa revira-se, percorrida pela intensificação de textualidades, pelo deslocamento das metáforas-símbolo de Gonçalves Dias em estrutura significante primária, passível de reimpregnação lírica.

Quando Feliciano assume-se como “sabiá na gaiola com a porta aberta”, cativa do sentimento amoroso sem que haja sequer necessidade de cerrar-lhe as portas da prisão, retoma elemento de fortes nuances líricas: o sabiá. Nas palavras de Machado de Assis, é a ave “que repetiria à alma de todos aquela canção do exílio que ensinou aos ouvidos da antiga mãe pátria uma lição nova da língua de Camões” (MACHADO: 1997, 143). O sabiá, em *Dias e Dias*, é trazido engaiolado, submetido a uma nova estrutura simbólica. A metáfora do sentimento da narradora deglute a metáfora-chave do poema de Gonçalves Dias. O sabiá gorjeia na narrativa, desvelando o olhar da poética contemporânea sobre a produção lírica do criador de *Canção do exílio*. O brilhante poema, re-situado em outra forma literária, reassume estatuto de novidade, retoma a agreste pureza de canção singela e melódica. Banalizado a ponto de perder a magia, representa, conforme lição de Antonio Candido (1975) o melhor do ideal literário gonçalvino: beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão justa do sentimento. Elemento nacional por excelência, o sabiá exclui a figura européia do rouxinol, a ave de George Sand, e confere, ao símbolo nacional, a suavidade melancólica dos trópicos. O lirismo idílico que comunica o sentimento de saudade por meio do sabor da vogal “a”, sem qualquer adjetivo qualificativo (RICARDO: 2002), é ressignificado. A reivindicação ideológica de nativismo submete-se ao novo mote: a ânsia amorosa de Feliciano.

O romance reconota a força temática das metáforas sabiá e palmeira e empreende, assim, o desdobrar de textualidades e de olhares sobre a lírica gonçalvina. Dois signos que aludem às experiências, às conotações e à impregnação lírica fornecidas pela poética de Gonçalves Dias; mas que, no entanto, agregam-se à outra formulação simbólica. Elementos forjados, intimamente, de acordo com Cassiano Ricardo (2002), como símbolos da angústia transfiguradora causada pelo sentimento de ausência pela distância. O triste passarinho, o sabiá, associa-se ao elemento nacional, palmeira- pindorama para os indígenas-, a fim de ressaltar essa saudade especificamente brasileira. Sentimento pautado mais na distância que no tempo. *A Canção do Exílio* evoca a pátria distante, o país das palmeiras, onde o passarinho trina um canto plangente e melodioso. O sentimento de saudade gonçalvina, lírico e ingênuo, associa, conotativamente, o canto do sabiá às palmeiras da pátria longínqua. É por meio destas palavras-chaves, de tonalidade saudosa, que Feliciano é apresentada ao leitor no

embarcadouro de São Luís. Ela própria tocada pelo sentimento de saudade, imersa completamente na atmosfera envolvente da lira gonçalvina.

Sob o prisma formal, certo medievalismo acompanha esta cena de mulher no embarcadouro com um texto em mãos. A expectativa da volta do amado remete às cantigas de amigo ou mesmo às cartas barrocas de tonalidade medieval de Mariana Sórora Alcoforado¹³, a qual depois de trocar cartas de amor com o militar francês Chantilly teve de se submeter ao pesado silêncio que a distância interpôs entre eles. De modo similar, a narradora reserva a si a confissão do amor que nutre pelo poeta. Próximo ao medievalismo coimbrão, Gonçalves Dias nutria-se do medievalismo para compor suas obras e, no romance, essa respiração egótica e intimista atua como arcabouço do plangente monólogo lançado ora às águas do Rio Anil ora ao vento que habita o telhado onde mora a narradora.

A narradora traz nas mãos os versos que Antonio Gonçalves Dias teria lhe escrito, conforme excerto a seguir:

Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? Eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e areia dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã. (MIRANDA: 2002,15)

A poesia a que se refere é *Olhos verdes*. A narradora pergunta-se quantos anos tinha à época da escrita do poema em 1836 e conclui que ela tinha 12 anos e Antonio Gonçalves Dias 13. Acrescenta que quando leu a primeira vez tinha certeza que o poema lhe era destinado, mas conjectura a impossibilidade deste fato, uma vez que a cor de seus olhos não é verde. A forma interrogativa, duvidosa com que irá construir todo relato remete à volubilidade da memória que tange as cordas do raciocínio e do sentimento a seu bel-prazer, encobrendo lembranças, transfigurando-as, omitindo-as. É nesse ambiente de rememoração que se erige o romance. Todo o capítulo inicial é o ponto de partida do momento presente ao passado, em flashback. O epílogo reatará a narrativa e desenhará o fim que será o naufrágio do *Ville de Boulogne* em 3 de novembro de 1864. Um inventário dos bens do poeta comporá as últimas

¹³ Religiosa portuguesa nascida em Beja em 1640 que, enamorada do oficial francês Chamilly, lega, à literatura lusitana, epistolografia em prosa destinada a exprimir, em tom confessional, o amor pelo militar.

linhas do romance. Esta estratégia de “fechamento” em que primeiro e último capítulo unem-se forja o próprio ciclo da vida e da memória. Feliciano utilizará o tom duvidoso que bem cabe ao recordar-se de vinte e oito anos de observação atenta da trajetória poética e biográfica de Antonio Gonçalves Dias.

A poesia *Olhos verdes*, elo inicial entre Feliciano e Gonçalves Dias percorrerá toda a narrativa como mote inicial. Poesia acusada de “volubilidade frascária” por diversos teóricos, sem a diversidade de recursos poemáticos e a altitude estilística de composições como *Ainda uma vez- Adeus* e *Se se morre de amor*, será, contudo, o vetor do qual partirá a estruturação narrativa. Por que este poema e não outro? Provavelmente para demarcar o espaço de duas visibilidades. Somente neste trecho inicial, a palavra “olhos” é repetida três vezes, a palavra “cor” duas, o verbo ver na primeira pessoa uma. Tal contagem poderia parecer irrisória se, ao longo da narrativa, essas recorrências não fossem tão presentes.

A grande obsessão temática são os olhos. A recorrência exuberante do vocábulo adquire força de padrão conotativo, situado na zona limítrofe entre enunciado e enunciação. Engendra o aspecto formal e intrínseco ao mesmo tempo em que lança o sentido para realidade extratextual. Do mesmo modo que as janelas de *Boca do Inferno* são a constante semântica, os olhos em *Dias & Dias* são a idéia recorrente, o elo que une os dois Gonçalves Dias, o biográfico e o lírico. A instância do olhar atua como janela da alma, submete a realidade objetiva ao fulcro da visão única, particular e romântica de Feliciano.

4.2.3 Em compasso de espera

À guisa de esclarecimento é bom ater-se na informalidade da linguagem. Longos parágrafos reproduzem a fluidez da fala ou mesmo o descompromisso com a forma rebuscada e erudita. Como se as palavras surgissem do íntimo, borbulhassem do interior para o papel. É o universo íntimo da protagonista que se desdobra.

A narrativa inicia-se no embarcadouro em São Luís. Logo no subcapítulo de abertura chama a atenção o despojamento da linguagem. O ritmo e a respiração da frase possuem tonalidade oral. A pontuação, a construção frásica, a seleção vocabular fornecem fluidez ao texto que se destitui das rigorosas normas da escrita formal (muito embora belas orações componham a narrativa) é o ritmo oral que predomina. A vírgula substitui o ponto-final, conferindo a impressão de que se está diante de uma tempestade de pensamento. A repetição

de palavras afiança essa assertiva. A fala não passa pelo crivo rigoroso da escrita, a qual impõe a substituição vocabular. Em pequeno trecho, algumas palavras repetem-se obsessivamente. A narradora em primeira pessoa parece despejar impressões, sentimentos e idéias no texto. Uma análise minuciosa informa que o relato é gestado pela memória, vindo daí a sensação de palavras colhidas em germinação, retiradas do manancial mnemônico. Obviamente, mesmo o relato memorialístico pode adequar-se aos ditames da escrita. Todavia, no texto em questão, a “espontaneidade” exerce importante função de plasmar os valores românticos de sinceridade, de liberdade e de inspiração.

Ademais, este recurso aproxima o leitor: colocado na posição de confidente. A narrativa transcorre como conversa ao “pé-do-ouvido”: um longo monólogo, surpreendido pelo leitor. A tônica é o sentimento, amor platônico, impossível. Convidado a segredar os sentimentos da personagem e observar a vida do poeta. Confissão romântica que coloca, ao revés, a alma romântica de Feliciano. Por isso, a ação é de natureza interna e psicológica, um debulhar de sentimento amoroso. Cabe a Gonçalves Dias a ação numerosa e externa, acompanhada de longe por Feliciano. A narradora imprime às suas ações funções de catálises que preenchem com o papel secundário o espaço entre as ações cardeais, nodais, de Antonio Gonçalves Dias.. Estas últimas são essenciais para o desenrolar da história e o devir dos personagens. Enquanto a narradora vive a pura eventualidade do ato, o poeta vai da eventualidade ao acabamento. A vida pulsante, plena de peripécias, reveses e conquistas cabe ao observado. Feliciano é mera espectadora. Nutre-se do vigor do olhar, do vicejar do espetáculo.

Embora a tipologia do relato pudesse levar à conclusão que se tratam de memórias, o fato de toda ação de Antonio ser mais importante que a de Feliciano, desabilita esta hipótese. Da mesma forma que se torna equivocado falar em diário, visto que as impressões da narradora não são colhidas diariamente. Melhor compreender o gênero como de fronteira, seguir os passos de Alfredo Bosi (2002) e cunhar o termo literatura de testemunho.

Testemunha que atua na periferia dos acontecimentos e desconhece o que se passa na cabeça e no coração dos demais. O foco narrativo em primeira pessoa impõe visão limitada. Por isso, Feliciano supõe, lança hipóteses, infere a partir de documentos secretos que lhe chegam do que vê e ouve. Principalmente do que vê. Diria-se testemunha ocular. A impregnação visual no texto serve para desbastar a credibilidade testemunhal. O testemunho é proposital, utilizado quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. O fato de toda narrativa forjar-se a partir do olhar da narradora torna notória a limitação do olhar. Ademais, como crer no testemunho de uma personagem ficcional? A subversão do

gênero testemunhal opera como estratégia desmistificadora. O testemunho quer-se verídico, reivindica objetividade, tal é o caso de *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. Todavia, estamos diante de uma obra completamente diversa. Embora de contextura testemunhal de quem presencia a crise do algodão em Caxias, o levante pela independência de Lorde Cohrane a Balaiada, as marcas de visualidade avisam a impossibilidade da objetividade. Expõe a moldura. Afirma o antiilusionismo literário. Acresce-se a isso o fato de Feliciano ser uma personagem puramente ficcional, sem qualquer relação com alguma personalidade histórica. Fruto único da imaginação de Ana Miranda. E não personagem de qualquer calibre. Transmuta-se em jovem oitocentista, passiva e romântica, planificando e convergindo, em si, os valores românticos essenciais. Marca assim o jogo irônico de enunciações.

Por isso, é adequado dar relevo às notas. As indicações bibliográficas que a própria autora insere ao fim da obra. As referências à lírica obra gonçalvina, assim como da fortuna crítica permitem aprofundar a compreensão de como se estabelece o jogo de enunciações. Desvelam-se a ironia, o pastiche, a visualidade. É nas notas que a escritora ressalta a pesquisa elaborada: biografias, cartas, diário de viagem ao Rio Negro, fortuna crítica, homenagens de outros escritores, textos sobre o romantismo, estudos sobre costume e características da região maranhense, informações sobre sabiás. Por fim, acrescenta que “poesias e cartas de Gonçalves Dias foram incorporadas à expressão do narrador. Os fragmentos não estão destacados” (MIRANDA: 2002, 243).

A pesquisa permite contrastar a pouca densidade psicológica de Feliciano com a complexidade de Antonio. Personagem plana, representação típica da jovem romântica oitocentista, serve para plasmar a ambientação dos costumes e das características da época. Mulher devotada e passiva mantém a mesma conjuntura íntima do início ao fim do romance. Função espelhada de refletir a poética gonçalvina, ao mesmo tempo em que permite o “jogo” desmistificador e irônico da poética contemporânea. Personagem inventada permite omitir, deslocar, inventar e criar dados históricos, ressaltando o caráter fortuito da historiografia.

O mote da narrativa, o poema “Olhos verdes”, é ressituaado por Feliciano. A narrativa aproveita-se de lapsos históricos, omite informações e não se ressent de rearranjar toda a estruturação segundo o olhar apaixonado da narradora. No que concerne à poesia que atua como força-motriz da narrativa, é patente observar o que Manuel Bandeira relata em *A vida e obra do poeta*. A poesia em questão é elaborada em 1848 e destinada a uma jovem de Caxias, a qual Antonio Gonçalves estava de namorico. O tio da jovem, major reformado, ressentido do passatempo do poeta e querendo, como desagravo, casar a sobrinha, convoca, em carta,

Gonçalves Dias a um duelo. O poeta sequer responde-o. Cabe avaliar que esta informação omitida ao leitor, não é desconhecida do autor implícito que nomeia, com certa ironia, o primeiro subcapítulo de *Verdes Equívocos*.

Questão similar ocorre com a constituição da personagem Maria Luísa, esposa de Alexandre Teófilo. Citada brevemente no texto biográfico de Manual Bandeira em fato ocasional e sem importância: ter Gonçalves Dias transcrito em seu álbum duas poesias *Leviana* e *Mimosa e bela* em seu álbum. Do mesmo modo é apresentada pela biógrafa Lúcia Miguel Pereira. Mesmo sem grande relevo para a biografia do poeta romântico atinge, no entanto, relevância substancial no romance. Cabe a ela fornecer as cartas do poeta maranhense à Feliciano. Este recurso oferece a indecibilidade entre o real e o possível. Qualquer palavra, frase, oração ou parágrafo pode pertencer ao bardo. No epílogo, a advertência de que versos e trechos de cartas estão incorporados à expressão da narradora, estabelece claramente o jogo de enunciações. É um processo de exegese que se desdobra. O olhar contemporâneo refunda, com certa dose de admiração e ironia, o discurso gonçalvino. Estruturando uma ponte flexível entre as intenções, inintenções e preterintenções do poeta.

Parece patente que na bifurcação entre crítica, literatura e historiografia tenha sido selecionado para figurar no romance, prioritariamente, o poeta lírico, não o dramático, o desbravador do norte do país ou o pesquisador incansável do *Dicionário de Tupi*. Esta seleção de uma vertente do escritor é funcional. Potencializa a confusão entre eu-lírico e eu-biográfico, visto que uma das idéias-força do romantismo era justamente o intercâmbio entre a constituição psicológica-sentimental do indivíduo e a sua arte. O vate romântico acredita no conceito de missão. “O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo de criação, como lhes acrescenta a idéia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade” (CANDIDO:1975, 27) Essa matriz do movimento romântico é oportunamente alargada pela visão enamorada da narradora que intenta criar elos de convergência entre o homem e o poeta.

Frente ao malogro da empreitada, a jovem defende a hipótese de incompreensão social derivada da profundidade existencial do vate maranhense. Acrescendo Antonio Gonçalves Dias de uma aura de desajuste ao gosto do romantismo. Todavia, Manual Bandeira alerta para a profunda separação existente entre o eu-lírico e o eu-biográfico gonçalvino. A melancólica voz dos *Primeiros cantos* não se repete nas cartas jubilosas de homem bem sucedido em conquistas amorosas. Todavia, a Feliciano não cabem considerações críticas e biográficas de

maior extensão e complexidade. Situada à margem dos acontecimentos, acompanha somente duas aventuras de Gonçalves Dias, o amor por Ana Amélia e o fracassado casamento com Olímpia Coriolano. Desconhece as inúmeras conquistas do sedutor maranhense. E aos mais importantes percalços amorosos, reveste-os de verniz romântico. “Odiei Ana Amélia e amei Ana Amélia” (MIRANDA: 2002, 136)

Embora com visão limitada, embora ao longe, embora subtraindo da memória todo material narrativo, Feliciano forja o relato de forma cronológica, seguindo da infância à maturidade. Todavia é importante ressaltar que o relato testemunhal distingue-se da ficção no que tange às referências explícitas à temporalidade dos acontecimentos, pois está, como a historiografia, condicionado à cronologia histórica. Mas isso não impede que a narradora testemunhe a liberdade de construção de temporalidade interna a seu discurso. Embora cause a impressão de que os acontecimentos transcorrem em linha reta, fornecendo a noção de coerência e ordenação, intercalam-se comentários, descrições e digressões que rompem com a pretensa sistematização lógica por meio do mosaico subversivo da memória.

4.2.4 Olhos cor de folha seca

Toda a elaboração de Dias & Dias, em que Gonçalves Dias atua como protagonista fantasma da narrativa, é um espelhamento paródico do sistema literário romântico. A ambigüidade tipicamente romântica, o arquétipo do médico e do monstro, é inserido como pólo desestabilizador na configuração biográfica do poeta. E, ao mesmo tempo, o rebelde e o tradicional, o desleal e o fiel, adaptado e inadaptado. Rebelde em relação aos ditames clássicos de escrita, aos costumes da cidadezinha onde cresceu. Tradicional em relação aos preceitos românticos universais e no concerne ao modo de agir de Lisboa. Desleal em relação à esposa Olímpia Coroliano, casamento de conveniências. Fiel ao amor juvenil por Ana Amélia, impossibilitado pela origem mestiça de Gonçalves Dias, duro golpe ao orgulho. Adaptado aos borburinhos dos bailes, inadaptado às mesquinhas comezinhas. Esta dualidade, que paira nos preceitos estilísticos do romantismo ocidental, é conduzida à estruturação narrativa, ao modo de configuração discursiva. Cria o hiato que permite tanto duvidar da consistência do relato biográfico como vazar os múltiplos pontos de vista que se pode assumir frente à realidade.

Esta reavaliação crítica é maximizada pela imaginativa narradora-personagem Felicidade, que a partir das lembranças de seu convívio longínquo com o poeta maranhense, cria toda uma “mística” em relação ao poeta. É o poema *Olhos verdes* fonte central de instabilidade, de poder irônico, visto que, devido a ele a personagem apaixona-se romântica e perdidamente por Gonçalves Dias. Contudo, aparentemente não são verdes os olhos de Felicidade, conforme indica o capítulo *Verdes equívocos* “Maria Luíza acha que os versos aos olhos verdes não foram escritos para mim, porque meus olhos não são verdes” (MIRANDA: 2002, 17).

A opinião da personagem Maria Luíza, somada ao texto escrito por Gonçalves Dias, desmascaram o grau de ficcionalização em que opera o olhar apaixonado de Felicidade, afinal o poema *Olhos Verdes* não deixa margens à dúvidas sobre a cor dos olhos da amada, como pode ser constatado nos dois primeiros versos das quatro estrofes iniciais: “são uns olhos verdes, verdes/ uns olhos verdes-mar”; “como duas esmeraldas, iguais na forma e na cor” ; “são verdes da cor do prado/ exprimem qualquer paixão”; “são uns olhos verdes, verdes/ que podem também brilhar” . O terceiro verso da quarta estrofe é decisivo “não são de um verde embaçado”, ao que completa com a recolha de versos anteriores “mas verdes da cor do prado/ mas verdes da cor do mar”.

Esta disjunção entre o que pensa a personagem e o que é apresentado como dado funda o jogo irônico, senão cômico, no qual trafega a narrativa, refutando qualquer pretensão de visão nostálgica ou decisiva sobre a vida de Gonçalves Dias.

mesmo que Maria Luíza não acredite, porque nunca lhe mostrei o papel de embrulho e ela acha que nunca lhe mostrei porque o papel de embrulho não existe, nem existe poesia nenhuma, porque jamais recitei ou transcrevi nenhum dos seus versos, mesmo que ninguém acredite na existência da composição a meus olhos verdes, mesmo que não tenha sido escrita por Antonio, ou tenha sido escrita para a negra Maricota, pouco importa, seu primeiro poema da vida foi escrito para meus olhos, tenho essa certeza íntima, e por gratidão jamais deixarei de sentir o que sinto por ele (MIRANDA: 2002, 54)

O primeiro poema escrito por Gonçalves Dias é, então, a chave de autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. A certeza íntima da personagem é alcançada mediante a seleção de dados e pontos de vista específicos. Guardadas as devidas proporções, Keith Jenkins (2007) elucida que, no que concerne ao relato historiográfico, “o mesmo objeto de investigação é passível de diferentes interpretações por diferentes discursos; e que até no âmbito de cada um desses discursos, há interpretações que variam e diferem no

espaço e no tempo” (JENKINS: 2007, 27). Esta contradição interna, explicitada pelos pareceres divergentes das personagens Feliciano e Maria Luíza, é o hiato crítico que torna a narrativa autoreflexiva, a partir da asserção subliminar de que toda elaboração da realidade é provisória e contingente visto que passa, necessariamente, pelo fulcro da consciência individual.

4.3 Conjunções estilísticas

A focalização em primeira pessoa em *A última quimera* e *Dias & Dias* favorece a percepção de que a relação da arte com o real é sempre indireta; refutando, assim, a premissa de constância de posição do sujeito perante o mundo. Sequer o observador advoga a necessidade de situar-se como fundamento originário, os narradores assumem posicionamentos contingentes, a fim de responder à variedade de experiências que se lhes apresentam. A representação assume como função dotar o observador do caráter de observador de segunda ordem (GUMBRECHT: 1998), em que há o aumento de complexidade epistemológica em relação à apreensão do mundo. Os narradores de *A última quimera* e *Dias & Dias* reivindicam as múltiplas percepções como igualmente válidas, partam elas das fontes oficiais ou das conclusões assumidas como autênticas nos bate-papos do povo. A cosmovisão, impregnada na tessitura romanesca, abole a imparcialidade, a objetividade e a transparência ao instituir, de modo intencional e recorrente, o tom de suposição e conjectura. Grafam, assim, o abandono da crença ingênua de *mimeses* imanente ou substancial.

No que concerne a características similares em todos os romances, é forçoso considerar que as diversas vozes da cultura implodem a ilusão de opacidade do real e da linguagem. O evento dramático em cada um dos textos: a morte do alcaide-mor da cidade da Bahia, a escrita do poema *Olhos Verdes* que desencadeia a paixão de Feliciano, a morte de Augusto dos Anjos, a reflexão de Clarice na área de serviço do apartamento no Leme, evocam outro tempo e outro espaço; fornecem relevância a acontecimento externo e empírico. Todavia, a determinabilidade no espaço-tempo e a importância dada aos eventos retirados da realidade exterior pautam-se mais na necessidade de demonstrar interpretações sucessivas operadas sobre os signos do que compactuar com certa ilusão de real. Não se trata de esquadrihar uma realidade mais peculiar, mais profunda, de forma que o exterior libere fileiras de idéias como a narrativa modernista; ao contrário, trata-se de perceber as muitas interpretações do fenômeno externo. É o olhar que, simultaneamente, orienta-se para dentro e para fora. A

realidade exterior é descaracterizada como fato objetivo e seguro, o que fornece ocasião para a liberação de uma série de questões sobre as múltiplas interpretações acerca do mundo. O eu narrativo, desse modo, percebe-se enredado não na ação, mas no discurso.

Por isso não há o olhar fechadamente unipessoal, tampouco reordenação de acordo com a substância profunda da consciência. Ao narrar eventos históricos e biográficos, as marcas discursivas ressaltam a consciência mediadora que se interpõe no enunciado e destituem o texto de estatuto de reflexo de um pré-dado. A narrativa desdobra-se como mediação, em que fica patente o caráter de recorte do real, de janela interpretativa que apresenta uma linguagem à luz de outra. Trata-se de trazer à cena a linguagem autoconsciente do hibridismo: o embate ocorrido no enunciado, em que duas enunciações chocam-se, em que duas linguagens, e conseqüentemente, dois ideogramas confrontam-se. O plurilinguismo fere, desse modo, tanto a pretensão de *mimeses* substancialista quanto de ruptura total com o estatuto representacional.

As técnicas adotadas possuem intenção artística peculiar: confundir o leitor e marcar a imprecisão do real, minar a crença de apreensão total e imparcial. Não há mais a realidade enquanto instância suprema e diretriz. Por isso, os narradores não se encontram totalmente cômicos do que relatam, o olhar não é de todo sapiente, é, antes, interrogativo e investigativo como o de um repórter (SANTIAGO: 1989). Este posicionamento difere do adotado por autores que interpretam ações, situações e caracteres com segurança objetiva e também dos que se deixam envolver pela matéria psíquica dos personagens. Não cabem mais os relatos minuciosos e detalhistas do século XIX, ciosos de forjar a reprodução do real. Tampouco o fluxo de consciência e a temporalidade como abertura ontológica. Enquanto nos romances modernistas, o cotidiano desencadeava o processo de consciência; os motivos casuais, nas narrativas analisadas, desencadeiam o exercício da linguagem, o hibridismo é posto a atuar e o foco desloca-se da estrutura narrativa para a linguagem literária.

Sujeitos múltiplos, múltiplas vozes. Muito embora sejam narradores únicos, a perspectiva é variável e vacilante, os personagens livremente confrontam idéias do narrador, a linguagem desestabiliza o centro organizador ao cotejar discursos vários. Desacredita-se na premissa de validade do real como transparente e da linguagem como opaca. Os romances abandonam-se à contingência e ao provisório em que às “janelas” e aos “olhos”, mediados e interpretativos, cabem situar uma dentre as inúmeras possibilidades de representação artística.

Neste sentido, ao retomar a cena minúscula do teatro de trivialidades, é possível observar que a escritura de Ana Miranda, similarmente a outros textos do cenário

contemporâneo, extrapola o ingênuo relato de particularidades históricas e biográficas. Parece, ao contrário, debruçar-se sobre a notação radical da natureza tripartida do signo¹⁴ para marcar a desintegração do projeto realista de plenitude referencial. Literatura que ressalta o que Roland Barthes chama, em *O discurso da história* (2004), o estatuto poligráfico da escrita do acontecimento e faz ressoar a coleção de discursos, de maneira a desterrar a significação do conluio de pureza denotativa da enunciação. Ao apartar o referente do significado, torna visíveis as dimensões interpretativas lançadas sobre o referente e problematiza o estatuto mimético da ficção.

Institui-se a tensão criativa entre a criação e a tradição. Na mesma medida em que estes romances incorporam o legado canônico do romance histórico e biográfico subvertem-no como material de desmonte e de reinvenção de modalidades ficcionais. No entrelaçamento dialético das formas tradicionais e os modos de estruturação recentes, os textos analisados apontam insidiosamente a categoria do real como elemento necessariamente significado. A ficção não se abstém do caráter imaginativo, da força plurissignificativa, do desvio da norma lingüística. Ao contrário, sugere o abandono da lógica binária em que ou a literatura fala do mundo ou da literatura (COMPAGNON: 2001) para arrogar o direito de práxis dinâmica que tanto concebe a *mimeses* como preceito de inteligibilidade como o discurso fator de ressignificação do mundo.

¹⁴ Signo, neste caso, concebido segundo a premissa barthesiana (1982) de tripartição: enunciado, enunciação e significação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o processo analítico seja inesgotável, cabe elaborar um breve apanhado de algumas questões que o desmembramento estrutural pôs em aberto. As indagações colocadas pela pesquisa ao invés de adquirirem um aspecto conclusivo, ampliaram o espectro de interrogações relativas às peças literárias analisadas, assim como dos códigos culturais e estéticos sobre os quais se erigem. A trajetória teórico-metodológica descrita pela pesquisa permite, contudo, algumas considerações.

Preliminarmente, é forçoso admitir que o descritivismo teórico, sem imersão analítica, conduz a equívocos. Quando o estudo das camadas estruturais é relegado a segundo plano e a dessecação do problema não tem em mira as raízes conotativas e as forças motrizes que alimentam a tessitura narrativa, estes romances induzem a conclusões precipitadas. A própria formulação dos textos prevê o obscurecimento das fendas sobre a qual se sustém a arquitetura romanesca: dispersa a atenção para o enredo, as achegas historiográficas, a “psicologia de camareira”¹⁵. O olhar desejoso da cena minúscula, do relato biográfico coerente, do passado transparente e neutro reivindica o “efeito de real” como autêntico. A ubiqüidade biográfica apela para as noções de veracidade e objetividade, tornando o julgamento refém da simulação vívida do “ter estado presente das coisas”¹⁶. A caução imperiosa do real envolve as narrativas de uma película “realista” que ofusca as indicações de se tratar de artifício técnico para reemoldurar o estatuto do romance.

Alguns mecanismos promovem o ilusionismo literário. A começar pela prevalência da descrição que semeia a narrativa de indícios que forjam alto grau de referencialidade. Descrever, oriundo *de-escribere*, significa, no latim, escrever segundo um modelo. A tessitura narrativa oferece expansão predicativa ao real de modo a fazer coincidir o elemento externo às unidades estéticas internas. O mundo diegético impregna-se da função de espelho: reflete nexos, salienta continuidades. Os textos municiam-se de informantes, fatos históricos, dados arquivísticos, recortes de crítica literária. Submetidos ao estratagema descritivo, ancorado pela verificabilidade documental, o sintagma literário reverbera verossimilhança e efeito de real. A naturalização deste processo obscurece a expansão semântica operada sobre cada unidade significante. O ato interpretativo é estiolado, desbastado pela força neutralizadora da

¹⁵ Referência a Hegel *apud* Lukács.

¹⁶ Referência a arcabouço conceitual utilizado por Roland Barthes em *O discurso da história*.

imperiosa caução do real, de modo que a legibilidade de fatos e dados reais parece unívoca e transparente.

A isto, associa-se o desenvolvimento das virtualidades semânticas e estilísticas a partir do repertório poético do escritor eleito como personagem. Marcas e imagens matrizes de estratos literários específicos inundam os textos, fazendo corresponder autor e pessoa biográfica. A constelação de unidades lexicais estende-se a caracteres dos personagens e características atinentes ao eu-lírico parecem transpor-se, linearmente, ao eu biográfico. A criação de vínculos entre Augusto dos Anjos e o eu-lírico de *Eu* ofusca as dissimilaridades entre o amoroso filho de Sinhá Mocinha e o eu literário pessimista e shopenhauriano. As relações entre a profundidade existencialista dos escritos de Clarice Lispector e o pretense mistério que circunda a escritora moradora do Leme fazem o perfil biográfico agarrar-se ao eu literário, desrespeitando os hiatos entre estas instâncias.

Este eu-biográfico, imerso em caldo literário, é tomado como base para extensão metonímica de qualidades do espaço. O efeito de real, ocasionado por amplas descrições, simula convergência com o referente e ativam similitude metonímica entre personagem e espaço. O espaço semelha-se ao personagem e vice-versa. Contamina-se pela poética do escritor em destaque, de forma a estabelecer ordem analógica de coerência e unidade. Desse modo, a lascívia do satírico baiano, Gregório de Matos, comunica-se com a devassidão da Bahia colonial; a libertária Caxias harmoniza-se com a ousadia de Gonçalves Dias; a melancólica Leopoldina evoca em uníssono estados depressivos assentes nos versos do Dr. Tristeza, Augusto dos Anjos; o Rio de Janeiro inapreensível prende-se à intangibilidade esquiva de Clarice.

A própria assunção da descrição como modalidade narrativa primordial aponta para o propósito de instaurar o efeito de real. A força que enlaça os personagens aos espaços e o eu poético ao eu empírico integra estruturas complexas de ilusionismo. A arquitetura narrativa, todavia, reveste-se de tons autoreflexivos que fazem emergir a constatação das diferenças entre o mundo real e o mundo possível do ambiente diegético. A identificação linear de personagens, espaços, acontecimentos do universo literário aos constantes na realidade empírica infringe as regras da escritura artística. A leitura imediatamente referencial contradiz frontalmente o estatuto lógico-semântico da literatura. A par destes artifícios, o texto, ele próprio, desmantela a ilusão referencial ao fazer assomar, por vezes, à superfície as bases disruptivas sobre as quais tessitura romanesca se sustenta.

O estratagema de revelação e engano somente se desvenda com a análise narratológica. Ao irromper das zonas profundas do texto, as forças motrizes revestem o texto de cosmovisão específica. O arquivo é destituído do caráter de anamnese neutra e ingênua, em que a mera recolha de fontes seria índice de verdade. O passado apresenta-se descontínuo, livre da obsessão de conferir totalidade ou continuidade aos múltiplos vestígios que restaram dos acontecimentos. O fetichismo pela documentação e pelos fatos é alardeado como vã tentativa de conferir ordem, de tecer uma rede secreta que planifique o espaço recurvo que é o real. Contrariamente ao crivo ordenador, os romances disseminam a conscientização da interpretação dada à vida coletiva e individual como corte operado na realidade, remoldurado pelo olhar estético.

A figura do narrador configura-se de importância fundamental para asseverar as fissuras do processo ilusionista. Os narradores de focalização em primeira pessoa plasmam a narrativa de caráter subjetivo. Feliciano de *Dias & Dias* sugere e hesita. Em *A última quimera* o narrador reveste de suposições o relato. Visões parciais de narradores opinativos e incertos. Os romances de focalização em terceira pessoa, em posse de maior ubiqüidade podem dismantelar o efeito de real ao romper com o *continuum* referencial por meio da junção de fragmentos textuais como em *Clarice* ou escamotear desdenhosa e ironicamente as máscaras ilusionistas como o faz *Boca do inferno*.

Tratar *Boca do Inferno* como retrato fidedigno da Bahia de 1600 é obscurecer o processo composicional do romance que se enriquece da visão satírica particular do eu-lírico barroco. Considerar *Dias & Dias* e *A última quimera* como retratos biográficos de Gonçalves Dias e Augusto dos anjos é desconsiderar o modo de composição em primeira pessoa que seleciona, recorta e embebe de parcialidade a visão preenchida de omissões, suposições e hipóteses. Reivindicar coerência biográfica a *Clarice* é desbastar a linguagem do mosaico de citações sobre o qual se estrutura o romance. O “efeito de real” que estes enredos, na camada mais superficial, apresentam contrapõe-se a uma camada profunda que aponta para o fato empírico como fonte para interpretação.

Exegese que se assenta no primado criativo. Dados empíricos e literários deixam-se assimilar ao largo do contexto, desterritorializados, a serviço unicamente do imaginário ficcional. As cartas de Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias são semeadas, seguindo a lógica do romance e não a cronologia epistolar. Os dados biográficos de Clarice Lispector e Gregório de Matos submetem-se à lógica narrativa, deixando-se revisitar ao bel prazer do narrador.

A técnica desmistificadora exerce dupla função: conferir credibilidade para retirá-la. A adesão às convenções do realismo serve, em última instância, a desafiar as bases sobre as quais se erige. Desconstrói a pretensão de homogeneidade e veracidade, apontando para a necessária conscientização de que a história e a biografia alimentam-se muito mais das omissões e dos vazios do que dos preenchimentos. A interpretação de que estas obras sejam o transporte da realidade é a tentativa de tornar homogêneo o *locus* descontínuo. Os romances fundam-se no domínio estético-ideológico da multiplicidade das “verdades históricas” e dos matizes biográficos. O narrador que comunica o registro histórico como fruto de uma das muitas versões históricas, pautado em vestígios, reconstrói a história coletiva e individual segundo uma visão específica: a encenação e teatralidade barroca em *Boca do inferno*, a fluidez romântica em *Dias & Dias*, o mórbido e escuro em *A última quimera*, o palimpsesto em *Clarice*.

Toda a estruturação, que em primeira medida, parece evocar o resgate e a homenagem ao escritor, subverte-se em linguagem ressignificada. Para além de um discurso laudatório, está o processo enunciativo que visa à adesão ao excêntrico, ao heterogêneo, à ruptura das redes de familiaridades. É o retorno não à vida, à história, mas essencialmente ao texto, de onde radica toda a construção do passado. Os romances enriquecem a cadeia de significantes de novos significados. Todo o manancial literário anterior é agregado simbolicamente de novos valores.

O enfoque não recai, como faria crer à primeira vista, sobre as personalidades históricas dispostas no mesmo patamar que os demais personagens, mas sobre a linguagem que os circunda. A intertextualidade, o mosaico de citações, é o motor que ativa a montagem do texto que discursivamente imputa o tom de eco à narrativa. Todavia, é a recriação, tráfego criativo de absorção e transformação dos textos. A fala dos arquivos convive com a fala poética e são textos que alimentam um novo sistema poético.

Desse modo, são romances que comungam das características dos códigos culturais e normas estéticas vigentes. Destituem-se da obrigação de volver o olhar nostálgico ao passado. Ao contrário, assumem o caráter interpretativo que toda inserção signífica impõe. Poética que estabelece como força-motriz as janelas, sejam as da alma, sejam as que se abrem ao mundo do texto. Este elemento de intersecção entre os textos representa o ponto para onde convergem enunciado e enunciação: os modos de ver, de ler e de escrever o passado histórico e literário. Olhar localizado, cético da veracidade realista, do estatuto ontológico do modernismo, além dos padrões estéticos de escolas literárias progressas. Localizado dentro

dos quadros paradigmáticos das correntes contemporâneas, nutrindo-se da seiva vigorosa dos códigos fundamentais da época presente.

Ultrapassa as similitudes e analogias e insere no cerne das categorias narratológicas a bomba retórica que torna o espaço literário reflexivo. A partir da utilização de dados de arquivo, do fulcro histórico, do testemunho biográfico, do resgate da assinatura autoral fomenta a tensão entre a tradição e a criação literária. A imagem, o rosto e assinatura estabelecem-se, ao mesmo tempo, como verso e reverso da ânsia por relíquias. O mundo espelhado fissa-se e o desmascaramento da técnica progride sutil do nível da história ao plano do discurso. Ao mesmo tempo lúdico e didático, a desarticulação da prática ilusionista situa-se no âmbito discursivo, no prenúncio de imitação realista que não se concretiza de todo. Os romances de Ana Miranda embebem-se de visualidade, em que o enunciado e a enunciação agregam a significação de repertório pictórico, fotográfico e cinematográfico. Impera o olhar como janela que emoldura e amplia os gestos literários anteriores. O olhar prazeroso lança-se ao outro e assume, assim, sua condição de força mediadora.

BIBLIOGRAFIA

Teoria literária, Teoria da fotografia, teoria da história

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____, Mikhail. *Biografia e autobiografia antigas*. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____, Mikhail. *A pessoa que fala no romance*. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Translation by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____, Roland. *O discurso da história*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro Souza. São Paulo: Difel, 1982.
- _____, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- _____, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Porto: Vozes, 1973.
- _____, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencine. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGEL, Daniel et alli. *Métodos críticos de análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

- BOSI, Alfredo. *Os Estudos Literários na Era dos Extremos*. In: AGUIAR, Flávio (org.) *Antonio Candido - Pensamento e Militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COSTA, Lígia Militz. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____, Gilles, GUATARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Pessoa (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____, Michel. *O que é um autor?* In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1969
- _____, Northrop. *Fábulas da identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- _____, Northrop. *O caminho crítico*. Trad. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1983.
- _____, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.
- _____, Gérard. *A obra de arte*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JAKOBSON, Roman *et alli*. *Teoria da literatura- formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2007.
- JENNY, Laurent *et alli*. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 2002.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. São Paulo: Edições 70, 1969.
- _____, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____, Julia. *Polylogue*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- _____, Julia. *Revolution de la langage poetique*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- LE GOFF, Jacques (org). *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____, Luiz Costa. *Vida e mimeses*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____, Luiz Costa. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000.

- _____, Luiz Costa. (org) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- _____, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Le roman historique*. Paris: Ferenc Janossy, 1965.
- MAUROIS, André. *Aspects de la biographie*. Paris: Bernard Grasset, 1930.
- MOISES, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NUNES, Benedito. *O tempo no romance*. São Paulo: Ática, 1995.
- ORLANDI, Eni. *Interpretação : autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Forense Universitária: RJ, 1984
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- RODRIGUES, Maria Madalena. *Fronteiras da narrativa: ficção, história, testemunho*. Tese (doutorado). Brasília: Universidade de Brasília, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SCHMIDT, Benito Bisso. *Biografia: um gênero de fronteira entre a História e a Literatura*. In: RAGO, Margareth. *Narrar o passado, repensar a história*. Unicamp: Univ. Campinas, 2000.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

- SUSAN, Sontag. *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L & PM, 1987.
- TODOROV, Tzvetan *et alli*. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.
- _____, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TYNIANOV, Yuri. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora UnB, 2008.
- WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. Curitiba: UFPR, 1994.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Sobre literatura brasileira

- ARARIPE Jr, Tristão de Alencar. *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Guarnier, 1894.
- AXT, Gunter e SCHULER, Fernando (orgs). *4X Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BUENO, Alexei. *Augusto dos Anjos: origens de uma poética*. In: ANJOS, Augusto. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1975.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- _____, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- _____, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Clarice e a crítica*. CULT, São Paulo, v. 5, 57/60, 1997.
- MOISES, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

RICARDO, Cassiano. *Gonçalves Dias e o indianismo*. In: *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

Sobre pós-modernismo

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs- capitalismo e esquizofrenia*, volume 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Cascatas de modernidade*. In: *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence F. Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 15ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

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

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.

- LYOTARD, Jean- François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- MARTINS, Francisco Menezes e SILVA, Juremir Machado da.(Orgs). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/ Edipuers, 1999.
- MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela historica de la América Latina*. México: Fundo de Cultura Económica, 1993.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita- repensar a reforma, reformar o pensamento*. 5 ed. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de *et alli. Pós-modernidade*. 4 ed. Campinas: Unicamp, 1999.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TALENS, Jenaro. *Escritura contra simulacro*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoria del espetáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica. EUTOPIAS, 2ª época, Documentos de trabajo, vol. 56, 1994.

Obras literárias

- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ANJOS, Augusto. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. São Paulo: Globo, 1997.
- BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- BARNES, Julian. *O papagaio de Flaubert*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- BARTH, John. *Lost in the funhouse: Fiction for print, tape, live voice*. New York: Doubleday, 1968.
- _____, John. *Quimera*. Trad. Felipe Rajabally e Gilda Stuart. São Paulo: Marco Zero, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- DOCTOROW, E L. *Ragtime*. Toronto: Bantam, 1976.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Lisboa : Presença, 1988.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- GRASS, Günter. *O tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. São Paulo: Ática, 1988.
- HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Nelson, 1827.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____, Clarice. *Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista: obra poética completa*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____, Ana. *Dias & Dias: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____, Ana. *Que seja em segredo: textos freiráticos dos séculos XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.
- _____, Ana. *Clarice: ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- _____, Ana. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MOURÃO, Rui. *Boca de Chafariz*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- PYNCHON, Thomas. *The crying of lot 49*. New York: Bantam, 1966.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris: De minuit, 1959.
- _____, Alain. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____, Alain. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Trad. Lausimar Laus. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SIMON, Claude. *As geórgicas*. Trad. Irene Monique Cubric. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____, Claude. *La route des Flandres*. Paris: Éditions de minuit, 1960.
- STENDHAL. *La chartreuse de Parme*. Paris: Le livre de poche, 1962.
- VALERY, Paul. *De la diction des vers*. Paris: E. Chamontin, 1933.
- WATSON, Ian. *A longa viagem de Tchekhov*. Trad. Estefânia Vicente Duarte. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- WOLF, Christa. *Aucun lieu, nulle part*. Paris: Stock, 1994.
- _____, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Estac Liberdade, 1990.

Biografias

- BANDEIRA, Manuel. *Augusto dos Anjos*. In: ANJOS, Augusto dos. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____, Manuel. *Gonçalves Dias*. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Notas biográficas*. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____, Machado de Assis em miniatura. São Paulo: Melhoramentos, 1957.
- _____, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto: 1881-1922*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LEMAIRE, Gerard. *Kafka*. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- LUDWIG, Emil. *Goethe: Histoire d'un homme*. Paris: V Attinger, 1929.

- MAUROIS, André. *Byron*. Paris: Grasset, 1930.
- _____, André. *A vida de Shelley*. São Paulo: Ed Nacional, 1941.
- _____, André. *A vida de Victor Hugo*. Lisboa: Livros Do Brasil, 1942.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- PLUTARCH. *Vidas dos homens ilustres*. São Paulo: Ed Das Américas, 1959.
- _____. *Les vies des hommes illustres*. 5. ed. Paris: Hachette, 1912.
- TAILLANDIER, François. *Balzac*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ZWEIG, Stefan. *Balzac*. New york: Viking, 1946.
- _____, Stefan. *Dostoievski*. Paris: Rieder, 1929.
- _____, Stefan. *Tolstoi*. Trad. Rio de janeiro: Ed Guanabara, 1936.

Teses e dissertações

- ASSIS, Adriana Carolina Hipólito de. *O palimpsesto amoroso em Desmundo: contos de fadas*. 2006. 98p. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica De São Paulo. 2006.
- AZEVEDO, Ivete Monteiro de. *A expressão do tempo no Romance Histórico: um estudo em Boca Do Inferno de Ana Miranda*. 2008. 298p. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense. 2008.
- GARTNER, Marileia. *Mulheres contando história de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*. 2006. 213p. (Tese de Doutorado). São Paulo: Universidade Est.Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis. 2006.
- MORAIS, Eunice de. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. 2003. 155p. (Dissertação de Mestrado). Paraná. Universidade Federal do Paraná, 2003.
- SILVA, Daniela Silva da. *Romance contemporâneo brasileiro: a terceira margem do rio*. 2006. 231p. (Dissertação de Mestrado). Rio Grande do Sul. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.
- SILVA, Flavio Henrique Menezes da. *Desmundo, de Ana Miranda: a reconstrução ficcional da História do Brasil Colonial*. 2008. 93p. (Dissertação de Mestrado). Paraíba. Universidade Federal de João Pessoa. 2008.
- SOUSA, Amyres de. *De mares e travessias: três romances, três viagens"*. 2006. 203p. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense, 2006.

Dicionários

- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- GÉRARD, Durozoi. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Mario Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.
- TODOROV, Tzvetan e DUCROT, Oswald. *Dicionário das ciências da linguagem*. Trad. Antonio José Massano. Lisboa: Don Quixote, 1974