



A BIBLIOTECA ILIMITADA OU UMA BABEL ORDENADA: Ficção-crítica contemporânea

Marilene Weinhardt¹

Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei esse adjetivo por um costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado, postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem cessar inconcebivelmente – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem lindes, esquecem que os abrange o número possível de livros. Ouso insinuar esta solução do antigo problema: *A Bibliotheca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança.

(J. L. BORGES, 1972, p. 94)

1. DELIMITANDO fronteiras.

Em investigação centrada na ficção histórica brasileira publicada nas duas últimas décadas do século passado, constatou-se que, às modalidades mais ou menos convencionais de romances que mantêm parentesco com o discurso histórico em vista da ficcionalização de tempos pretéritos, via de regra focalizando figuras ou eventos que mereceram atenção de historiadores, somou-se uma expressão até então inédita na produção brasileira. Trata-se da ficcionalização da própria história literária, em procedimentos variados, que se conjugam em

¹ Marilene Weinhardt é professora da UFPR.

diferentes combinações: escritores são protagonistas; as próprias personagens ficcionais são realocadas; um período literário é eleito como tempo ficcional; textos de criação, ficcionais ou poéticos, são citados sob roupagens variáveis, em colagens que não disfarçam seu caráter.

Nos estudos desenvolvidos sob a égide da pesquisa referida, a orientação se deu no sentido de inserir tais títulos na série da ficção que dialoga com o passado histórico. Em projeto mais recente, recortando, no quadro da ficção brasileira da década que agora se encerra, sempre aqueles títulos que dialogam com o passado histórico, verificou-se que a incidência da opção pela encenação da própria literatura é crescente e constrói caminhos diversificados.² Ocorre ainda a reivindicação de espaço mais significativo no panorama literário para este ou aquele escritor, procedimento que assegura a inscrição do título na listagem do romance histórico, no entanto há formas de ficcionalização que permitem articulação com outra série discursiva, a crítica. Não se está propondo deslocar esses títulos para a série crítica, como se fosse uma classificação mais adequada. Não se questiona seu estatuto como obras de criação. Entretanto, como exercício de reflexão, pode-se experimentar outros modos de organização e leitura, quiçá com potencial para resultados renovados, seja para o discurso ficcional, seja para o discurso crítico. Não se trata de colocar esse conjunto de romances em concorrência com ensaios críticos, nem mesmo de avaliá-los com os instrumentos que estes requerem, mas sim de buscar apreender se representam uma contribuição nesse conjunto e, em caso positivo, como se integram, de um lado à ficção e de outro à crítica, e como se singularizam, também em relação às duas séries.

Apontar a intertextualidade, em suas diversas formas e variadas denominações, como procedimento marcante da ficção contemporânea já é um truísmo. E, sob determinada perspectiva, pode ser um engano. São abundantes os estudos que buscam comprovar a atualidade, ou pelo menos a face inovadora do recurso. Talvez não sejam menos expressivas numericamente as contestações a essa posição, recorrendo a exemplificação que busca demonstrar que a literatura sempre foi retomada. Isto é, reescrita, ou reescritura, quando a opção é seguir o veio aberto pelos estruturalistas. O curioso é que uns e outros costumam recorrer às mesmas fontes para comprovar seus pontos de vista. Entre estas, o nome de J. L. Borges certamente é o mais recorrente. Este estudo mesmo não fugiu a essa regra, já no título e na epígrafe. Umberto Eco tem a vantagem de ser evocado como semiótico e como ficcionista. Ítalo Calvino

² Dessa condição de recorte de dois projetos mais abrangentes, que vêm sendo desenvolvidos há tempo, decorre a multiplicação de referências remetendo a trabalhos próprios.

também é evocado com alguma frequência. É de notar que a produção de todos os três se sustenta independentemente nos dois pilares, sem necessidade de apoiar um em outro. Mas vale ainda observar que esses mesmos nomes são evocados para sustentar tantas e tantas outras marcas da ficção contemporânea. Portanto, ainda que essa recorrência diga da importância desses autores no quadro, a simples evocação não serve como marca particularizadora.

Entre nós, a expressão “escritores-críticos” passou a circular com desenvoltura provavelmente a partir da acurada reflexão de Leyla Perrone-Moisés, no vigoroso ensaio “O cânone dos escritores-críticos”.³ Entretanto, o sentido em que se toma aqui *ficção-crítica* não é equivalente ao de “escritores-críticos” usado pela ensaísta, apenas substituindo-se escritor por ficcionista. Não se trata de estudar ficcionistas que também exerceram ou exercem a função de críticos ou de teórico-críticos, independente de eventualmente alguns praticarem o ensaísmo e até muitos serem professores de literatura, o que certamente não é acidental. Aqui se está propondo o uso da expressão para obras em que a crítica faz parte do processo de ficcionalização. Esta abordagem limitar-se-á, por razões práticas de tempo e espaço, àquelas narrativas constantes dos conjuntos estudados nos dois projetos referidos, que ficcionalizam a criação literária criando escritores como personagens ou reaproveitando personagens ficcionais. A opção pela grafia com hífen visa evitar a possibilidade de compreensão de um dos termos como adjetivo. É um substantivo composto. Ficção tem a prioridade apenas porque esta é a via de entrada. Não se partiu do conjunto da produção crítica, eventualmente apresentada no discurso ficcional, mas do contrário.

2. FICÇÃO-CRÍTICA: o *corpus*.

A estreia dessa modalidade de romance no Brasil se dá em grande estilo, seja quanto ao escritor que migra do plano da história da literatura para o universo ficcional, seja quanto à qualidade da produção. Na obra *Em liberdade* (1981), Silviano Santiago constrói um diário de Graciliano Ramos datado dos dias subsequentes à saída da prisão.⁴ A escolha pelo gênero discursivo – o

³In: MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas litteraturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 61-83

⁴Tratei mais longamente deste título, bem como de *Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Memorial do Fim*, de Haroldo Maranhão, *Boca do Inferno* e *A última quimera*, ambos de Ana Miranda, em “Quando a história literária vira ficção”. (In: ANTELO, Raúl e outros (Org.) *Declínio da arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109). Naquele momento, certamente raiz da presente abordagem, em vista das características dos títulos lançados até então e das articulações que eu estabelecia, avultava a ficcionalização da história literária, como aponta o título.

diário – determina que todo o romance se realize no conhecido estilo do discurso do escritor ficcionalizado, efeito que se alcança pelo pastiche e pela colagem, estas sobretudo de trechos de cartas de Graciliano. Tratando-se da suposta escrita de G.Ramos dirigida a si mesmo, finalidade última de um diário, não é preciso forçar a nota para apresentar reflexões sobre o processos de escrita, dificuldades de narrar, exigências com a precisão, de permeio com seu cotidiano, que inclui a composição e a publicação de obras ficcionais.

A frequência mais assídua é a do cânone por excelência da literatura brasileira. Machado de Assis é ficcionalizado das mais variadas formas. O primeiro a enfrentar o desafio foi Haroldo Maranhão, com *Memorial do fim* (1991). O romance se constrói como uma espécie de *puzzle* discursivo, elegendo como tempo da narração os últimos dias, ou mesmo as últimas horas do escritor, de modo que a verossimilhança é alcançada pela lógica do delírio do moribundo, em que personagens criadas na ficção machadiana e personagens das relações pessoais do indivíduo Machado de Assis têm o mesmo estatuto.

Os demais títulos que dialogam com a ficção machadiana, ainda que eventualmente coloquem em cena o escritor como personagem, concentram-se na recriação de suas personagens. Walter Mignolo, em ensaio produzido no auge da retomada da discussão sobre as relações entre literatura e história, propõe, evocando perspectiva ontológica de T. Parson, a distinção entre “*entidades nativas e entidades imigrantes*”,⁵ referindo-se a primeira denominação às personagens criadas originalmente no mundo ficcional, enquanto a segunda designa personagens empíricas apropriadas pela ficção, produtiva distinção na abordagem de romances históricos. Nos romances citados a seguir, se dá um movimento de migração que não obedece ao vetor história – ficção, mas sim ficção – ficção. No romance *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoenças Martins, são narradas as aventuras de uma Capitu que, cansada da prisão em um livro em que é acusada de adúltera por um marido ciumento, consegue se evadir e cai na cidade de Blumenau-SC, no século final do XX, justamente no período de uma festa local que revive o clima de liberdade e de subversão originais do carnaval. Em meio à descrição das peripécias vividas pela personagem, decorrentes, sobretudo, de situações criadas graças ao contato com a indústria cultural, o narrador se estende em considerações sobre a linguagem e o mundo criado pela linguagem, sem gradação entre cultura erudita e cultura popular.

⁵ MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.) *Litteratura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-135

Em *Capitu: memórias póstumas* (1998), Domício Proença Filho traz à cena não só os dois romances sugeridos no título, nem mesmo restringindo-se às criações machadianas. Em uma espécie de outra dimensão, uma espécie de mundo espiritual que parece mais próximo da concepção kardecista de vida pós-morte física do que do céu católico, convivem personagens ficcionais que já não poderiam estar na dimensão terrena. Nessa condição *Capitu* reescreve *D. Casmurro*, servindo-se dos mesmos recursos que a crítica aponta na narração de Bento Santiago para criar a sua verdade. Assim, o novo romance coloca em diálogo os textos ficcionais com os textos críticos.

Capitu reaparece logo em seguida, no título de Fernando Sabino, *Amor de Capitu* (1999), que faz o exercício de transpor a narração machadiana para a terceira pessoa, reservando alguns capítulos para um apêndice apresentado como um conjunto de crônicas de Dom Casmurro.⁶

Em *A Audácia dessa mulher* (1999), Ana Maria Machado centra o enredo na época da escrita do romance, mas faz a personagem machadiana comparecer em aparentemente inocente caderno de receitas culinárias herdado por uma personagem secundária e lido pela protagonista, que fica intrigada pelas anotações, na forma de diário, ainda que escrito de forma esporádica, por uma certa Lina. O leitor percebe logo de quem se trata, mas a protagonista se deixa enredar por um discurso feminista *avant la lettre*, criando várias ambiguidades como título: a mulher audaciosa é a autora, é *Capitu*, ou é a protagonista? As brechas para discutir a força do ato de narrar não são perdidas.

Machado de Assis como tema ficcional não esmorece no século XXI, mas já não é *Capitu* o centro das atenções. *Braz, Quincas e Cia.* (2002) é título do romance de Antonio Fernando Borges e nome de um jogo destinado a dissolver as individualidades, provocando a homogeneização da sociedade. Tal jogo teria sido criado pelo avô do narrador-escritor, um certo “Velho”, despeitado pelo sucesso do irmão, “tio Maria” para o narrador. Confirmando indícios de várias ordens pulverizados ao longo do texto – narrador que se diz morto, nomes de personagens, uso de expressões e até de frases inteiras, referência a situações ficcionais que ecoam as criações machadianas – próximo ao final ocorre a designação “M*** de A***”. Enquanto, na passagem do século XIX para o XX, este produzia crônicas, romances e contos lidos por muitos, o irmão só era admirado por produzir biscoitos finos. Uma espécie de confraria do mal apropriou-se da criação do Velho, já não mais como jogo de salão, mas como ameaça.

⁶ Os quatro títulos acima foram abordados, sob perspectiva das formas de realização da intertextualidade, em dossiê que organizei, publicado sob o título “Ainda Machado: presença na ficção contemporânea”, na *Revista Letras* (Curitiba, n. 61, especial, p.313-413 Editora UFPR)

Em *Por onde andar* Machado de Assis? (2004), Ayrton Marcondes cria um padre cuja missão é investigar as razões da morte de Flora, o objeto dos amores dos gêmeos Pedro e Paulo de *Esau e Jacó*. Chegando ao Rio de Janeiro alguns anos depois do desfecho do romance, período em que mais algumas personagens já teriam morrido, inclusive o próprio Aires, o padre busca conhecer o ambiente e fazer contato com os sobreviventes. É estabelecido curioso jogo entre ficção e realidade. Os eventos narrados no penúltimo romance de Machado não são tomados como realidade, mas sim como tendo se tornado realidade pelo “manuscrito”, “manuscrito de Aires”, ou “manuscrito do Conselheiro”, expressões usadas no romance de Ayrton Marcondes, em cujos capítulos, curtos, à maneira machadiana, alternam-se a voz do padre e narração em terceira pessoa. O padre encontra as personagens, conversa com elas, e acaba desviando a atenção de Flora para o Conselheiro. Com muita habilidade consegue a confiança da mana Rita, que resiste, mas acaba por falar de assunto tabu, a doença do irmão, com sintomas que poderiam ser tomados como loucura. Ela confessa que, nos últimos tempos ele chegava a conversar com um amigo invisível, chamando-o... Machado de Assis.

É também sobre a loucura que se constrói o enredo de *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo. De início a obra dialoga com o primeiro romance de Machado. O texto é a fala de um psiquiatra, que se dirige a um narratário não identificado, relatando o curioso caso de uma paciente com o nome e as características da protagonista de *Ressurreição*. Ela se apresenta, no início do século XXI, como filha do escritor Machado de Assis. Para o narrador o caso se complica porque ele se apaixona pela paciente. Próximo ao final, o leitor identifica o narratário como um médico para o qual o narrador está passando a direção da clínica, em vista de sua falta de condição psicológica para dar continuidade ao trabalho. Mas o fecho produz uma reordenação total: não apenas a personagem Lívia é produto de uma imaginação doentia, mas o próprio narrador na condição de psiquiatra. Um bibliotecário esquizofrênico criara Lívia como filha do escritor e também o seu papel como psiquiatra.⁷

O mesmo autor já se dedicara ao jogo de mutações e fusões de identidades e de épocas entre ficcionista e obra do século XIX com a contemporaneidade. Em *Lúcia* (1999), Gustavo Bernardo coloca em cena a paixão de um professor, o narrador, pela aluna Lúcia, que por vezes se confunde com a personagem do

⁷ Abordei mais longamente os dois últimos títulos, sob a perspectiva do rendimento da intertextualidade e da autorreferencialidade, em comunicação apresentada nas Jornadas da AALC. WEINHARDT, M. Reescrituras de Machado de Assis. In: JORNADAS NACIONALES DE LITERATURA COMPARADA, 9, 2009, Santa Fé. *Anais*. Santa Fé-AR, Universidad Nacional del Litoral, 2009. p. 1-9. CD-ROM.

romance *Lucíola*. Não é à toa que o mestre orientador do jovem professor Paulo – preparado pelo pai para ser um campeão no jogo de xadrez, carreira frustrada, mas certamente dado que não é fortuito na construção da personagem – chama-se José de Alencar, gramático e polemista, apresentado logo no segundo capítulo, no parágrafo seguinte ao da apresentação da professora Dirce Côrtes, que ensinava literatura brasileira. O leitor ainda não sabe que pista seguir, mas percebe que deve ficar alerta. O jogo começou. Os dois nomes fazem parte do universo referencial do leitor minimamente inserido no contexto literário brasileiro. O nome da professora é conhecido e está em seu contexto. Mas o outro provoca desestabilização. Coincide com o do ficcionista, assim como a caracterização do indivíduo, mas está deslocado no tempo. E são involuntários deslocamentos no tempo que fazem com que às vezes o eminente professor seja internado no Hospital Pinel. As marcas de época, meados do século XX, são entremeadas por marcas de meados do século anterior, por vezes fundidos. As ambiguidades e jogos de contrastes não param por aí, confundindo vida e escrita da vida. O último capítulo teoriza sobre escrever e sobre ficção.

Autora que aparecerá com insistência nos próximos parágrafos, quando se abordar a ficcionalização de poetas, é Ana Miranda. Seu título *Clarice* (1996) traz, na página de rosto e na ficha catalográfica da Edição da Companhia das

Letras (1999), a indicação “ficção”. A escritora Clarice Lispector é apresentada, por uma voz em terceira pessoa, como personagem que se confunde com o modo de ser e de apresentação de suas próprias personagens, fundindo-se recursos estilísticos de Clarice e de Ana Miranda.

Se Machado, Alencar e Clarice foram ficcionalizados, Guimarães Rosa não poderia ser excluído dessa galeria canônica. “Romance-homenagem” é o modo como Aleilton Fonseca classifica seu título *Nhô Guimarães* (2006). A narradora, uma anciã do sertão, à maneira riobaldiana, conversa com um viajante, alternando o relato de lembranças da passagem de um tal Nhô Guimarães, que entretinha longas conversas com seu falecido marido, com histórias antigas dos moradores do lugar. As marcas rosianas aparecem na linguagem e no conteúdo dos subenredos, que mesclam o característico do espaço-tempo e o mistério humano.

O autor volta à ficcionalização de escritor em *O Pêndulo de Euclides* (2009). Neste título o narrador é um pesquisador, que empreende viagem, na companhia de dois outros estudiosos, para conhecer o espaço de Canudos. Lá encontram um antigo morador que, superando a indisposição inicial, se dispõe a falar do que lembra e do que ouviu dos antepassados. Constitui-se assim um segundo narrador, que revela ao primeiro um segredo e também lhe dá uma missão:

seu avô, canadense, fora salvo da morte pelo jornalista Euclides da Cunha, que o levava disfarçado de guia quando saiu do acampamento, dois dias antes da batalha final. Em alguns dias de convívio, Euclides teria entendido enfim o sertanejo. Explica-se assim, ficcionalmente, o que intriga a crítica, a reviravolta de Euclides, a contradição entre os textos jornalísticos e *Os Sertões*. Aí residiria o pêndulo desse pensador do Brasil. Euclides é construído ainda em longo sonho do narrador, submetendo-se inclusive a uma entrevista em que as respostas são trechos da sua obra. A prova do cumprimento da missão é o livro que lemos, porta-voz da verdade sobre Canudos e o Conselheiro.

É autor de peças teatrais a personagem que migra para o texto ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil. Joaquim José de Campos Leão (1829-1883), o Qorpo Santo, é o protagonista de *Cães da Província* (1987). O romance mescla a dimensão empírica e a criação, buscando alcançar a absoluta singularidade dos dois planos desse indivíduo que foi acusado de louco. Cruzam-se três linhas narrativas, todas em terceira pessoa, uma relatando o cotidiano invulgar do professor-dramaturgo, outra explorando os acontecimentos históricos que ficaram conhecidos como “Crimes da rua do Arvoredo”⁸, e o enredo de uma relação amorosa marcada pela traição, este nos moldes dos textos de Qorpo Santo.

O teatrólogo Antônio José da Silva é o protagonista de *Masmorras da Inquisição* (1997), de Isolina Bresolin Vianna. Apesar da indicação “romance histórico” na capa, e do subtítulo “Memórias de Antônio José da Silva, o judeu”, sugerindo que a personagem é figurada como narrador, o discurso é efetivamente de biografia que apresenta resultado de pesquisa histórica.

A ficcionalização de poetas parece ser o grande filão dessa modalidade romanesca. Só Ana Miranda contribui com três títulos. *Boca do Inferno* (1989) foi seu título de lançamento na cena literária nacional. O Gregório de Matos das páginas do romance, apresentado sob múltiplos filtros, sempre em terceira pessoa, é o indivíduo inserido no meio social, que participa das intrigas políticas na Bahia seiscentista, e o poeta satírico, fescenino e sacro. O próximo estágio de Ana Miranda no tempo da história da poesia brasileira localiza-se no início do século XX. Augusto dos Anjos é o protagonista de *A última quimera* (1995). A narração de sua trajetória é empreendida por um poeta anônimo, conterrâneo que também se mudou para o Rio de Janeiro, quando este recebe a notícia da morte do amigo. As dificuldades da carreira e a singularidade da produção são

⁸ FREITAS, Décio. *O maior crime da terra*. O açogue humano da Rua do Arvoredo. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ênfáticas na contraposição com a figura de Olavo Bilac. A próxima parada da ficcionista regressa no tempo. O Dias do título *Dias & Dias* (2003) é o romântico Gonçalves Dias. Apresentado por uma admiradora de sua cidade natal, o clima romântico fica por conta da paixão da narradora, cuja voltagem pode-se medir pela crença de que o poema “Olhos Verdes” tenha sido escrito para ela, embora os seus olhos sejam pretos. Nos três romances, a colagem de poemas ou de excertos não é economizada.

Os mesmos períodos foram visitados por outros autores. O Olavo Bilac criado no título de estreia do jornalista Ruy Castro no gênero ficção, *Bilac vê estrelas* (2000), é inserido em narrativa de peripécias inscritas na *belle époque* carioca que incluem o balão de José do Patrocínio e espionagem industrial, sem que a costura entre documentário e criação fique à vista. Um dos recursos para alcançar efeitos hilariantes é contrapor a expectativa criada nas leitoras diante dos versos eróticos do poeta e sua indiferença aos apelos sexuais na prática.

A figuração do final do século passado está presente no título *Fantasma* (2001), de José Castelo. O que se lê é o relato da composição de um livro, ou melhor, um não-livro, já que os originais – “o Livro – foram queimados pelo próprio narrador, um arquiteto aposentado carioca que decidira se transferir para Curitiba, ainda que não tivesse nenhuma ilusão quanto à imagem da cidade vendida aos turistas. A encomenda de um livro sobre a cidade, com a sugestão do editor de que usasse como recurso para circunscrever a tarefa um nome conhecido como uma espécie de guia, de preferência do campo da criação literária, o leva ao nome de Paulo Leminski, falecido alguns anos antes. Criar o poeta que ele não conheceu, e declara nem admirar muito, desencadeia um processo obsessivo que o faz pôr em dúvida a própria morte do escritor. À medida que explica porque se decidiu pela destruição dos originais, em meio aos comentários sobre suas dúvidas, fraquezas e cacoetes, a cidade e o poeta são dissecados, em todas suas fantasmagorias.

Os escritores que optam pela outra ponta do tempo da história da poesia brasileira se detêm efetivamente na proto-história e elegem outras formas de inserir o indivíduo na época. São textos bastante próximos do aspecto documental do discurso histórico. O esquecido poeta Bento Teixeira é o protagonista de *Os rios turvos* (1993), de Luzilá Gonçalves Ferreira, e de *O primeiro brasileiro* (1995). Em ambos há insistência na questão do judaísmo, da Inquisição, e na vida particular. As dificuldades decorrentes da relação com a esposa são mais determinantes no primeiro. Bento Teixeira e sua obra ocupam o centro da cena no segundo.

Várias razões se conjugam para que os acontecimentos da Inconfidência Mineira representem solo fértil para a ficção histórica, assunto para outra abordagem. São vários os títulos que figuram a época, via de regra colocando Tiradentes no centro da cena, eventualmente tratando mais longamente do Aleijadinho e, obviamente, não esquecendo os árcades considerados libertários pela tradição histórica. Três títulos são dedicados especificamente aos poetas e suas circunstâncias, dois dos quais colocam em cena a história de Marília e Dirceu, ou quem sabe de Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas. *A barca dos amantes* (1990), de Antônio Barreto, conta a história da sedição e do amor entre o poeta e a musa conjugando e alternando vozes narrativas. Uma voz em terceira pessoa é centrada nas sensações e recordações do poeta já na viagem de degredo, enquanto duas outras, em primeira pessoa, constituem o relato dos próprios amantes. Maria Dorotéia é a protagonista incontestada, conforme anuncia o título, de *A mais bela noiva de Vila Rica* (2001), de Josué Montello. O romance constrói a heroína do amor por excelência. Além dos excertos transcritos conforme as oportunidades criadas no enredo, anexa-se uma “Antologia de Marília” que ultrapassa três dezenas de páginas. Sebastião Martins elege a outra musa dos árcades, que tem a vantagem de ser também poeta. A Bárbara Heliodora construída em *A Dança da serpente* (1990) é uma libertária, não só do Brasil, mas de diversas formas de opressão, em especial da condição feminina em um mundo patriarcal. O coronel Inácio José de Alvarenga Peixoto, cuja produção assegurou o registro do nome dela na história, é um coadjuvante em sua vida. É a força dela, apresentada por um narrador que lhe é francamente simpático, que impulsiona a ação do marido.

Nem só os escritores nacionais chamam a atenção dos ficcionistas brasileiros. Shakespeare é o campeão. O pioneiro nessa figuração é Rodrigo Lacerda, com *O mistério do leão rampante* (1995).⁹ Trata-se do aproveitamento de conhecida anedota da vida do dramaturgo. Conta-se que ele se faz passar pelo ator que representava o papel principal na peça *Henrique V* para, em seu lugar, gozar os favores de uma dama da sociedade. O tom da narrativa é hilariante, efeito conseguido pela voz simuladamente séria de um primo que faz a defesa da moça, mais tarde seu amante, justificando a transgressão das ditas boas normas sociais como um processo de cura da frigidez sexual, a partir das sugestões de uma feiticeira. Em *Trabalhos de amor perdidos* (2006), Jorge Furtado não mantém cerrada intertextualidade apenas com a peça ho-

⁹ Tratei mais longamente desse romance em ensaio dedicado aos romances históricos contemplados com o prêmio Jabuti nas décadas de 80 e 90 do século passado (WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (org). *Nem frutta nem flor*. Londrina: Edições Humanidades, 2006. p. 131-142

mônima. O recurso para manter a verossimilhança no diálogo com outras peças e mesmo com a crítica shakespeareana é empregar, na composição do romance, o discurso de memórias da experiência de um estudioso do dramaturgo que relata sua participação em grupo internacional, graças à bolsa da “Fundação Roger Dod”, obtida com um projeto de escrever uma peça que recria personagem de *Hamlet*. Nessa opção cabe ainda relatar acontecimentos da contemporaneidade (afinal ele é um jovem em viagem) e empregar recursos acadêmicos (ele é também um estudioso em ação). *Sonho de uma noite de verão* (2006), de Adriana Falcão, transpõe a cena da peça para o carnaval baiano, mantendo os nomes das personagens dos dois níveis, e a situação de encontros e desencontros amorosos entre mortais com a intervenção dos imortais. Em *A Décima segunda noite* (2006), Luís Fernando Veríssimo reafirma sua habilidade em cruzar o romance policial e com a discussão sobre o fazer romanesco, ou a arte de narrar. O enredo da comédia *Noite de reis* é apropriado pela voz de um papagaio brasileiro levado para Paris, que narra o que vê e o que já viu entre os diversos grupos de brasileiros entre os quais transitou em tempo que abrange os exilados políticos da ditadura militar aos clandestinos aventureiros do início do século XXI.

Luís Fernando Veríssimo já usara a fusão de trama policial com elaboração de intertextualidade em *Borges e os orangotangos eternos* (2000). O que se lê é o relato de como um recluso leitor inveterado teve oportunidade de conhecer seu ídolo, o escritor argentino Jorge Luís Borges, e ao mesmo tempo se viu envolvido no desvendamento de um crime ocorrido justamente em um congresso dedicado ao estudo da obra de Edgar Allan Poe. O enredo enovela lances do crime, mistérios da cabala, ecos da Segunda Guerra e, obviamente, diálogos com os dois escritores.

A opção de Moacyr Scliar para colocar em cena seu escritor é usar como narrador de *Os leopardos de Kafka* (2000) um sobrinho-neto e primo das personagens que tiveram a vida afetada pela posse de um trecho de Kafka, o primeiro em 1916, em Praga, o segundo em 1965, em Porto Alegre. Momento de turbacões políticas nos dois espaços, com a questão judaica de permeio para atizar a imaginação dos repressores, o texto é tomado como uma mensagem cifrada e, em jogo de equívocos que só podem ser qualificados como kafkianos, subverte a vida dos portadores.

Em *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho, o suspense é a tônica de forma mais intensificada porque o leitor também não entende o que está acontecendo, do começo ao fim. O texto de Sade é a bíblia de um casal de franceses que elege o horror, como forma de ligação, mais perene do que o

amor. São dois capítulos, intitulados simplesmente “Ato 1” e “Ato 2”, como convém à recriação de um dramaturgo. O primeiro, iniciado por longa rubrica, é um diálogo que acontece no escuro, entre “Barão” e “Voz”, em constante negaceio para se descobrir o que aconteceu durante uma orgia que culminou com um assassinato. No início do “Ato 2”, um monólogo em dois longos parágrafos, há indícios de que a ação se dá em outra faixa temporal. Logo se percebe que são três tempos, o presente do casal, o de um barão sádico do início do século XIX e o do próprio Sade. O jogo do horror, decorrente das experiências da infância da mulher e da leitura de Sade, exacerba-se e o suspense adensa-se, embora o texto seja a tranquila explicação de um enfermeiro a outro, versando sobre as alucinações de um louco francês internado em hospital no Rio de Janeiro, (o “Ato 1”). O paciente confessa ter tramado a morte da mulher, um crime do qual não há provas. O que se sabe é que, ao chegar à cidade, o casal sofrera um corriqueiro assaltado, ela fora morta e ele só sofrera um tiro não perna.

A opção de Rubem Fonseca em *O doente Molière* (2000) é colocar o comediante no centro da cena, ou melhor, sua morte. O “Marquês Anônimo”, apontado como autor da novela em mais de uma anotação do livro, amigo de infância de Molière, percebe que o autor, que representava o papel principal em uma encenação de *O doente imaginário*, passa mal de fato no desfecho, morrendo em seguida. São dados biográficos. O Molière criado por Rubem Fonseca murmura, ao ouvido do amigo, que tinha sido envenenado. O que lemos é o relato da busca pelo assassino empreendida pelo narrador, que tenta se livrar da culpa de não ter feito a denúncia de imediato. Na rememoração, ele apresenta um painel da Paris de Luís XIV e uma súmula de comédias, transcritas no modo narrativo, como lembrança das representações que persistem na memória do marquês.

Um poeta estrangeiro aparece nessa galeria. No alentado volume *Cantos de outono* (2003), Ruy Câmara opta, como já se anuncia no subtítulo – “O romance da vida de Lautréamont” – por reconstituir o percurso biográfico do poeta maldito que se mata aos 24 anos, admirador obsessivo de Baudelaire. A despeito da pesquisa rigorosa de fontes, do relato seguindo a ordem cronológica, da colagem de cartas, do registro de comentários sobre a situação política do Uruguai e da França, não é o tom histórico o dominante no discurso ficcional. É antes a leitura do poeta dos *Cantos de Maldoror* que ecoa, criando a identificação de Isidore Ducasse, que cria o pseudônimo Conde de Lautréamont, com Maldoror, a voz lírica dos poemas. Enfatiza-se o sofrimento, a angústia, a sensibilidade exacerbada e, sobretudo, os detalhes do uso de opiáceos.

3. FICÇÃO-CRÍTICA: rota de reflexão.

No item anterior, apresentou-se o levantamento e se descreveu brevemente cada título, procurando não se deter na explicitação de ajuizamentos. Os resumos foram elaborados intentando evidenciar alguns elementos significativos quanto às formas de ficcionalização. A opção por exhibir esse conteúdo, sem se limitar às considerações que se podem daí aduzir, resulta do estágio em que se encontra a reflexão. A longa exposição visa: a) resguardar-se do risco de apresentar como definitivas observações acidentais, decorrentes de exemplos isolados; b) manter o material em aberto para novas conclusões, nesta ou em articulações mais amplas.

A denominação *romance histórico* contém em si uma aporia. Para marcar a diferença usando a fórmula econômica de Walter Mignolo, considere-se que romance é regido pela convenção de ficcionalidade, enquanto o conhecimento histórico tem por base a convenção da veracidade.¹⁰ De outra perspectiva, *romance histórico* pode ser uma expressão pleonástica. O romance moderno, isto é, aquele que se instituiu e firmou com a burguesia, dito de maneira chã, é a representação da realidade. Portanto, no sentido amplo do adjetivo, todo romance é histórico em sua essência, por se inscrever em determinadatemporalidade, que é histórica. Essas duas questões já têm suas balizas relativamente firmadas em extensa bibliografia, a despeito de alguma variação quanto ao recorte temporal e de assunto que cabe ao romance histórico. No aporte teórico utilizado na pesquisa sobre ficção histórica, além dos títulos específicos sobre a modalidade, há material considerável sobre intertextualidade, uma vez que o romance histórico caracteriza-se pelo trabalho intertextual com um gênero específico de discurso, o histórico.

Aí já se mostrara frutífera a perspectiva de Gérard Genette em *Seuils* ((1987). Se qualquer romance, ou mesmo qualquer livro, pode ser submetido à análise dos elementos do *paratextto*, no caso do romance histórico essa dimensão avulta. A opção do ficcionista pela indicação ou pela obnubilação do tema histórico desde o título, as informações sobre toda e qualquer escolha em prefácio ou outro tipo de registro que acompanha o texto propriamente dito, e sobretudo a inclusão de notas de rodapé e de listagem de obras de consulta no final do volume, elementos que compõem o *peritextto*, somadas a dados que o pesquisador possa reunir sobre o livro – o *epitextto* para Genette – permitem aprofundar a análise de modo a apreender com mais precisão como se dá a interação entre os discursos histórico e o ficcional.

¹⁰ Op. Cit. p. 122-123

Isolar a ficção histórica dentro de um conjunto maior – a ficção verbal como um todo – não decorre de uma divisão de essência, é uma ação operacional, como se poderiam fazer cortes por outros critérios. Recortar a ficção que dialoga com a história da literatura e com a criação literária é um procedimento que visa examinar se esse bloco chega a constituir um subconjunto, diferenciado do conjunto maior, ou se é apenas uma questão de escolha de assunto. Diante desse recorte, circunscrevendo a reescritura da própria literatura, a sugestividade do título *Palimpsestes* (1982) parecia imbatível, por conter em si o processo mesmo, reforçado no subtítulo: “La littérature au second degré”. De fato, usar os conceitos de *hipotexto* para o texto primeiro e *hipertexto* para o segundo, além de bastante funcional, já é uma forma de marcar a condição de derivação.

Aplicar as noções desenvolvidas nos dois títulos de Genette referidos acima pode produzir abordagens fecundas, e efetivamente constituíram-se em apoio para construir um modo de leitura da ficção histórica, dando suporte para a atenção a elementos que a tradição formalista aponta como exteriores à literatura. Entretanto, não conduziram a raciocínios que apreendessem aspectos da ficção aos quais não se pudesse eventualmente chegar por outras vias, em que pese a facilitação decorrente de um vocabulário e um corpo conceitual estabilizados. Não se pretende, com essa afirmação, relativizar a contribuição das propostas do pensador francês nessas abordagens, mas antes dizer do modo como se deu sua apropriação e, sobretudo, apontar o encaminhamento que a leitura de *Fiction et diction*, texto publicado originalmente em 1991, representou para o estudo da ficção-crítica. Não se trata do achado de um modelo que pode ser aplicado como solução, mas de uma via de raciocínio a partir da distinção da proposta dos modos de literariedade.

Neste título Genette ocupa-se em apreender *regimes*, *critérios* e *modos* da literariedade, explicitando que toma o termo na acepção que lhe dera Jakobson, isto é, como a *função estética*¹¹ revela-se no objeto verbal. O pensador francês estabelece dois *regimes* de literariedade: o *constitutivo*, determinado por intenções, convenções de gênero e tradições culturais; o *condicional*, decorrente de apreciação estética subjetiva, que pode ser revogada a qualquer momento. A categoria *critério* compreende aspecto *temático* (o conteúdo) e *remático* (caráter do texto e tipo de discurso, apontado como preferível a *formal*, por acolher aspectos mais amplos).

¹¹ GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Édition du Seuil, 2004. p. 87 (em itálico no original).

Os *modos* – a *ficção* e a *dicção* – são determinados pelo cruzamento das duas categorias anteriores. No último termo o autor aponta a originalidade de sua proposição. A ficcionalidade, sempre em *regime constitutivo*, mantém um tipo de relação particular com o mundo real, uma vez que pressupõe a ‘suspensão voluntária da incredulidade’. É no jogo com o *critério remático* que aparece a diferenciação, ao comportar dois modos de literariedade por *dicção*. Conjugado ao regime constitutivo resulta a poesia. O modo de *dicção* representado pela prosa não ficcional será percebido como literário no *regime condicional*, sua percepção como tal decorrendo da atitude do leitor.

Essa forma de apreender as diferenças comporta significativa modificação nas classificações tradicionais, grosso modo divididos em prosa e poesia ou suas variantes, por permitir outras maneiras de aproximação entre os discursos. Nas divisões mais corriqueiras, o discurso literário é colocado em uma casa, com subdivisões, comportando manifestações de ficção e de poesia. Em outra alternativa, a mais frequentada nos estudos de ficção histórica, o discurso narrativo ocupa uma casa que se subdivide em histórico e ficcional. Na proposta de Genette, os desdobramentos produzem outras possibilidades de organização. O discurso poético e o histórico se aproximam porque ambos pertencem à *dicção*, modo ao qual pertence também a crítica. No entanto, a possibilidade de ler o caráter ficcional da história está amparada no regime condicional. Os cruzamentos, possibilidades previstas pelo próprio Genette, é que se pretende explorar. De resto, em “Post-scriptum” datado de 2003, recuperando e redimensionando a distinção entre *écrivain* e *écrivain*¹² proposta por R. Barthes décadas antes, Genette defende o estatuto artístico do discurso crítico e advoga seu acolhimento no campo da literatura, por considerá-lo um híbrido.

O caráter híbrido do *corpus* em estudo não decorre de se subscrever essa aceção de discurso crítico, até porque não são textos classificados de imediato no *modo de dicção*. São *obras* – ainda uma vez conforme o cuidado terminológico de Genette, que aponta no trajeto de um *texto* a *obra* a constituição da literariedade – cujas marcas paratextuais já os inscrevem no modo ficcional, reforçadas por um índice de ficcionalidade que em geral se mostra desde os primeiros parágrafos: o jogo entre autor, narrador e personagem. Narrador e autor não coincidem, personagem e narrador podem ou não coin

¹² Genette não se limita a desenvolver explicações sobre as diferenças de possibilidades, mas esquematiza-as (p. 158-159), em procedimento que, a despeito do eco estruturalista, comporta vantagens didáticas, traço presente em outras passagens, como o operacional quadro constante da p. 111 da edição citada, que sintetiza o jogo entre *modos*, *regimes* e *critérios*.

cidir.¹² Entretanto, a recorrência do discurso que expõe reflexões sobre narrar, escrever, construir com e na linguagem permite que a *dicção* brote com insistência.

Obviamente essa discussão não se dá só no romance que ficcionaliza a história da literatura e suas personagens, nativas ou imigrantes, conforme distinção comentada de início. O prefixo *metta-* aparece com propriedade para denominar vários procedimentos correntes na ficção, com incidência potencializada na contemporaneidade. Na diegese mesma o processo da narração pode ser explicitado, para o narrador intradieético a tematização desse processo pode até ser o próprio assunto. Um romance que narra um fato histórico ou a vida de uma personagem histórica, independente do tipo de relação que proponha com o empirismo, fez uma escolha em que a condição de seu tema como histórico terá se constituído na linguagem. Teorias da história explicam que acontecimentos se transformam em fato quando apropriados pelas narrativas históricas, ou seja, transformados em linguagem. No caso da ficção- crítica, os acontecimentos já são atos de linguagem. Machado de Assis, Gregório de Matos, Qorpo Santo... enfim, as personagens centrais dos romances comentados no item 2, não foram escolhidas por sua atuação como cidadãos em tal ou qual espaço e época, mas porque seus nomes ficaram na história por seus atos

de linguagem, linguagem essa marcada pela literariedade. Se quisermos dizer de um modo que não pareça tão datado, pela criação de objetos verbais com função estética. Nada impede, e é mesmo um recurso corrente no romance histórico, a transcrição de várias formas de documentos. O documento é um registro linguístico (ou mesmo em outro meio ou suporte) que remete a uma realidade fora dele. O romance que incorpora versos, peça teatral ou outra narrativa ficcional, em transcrição direta ou não, incorpora elementos que estão fora dele, mas não que foram buscados na realidade empírica, e sim em outra realidade que foi constituída na linguagem. Se um romance que tematiza a guerra pode figurar as dúvidas e questionamentos do general ou do recruta antes da batalha, aquele que tematiza a literatura tem oportunidade privilegiada de figurar o processo da criação literária.

Nessa circularidade, certamente não será acidental que tantos narradores se apresentem como escritores que buscam, às voltas com livros, que escrevem ou lêem, dar conta de suas personagens. A reescritura de seus próprios escritos pode ser posta em questão. Em *Braz, Quincas & Cia.* o narrador é um escritor que, desafiado a comprovar a autenticidade de um livro antigo, descobre outros escritos e outras realidades criadas por esses escritos. O que lemos são dois cadernos seus. O primeiro é o relato da busca, o segundo é o que lhe “foi *impostto*, como uma revelação, condenando-me agora a escrever, mais que um

novo caderno, um livro diferente, com uma nova numeração, para desmentir o anterior.¹³ Um registro, nas páginas iniciais, do sobrenome do narrador como Borges, e uma referência, próxima ao final, como Antônio, não se constitui em identificação do indivíduo autor com o narrador, mas reforça o jogo especular. Em *Fantasma*, o que lemos é o relato de como o autor chegou à conclusão que precisava destruir um livro que escrevera, “o Livro”. Hesitante, todo entregue a sensações, sua construção da personagem Leminski é figurada como se o seu próprio discurso, o livro queimando, não fosse capaz de resistir à força da poesia do poeta empírico. Também há alguns traços biográficos coincidentes entre autor e narrador, mas não é somente a falta de identificação onomástica que impede a superposição de identidade. Muitas outras pistas marcam o processo de ficcionalização.

Há ainda narrativas de narradores em primeira pessoa que também ficcionalizam circunstâncias e razões de escrita, ainda que esses narradores não se apresentem como escritores profissionais. O professor e cronista que narra *Borges e os orangotangos eternos* quer contar do privilégio de ter entrado em contato pessoal com Borges. O primo-amante de *O mistério do leão rampante* faz o relato para defender a honra da prima-amante. Em *Os leopardos de Kafka* é o sobrinho-neto e primo que narra as desventuras dos parentes em posse dos manuscritos do escritor. O amigo que relata a morte do dramaturgo em *O doente Molière* quer exorcizar sua culpa por não ter denunciado desde logo o envenenamento.

A possibilidade de dar a voz, no todo ou em parte do relato, a personagens cujos correspondentes empíricos se defrontaram com os percalços da criação verbal é o grande diferencial. O Graciliano Ramos criado por Silviano Santiago é o Graciliano que viveu determinadas circunstâncias biográficas e criou certas personagens, conforme ensinam os ensaios históricos e críticos, é também o reflexo dessas mesmas personagens, e está criado com os mesmos recursos expressivos que usava para criar. O moribundo de *Memorial do fim* é Machado e sua circunstância, como é suas personagens.

Mais significativo do que apontar traços das personagens no escritor ficcionalizado, ou vice-versa, é se deparar com escritores e personagens convivendo no hipertexto. Se no romance de Haroldo Maranhão essa homogeneização pode ter uma explicação lógica no delírio do agonizante, a lógica é revertida quando Machado de Assis é a personagem do delírio do final da vida do Con-

¹³ BORGES, Antonio Fernando. *Braz, Quincas & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 145. (grifo do original)

selheiro Aires de *Por onde andar* Machado de Assis? A realização de obras construídas pela migração de personagens ficcionais para outros textos ficcionais se dá com a apropriação de outros recursos do autor. A Capitu de Domício Proença Filho não é a Capitu vista pelo marido ciumento, mas a Capitu que denuncia ser apresentada pela perspectiva interesseira e desvirtuadora do marido ciumento. A reencenação de Lívia por Gustavo Bernardo não faz o resgate do primeiro romance de Machado, mas põe em discussão efeitos da leitura: seu comércio com a loucura.

A propósito, merece um ensaio à parte a tematização da loucura. Some-se, à atenção que recebem os textos de Machado que a tematizam, ou a valorização das manifestações de loucura presente em seus textos, o interesse em tomar como protagonistas aqueles escritores que, por uma razão ou outra, foram apontados como loucos, ou pelo menos tidos como excêntricos pelos seus contemporâneos: Qorpo Santo, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Leminski, Kafka, Sade, Lautréamont. Esse exame passará necessariamente pela discussão entre loucura, marginalidade e genialidade. Mas é outro rumo, exige mobilização de outro repertório crítico.

Genette reúne a ficção narrativa e a dramática no mesmo *regime* e no mesmo *critério*. A ficcionalização de escritores das duas modalidades parece confirmar essa classificação, ao recorrer ao hipotexto desses escritores de forma semelhante. (Talvez seja o caso de dizer “tomar a produção desses escritores como hipotexto”, já que a condição de hipotexto é dada em função dessas escolhas, não é prévia.) Traços das personagens de Qorpo Santo estão no Joaquim José de Campos Leão de Luiz Antonio de Assis Brasil, como traços das personagens de Clarice Lispector estão na Clarice de Ana Miranda. Também a apropriação de outros recursos narrativos e de traços estilísticos se dá de forma paralela. O narrador de *Cães da província* escreve uma das peças do seu Qorpo Santo. Em *Braz, Quincas & Cia.*, nomes de bairros e de casas comerciais são substituídos por um asterisco. Os exemplos podem multiplicar-se.

Quanto o ficcionalizado é um poeta, ainda que a disponibilidade de informações biográficas possam não diferir daquelas do ficcionista, não há uma galeria de personagens à disposição, bem como os recursos expressivos precisam passar por outro filtro. Essa limitação não tem constrangido os romancistas. O potencial do eu lírico é explorado sem restrições. A frequência desse filão por Ana Miranda não significa a aplicação de uma receita. Cada um dos três romances em que a escritora elege poetas como protagonistas tem percurso próprio, seja na construção da cena histórica, seja no percurso do poeta a personagem, seja no modo de fazer com que os versos migrem para o universo

ficcional. Olavo Bilac, cuja produção lhe valeu prestígio em uma época equivalente à execração em outra, é construído em dois romances. Em *A última quimera*, contraposto ao protagonista, está em papel mais próximo ao que lhe atribui a história literária, projetando sombra sobre seus contemporâneos. Já em *Bilac vê estrelas* a figura criada é leve, divertida mesmo, inscrita como representante da evanescente *belle époque* nacional. O outro poeta brasileiro que figura como personagem em dois títulos, Bento Teixeira, parece ter merecido atenção pelo silêncio sobre sua biografia e, principalmente, pela condição de réu da Inquisição. Os amores infelizes dos poetas árcades e inconfidentes, infelizes porque inconfidentes e não porque árcades, recorrem ao recurso do enredo amoroso para cumprir as funções didáticas que se propõem. Já a proposta levada a cabo em *Cantos de outono* mescla a pesquisa biográfica, a condição histórica, a complexidade temática e formal da obra do poeta para alcançar construir a densidade da personagem Isidore Ducasse.

Submeter o *corpus* desta pesquisa ao filtro proposto em *Fiction et Diction*, permite apreender o movimento em que a *ficção* gira tanto sobre si mesma, como sobre a *dicção*, seja aquela que, resultante do *regime constitutivo*, portanto manifesta como poesia, seja aquela que, submetida ao *regime condicional*, resulta em prosa, seja na forma de discurso biográfico, histórico ou crítico. Seja *constitutivo* ou *condicional* o *regime* do hipotexto, no hipertexto ele será *constitutivo*. O que não impede, no momento da leitura, o movimento contrário. O leitor poderá – e as obras em geral não são avaras em pistas para essa possibilidade, presentes desde os títulos, que apontam as fontes – apreender a dimensão crítica, portanto a *dicção*, paralela, ou melhor, imbricada à *ficcional*.

4. FICÇÃO-CRÍTICA: fim da crítica, agonia do romance ou mais uma transfiguração?

Nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito ‘de novo’; *novamente* pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova.

(A. BOSI, 2002, p. 155)

Na conclusão de *Le roman au XX^e siècle*, ensaio em que confessadamente busca “embrasser un siècle de roman européen d’un seul coup d’oeil”¹⁴, logo no primeiro parágrafo Jean-Yves Tadié aponta o empréstimo de fins e meios da crítica literária como uma das características marcantes do romance contempo-

¹⁴ TADYÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX^e siècle*. Paris: Pierre Belfond, 1990. p. 202.

râneo. Ao esfumamento das fronteiras entre história e ficção, soma-se a superposição da ficção com a crítica.

O entusiasmo com o jogo proposto nesse movimento entre criação e crítica pode levar a um falso dilema de duas faces: já não há lugar para o exercício crítico, a ficção ocupou seu espaço? O romance tanto se contorceu que perdeu seus contornos e virou crítica?

A esse equívoco de percepção podem somar-se outros, respaldados em raciocínios pseudo-científicos. Se é um fato que a reflexividade está presente na literatura contemporânea com intensidade maior do que nunca, o que se comprova com a progressão geométrica de títulos do tipo dos aqui listados, há o risco de se afirmar que os escritores brasileiros, e conseqüentemente os leitores também, têm um interesse crescente na literatura estrangeira, em particular em Shakespeare. Ora, quase todos os títulos que serviriam para referendar a primeira conclusão pertencem a uma mesma coleção, produzidos sob encomenda para um projeto editorial; a mesma advertência vale para o segundo. Não se trata de uma sensibilidade especial à posição de Harold Bloom. Evidentemente casas editoras, como empreendimentos comerciais que são, visam o mercado. Por outro lado, pela mesma razão, sondam os interesses de seu público. Na média, há sim um interesse, que é incrementado pela oferta. Como tudo o mais do mundo da mercadoria. Mundo no qual também se inscrevem as propostas didáticas, com os ideais de facilitação, de sedução barata de que por vezes se revestem.

Parece que, relativizados esses movimentos, identificados os produtos de acessibilidade fácil, oferecidos ao leitor/consumidor acomodado, restam em campo a forma romanesca com mais uma roupagem, a crítica manifestando-se em mais um espaço discursivo. Mas o quadro não é assim tão claramente dicotômico. Não há duas colunas bem definidas. É verdade que há obras que se inscrevem em um ou em outro limite bem preciso, o da transparência ou da opacidade absolutas. Mas há um nebuloso espaço intermediário, que pode ser frequentado com gosto pelo leitor padrão de romance policial, por exemplo, e pelo que exige a criação sofisticada, que não requeire fórmulas e modelos, ao mesmo tempo que instaure o diálogo com a tradição. É esta a marca que está se mostrando como mais característica do momento. Em ensaio significativamente intitulado pela pergunta “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, Cláudio Magri conjectura: “Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária.”¹⁵ Talvez nem tão involuntária, como talvez nem só o romance seja o parodiado, mas a criação literária. A viagem na Biblioteca borgeana continua a destruir e a reconstruir a Ordem.

¹⁵ In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009. p. 1028

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio. *Cães da Província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BARRETO, Antônio. *A Barca dos amantes*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1990. (Col. Romances da História)
- BERNARDO, Gustavo. *A filha do escritor*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Lúcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- BORGES, Antônio Fernando. *Braz, Quincas & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- BOSI, Alfredo. *Litteratura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CÂMARA, Ruy. *Cantos de outono*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *O Pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- FONSECA, Rubem. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- FREITAS, Décio. *O maior crime da terra*. O açougue humano da Rua do Arvoredo. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)
- GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Édition du Seuil, 2004.
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Édition du Seuil, 1982.
- _____. *Seuils*. Paris: Édition du Seuil, 1987.
- LACERDA, Rodrigo. *O mistério do leão rampante*. [2 ed. São Paulo]: Ateliê Editorial [2005?].
- MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MARGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009. p. 1013-1028
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1991.
- MARCONDES, Ayrton. *Por onde andaré Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

- MARTINS, José Endoenças. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.
- MARTINS, Sebastião. *A dança da serpente*. Belo Horizonte: Lê, 1990. (Col. Romances da História)
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.) *Litteratura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-135
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MONTELLO, Josué. *A mais bela noiva de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Capittu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.
- SABINO, Fernando. *Amor de Capittu*. São Paulo: Ática, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 1981. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- TADYÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX^e siècle*. Paris: Pierre Belfond, 1990.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- _____. *A Décima segunda noite*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)
- VIANA, Isolina Bresolin. *Masmorras da Inquisição*. São Paulo: Sêfer, 1997.
- VILAR, Gilberto. *O primeiro brasileiro: Bento Teixeira*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. Revista Letras, Curitiba, n. 58, p. 105-120, jul./dez. 2002. Editora da UFPR
- _____. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M.A. (Org.) *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172
- _____. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raúl e outros (Org.) *Declínio da arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109.
- _____. Reescrituras de Machado de Assis. In: JORNADAS NACIONALES DE LITERATURA COMPARADA, 9, 2009, Santa Fé. *Anais*. Santa Fé-AR, Universidad Nacional del Litoral, 2009. p. 1-9. CD-ROM

