

***Memorial do fim: a morte de Machado de Assis,*
de Haroldo Maranhão e *Em liberdade*, de Silviano Santiago:
perspectiva comparativista entre metaficções historiográficas**

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO: Partindo da perspectiva da literatura comparada que busca as confluências entre textos, o diálogo, além, é claro, de destacar e esmiuçar as peculiaridades de cada texto, este artigo analisa os romances pós-modernos *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, do escritor paraense Haroldo Maranhão e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, a partir da perspectiva da metaficção historiográfica teorizada pela professora canadense Linda Hutcheon (1985; 1991).

ABSTRACT: This paper analyzes the novels *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* by Haroldo Maranhão and *Em Liberdade* by Silviano Santiago, from the theory of the Canadian professor Linda Hutcheon (1985; 1991), which is denominated historiographic metafiction. In addition, these creations, by the Brazilian authors, will be presented from the perspective of the comparative literature.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Metaficção historiográfica; Graciliano Ramos; Machado de Assis.

KEYWORDS: Intertextuality; Historiographic metafiction; Graciliano Ramos; Machado de Assis.

Introdução

Nossa perspectiva neste trabalho de literatura comparada é analisar as obras *Em liberdade*, de Silviano Santiago publicado pela primeira vez em 1981 e o romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicado em 1991² a partir das confluências, dos diálogos dos textos, das disparidades e das relações entre *fonte e influência*. Isso porque as artes, principalmente as letras,

¹ Mestrando UFG. Contato: passalesculture@hotmail.com

² Todas as citações referem-se às primeiras edições das editoras Rocco e Marco Zero, respectivamente.

são construídas nos ir e vir, no retorno à tradição e também, na crítica a essa tradição.

O conceito de literatura comparada é problematizado por Leyla Perrone-Moisés (1990) no seu ensaio *Literatura comparada – intertexto e antropofagia*, em que esta teórica faz um levantamento dos principais temas e objetivos de se fazer literatura comparada, abordando conceitos criados por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva que discutem questões de dialogismo, polifonia e intertextualidade; Tiniánov e o escritor e teórico argentino Jorge Luis Borges, que discutem as ideias de evolução literária e o de tradição, respectivamente; e o teórico francês Laurent Jenny (1979) que indaga a respeito das múltiplas formas de diálogos intertextuais.

A fim de aprofundar as discussões a respeito de literatura comparada, Perrone-Moisés (1990) refere-se à definição apresentada por Pichois e Rousseau em *La littérature comparée*, uma vez que estes últimos conseguem discernir as ambiguidades apresentadas pela literatura comparada:

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los compreendê-los e apreciá-los. (PICHOS; ROUSSEAU *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92)

Relacionando a afirmação acima com as discussões apresentadas por Leyla Perrone-Moisés (1990) entendemos então que a literatura comparada é feita no diálogo entre textos por retomadas, empréstimos, trocas ou por relações intertextuais. Nesta perspectiva, “cada nova obra é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

A relação dialógica entre textos que retomam discursos anteriores de maneira crítica ou não, ou seja, a intertextualidade, também é discutida por Laurent Jenny (1979) no seu texto *A estratégia da forma*. Segundo as constatações deste teórico não há, a partir do processo intertextual, uma simples repetição de formas e conteúdos anteriores. Jenny (1979, p. 5) explicita que “fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível. (...) De facto, só se aprende o sentido e a estrutura desta forma literária se relacionarmos com seus arquétipos”. Os arquétipos ou modelos de entidades particulares de um autor é que possibilitam identificar que há algum tipo de referência de um texto a outro. É por isso que ficamos “desconfiados” quando nos deparamos com personagens tipicamente machadianos e com o próprio Machado de Assis, ficcionalizado, em *Memorial do Fim* e com o Graciliano Ramos de *Em liberdade*, narrando seus dias após deixar a prisão.

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

Dessa forma, analisaremos os romances dos escritores Haroldo Maranhão e Silviano Santiago pautando nossas arguições nas propostas oferecidas por Leyla Perrone-Moisés (1990) e Laurent Jenny (1979), além de esmiuçarmos uma tendência específica do romance pós-moderno nesse retorno ao passado histórico e literário que é a *metaficção historiográfica*.

1. Metaficção historiográfica

Uma gama de teóricos e críticos literários considera o período que sucede a literatura modernista um período de difícil

caracterização. Alguns estudiosos a denominam de pós-modernidade. Outros preferem denominá-la de arte contemporânea. A complexidade existe não na sua denominação estética, mas sim na sua afirmação como arte. Nomes como Linda Hutcheon (1985; 1991), Silviano Santiago (2002; 1994), Fredric Jameson (1997), dentre outros, esmiuçaram e estabeleceram conceitos que definem o que é e como se deve apreciar essas múltiplas estéticas que formam a arte na atualidade.

O termo metaficção é utilizado desde 1970, dentro da formação discursiva norte-americana, como sinônimo de ficção pós-moderna, tendo sido proposto pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and figures of live* (1970). Na década de 80, a professora canadense Linda Hutcheon sistematiza a sua *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* rumo a uma teorização de uma poética no sentido de problematizar as oposições binárias entre a modernidade e pós-modernidade. Conseqüentemente, Linda Hutcheon acresce ao termo o qualitativo *historiográfica*, unindo a reflexão metafictional à problematização da contradição entre auto-referência e referência histórica. Na sua poética do pós-modernismo (1991), Hutcheon elabora um breve histórico das relações entre a arte e a historiografia, bem como expõe as principais características da metaficção historiográfica.

Um dos obstáculos com que deparamos ao estudar a teoria proposta por Hutcheon é o fato de que a autora analisa somente obras de autores europeus e norte-americanos. Quanto aos autores latino-americanos, ela cita Jorge Luis Borges, mas sem reconhecê-lo como um precursor do pós-modernismo. Diante disso, optamos por exemplificar os conceitos apontados pela crítica canadense na análise de *Em liberdade*, de Silviano Santiago e *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão.

Para tanto, trazemos a indagação de Hutcheon:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou o senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história quanto a ficção *são discursos*, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (1991, p. 127, grifos nossos).

Esmiuçando o excerto transcrito acima, percebemos que o que propõe a metaficção historiográfica na concepção de Linda Hutcheon é a reafirmação da realidade como discurso, uma vez que a literatura não é mais a representação de uma realidade externa, mas sim, a própria realidade. A realidade não existe fora dos recursos linguísticos e/ou discursivos.

A metaficção historiográfica, assim como toda arte pós-moderna, é intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que aparentemente constitui um entrave para a reflexividade e para a paródia: o mundo histórico. Entretanto, para Hutcheon, no pós-modernismo não há dialética: a auto-reflexão se mantém distinta do contexto histórico e político no qual se encaixa. Esta seria a inovação básica do pós-modernismo frente ao modernismo: acoplar o metaficício com uma elaboração problematicamente referencial.

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

Desse modo, a metaficção historiográfica sugere que não existe nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique; existe apenas a auto-referência, e utiliza isso para ressaltar a natureza discursiva de

todas as referências — literárias e históricas. O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura, pois a ficção pós-moderna relaciona-se com o “mundano” apenas no nível do discurso. Afinal, “só é possível conhecer — em oposição a ‘vivenciar’ — o mundo por intermédio de nossas narrativas (pretéritas e presentes) a seu respeito.” (HUTCHEON, 1991, p. 168)

E a partir desses pressupostos, entendemos o motivo pelo qual as ficções pós-modernas *Memorial do fim* e *Em liberdade* não aspiram contar a “verdade”, tanto quanto não aspiram a perguntar “de quem é a verdade” que se conta. Veremos a seguir que ambos os romances constroem um diálogo com a história e com o cânone, a fim de reescrever as memórias e dar continuidade às formas e temáticas dos imortais Machado de Assis e Graciliano Ramos.

2. *Em liberdade* – uma ficção de Silviano Santiago

Vou construir o meu Graciliano Ramos.

Otto Maria Carpeaux

No enredo de *Em liberdade* podemos encontrar a busca da continuidade do livro de memórias do escritor modernista da geração de 30, Graciliano Ramos (1892-1953) – *Memórias do cárcere* – publicado inacabado após sua morte em 1953, onde o autor escreve sobre os dez meses e dez dias em que ficou preso (3 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937). Quando morreu Graciliano Ramos, faltava apenas a escrita de um último capítulo dessas memórias, tal como afirmara seu filho Ricardo Ramos em nota explicativa ao final do segundo volume das *Memórias do cárcere*.

Como crítico e teórico pós-moderno que é, a fim de desestabilizar o discurso histórico, Silviano Santiago coloca em diálogo o poeta Cláudio Manoel da Costa (poeta e rebelde do século XVIII que participou da conspiração de Vila Rica em 1789), o romancista Graciliano Ramos (na década de 1930) e o jornalista Wladimir Herzog (morto em 1975). O

romance se apresenta como uma tentativa de reescrever as “falsas” memórias da prisão da obra *Memórias do cárcere* através de um narrador que reflete intensamente a respeito da linguagem e do gênero, tal como apontara Souza (1997), tornando, de fato, essa reflexão o principal tema da memória, obscurecendo a simulação do ambiente sociopolítico do Rio de Janeiro nos anos 1930:

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

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

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

Por muitos motivos um acontecimento tão importante não pode ser incorporado ao dia-a-dia do brasileiro. O nacionalismo de

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

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

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

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

Ao final do romance, o personagem Graciliano tem um sonho: vê-se num prisioneiro escrevendo um diário – o poeta e rebelde Cláudio Manuel da Costa (1729- 1789), um dos ícones da conspiração

de Minas Gerais. Entendemos que intenção de Silviano Santiago ao incluir o poeta mineiro no diário memorialista de Graciliano Ramos foi uma forma de repensar a tradição histórica da memória da prisão, examinando a relação de sua antítese interna: história/estória, fato/mito etc. A memória histórica é assim revistada e validada como um sonho ou estória de significados múltiplos.

3. Memorial do fim: a morte de Machado de Assis

O romance é pretensioso no pior sentido, sou o primeiro a admitir, antes que me passem a frente. Orientou-se pela tenaz ambição de honrar a narrativa machadiana, o andamento hesitante, certas soluções que são dele só, de mais ninguém.

Haroldo Maranhão

O romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, do escritor paraense Haroldo Maranhão, foi publicada pela primeira vez em 1991, e a sua principal característica é o diálogo intertextual com os romances de Machado de Assis. O romancista paraense adota o estilo machadiano como sendo o seu. Em *Memorial do fim*, há uma continuidade da técnica discursiva machadiana não como uma simples cópia fragmentária de romances machadianos ou um plágio, mas sim, como uma forma de composição pós-moderna denominada *pastiche*, que prima pela continuidade estilística.

No romance do escritor paraense há uma retomada da *écriture* e dos temas machadianos, como por exemplo, a ironia, o niilismo, as digressões e de particularidades que são exclusivas a Machado. Maranhão transcontextualiza as personagens machadianas para o seu romance com a intenção de acentuar nestes aspectos que os diferenciem das criações machadianas.

Memorial do fim, pastiche assumido pelo próprio autor³, apresenta uma primeira disparidade ao ser comparado com os romances que lhe serviram de base — *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires* (doravante: *MPBC*; *DC*; *QB* e *MA*) – a ausência de um narrador fixo. A partir do aspecto narratológico, começamos a detectar as diferenças percebidas nas semelhanças entre os textos de Machado e de Maranhão. Aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto de Haroldo Maranhão se auto-recria, retomando imagens com as quais engendra uma série de outras imagens. Com isso, não se percebe a presença de uma voz narrativa ou de um narrador e, sim, de vozes narrando alternativamente, o que dá ao texto de Haroldo uma maior liberdade de expressão, já que não há uma ideologia predominante.

O resultado consiste num jogo no qual se encenam prováveis acontecimentos da vida de Machado de Assis, como a paixão secreta do escritor, as visitas ao escritor doente, como a visita do jovem admirador e a futura escritora – que o importuna nos seus momentos de agonia pedindo-lhe que escreva um prefácio para que seu livro se torne um *best-seller* – e outros mistérios construídos como num jogo animado.

Se nos romances citados acima tínhamos narradores autoconscientes e com particulares formas de conduzir a narrativa, em *Memorial do fim* não há uma voz una que conduza a trama. O que há neste romance é uma concatenação polifônica de vozes e olhares provenientes de diferentes meios e que são organizados por uma “consciência narrativa”. O discurso de *Memorial do fim* se constrói então por meio de enunciados complexos, que redimensionam o texto de Machado de Assis, carregando-o de palavras polissêmicas. O memorial de Haroldo se constrói como uma narrativa sobre outras estruturas, cujas molduras são rompidas pela presença de múltiplas vozes da obra

³ No epílogo do romance, o autor escreve: “[...] A mal arranjada imitação, ou pastiche, vagamente lembrará o original – inimitável – na medida em que a música da flauta lembra a do violão”. (MARANHÃO, 1991, p. 185)

do escritor paraense. Nela a voz descentraliza-se e multiplica-se, articulada com outros textos preexistentes, sendo eles literários ou não.

A ausência de uma instância narrativa fixa em *Memorial do fim* é entendida por Scoville (2003, p. 379) pelo seu caráter fragmentário, espacial e pelo jogo no romance em questão. Maranhão articula fragmentos provenientes de cartas, diários, anúncios de jornal e os torna ficção ao lado da apropriação de fragmentos de romances machadianos. *Memorial do Fim* traz à tona diversos *flashes* que representam várias situações que põem em choque real x simulacro.

Lucilinda Teixeira (1998) analisa o romance do escritor paraense a partir da questão da autoria segundo a ideia de “criação como transformação”. Concordamos com a autora nesse sentido, visto que o pastiche, ao apontar as semelhanças entre o texto parodiado e o texto parodiador, acaba acentuando mais no texto parodiador as diferenças do que as semelhanças. De acordo com Teixeira (1998, p. 14), “os elementos combinados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá através de um processo de transformação de elementos inseridos”. Dessa forma, o processo de composição de *Memorial do fim* passa pela criação do escritor paraense no momento em que este escolhe e faz montagem dos fragmentos e lhes atribui características e significados distintos dos originais.

No capítulo IV, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, Maranhão recolhe fragmentos do romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*, fazendo recortes que não afetam a semântica do texto original. A pesquisa de Teixeira (1998) prima em identificar as fontes intertextuais que Maranhão buscou e confronta com os resultados alcançados por este. Fragmentos do capítulo XXXII de *MPBC* intitulado “Coxa de nascença” serviram de fonte para a confecção do capítulo IV de *Memorial do fim*:

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

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

— Não, senhor, sou coxa de nascença.

Mandei-me a todos aos diabos; chamei-me desastrado, grosseirão. Com efeito, a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe não perguntar nada. (ASSIS, 2001, p. 69)

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

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

— Não, senhor, sou coxa de nascença. (MARANHÃO, 1991, p. 23)

Percebe-se que Maranhão (1991) não muda sequer uma palavra do texto original. No entanto, o escritor paraense suprime partes do fragmento original e logo em seguida une partes do fragmento escolhido a outros fragmentos de outras partes do romance. A semelhança intertextual exposta pelo escritor acentua a diferença que é construída racionalmente pela união de fragmentos aleatórios recortados de *MPBC*. Em uma análise sucinta, percebe-se que Haroldo Maranhão articula no capítulo IV um panorama geral de *MPBC* que apenas condensa o romance de Machado de Assis em um único capítulo no romance de Haroldo Maranhão em forma de uma homenagem, visto que a partir dos vários recortes feitos pelo autor há uma seleção e uma apropriação de frases que não comprometem a semântica do texto original, preservando-o.

Dessa forma, a tessitura do texto de Haroldo é marcada, sobretudo, pela sua capacidade de condensação, de amalgamar partes desconexas e criar novas dimensões. A inovação que o pastiche traz em *Memorial do fim* é de não apenas repetir ou dar continuidade ao estilo machadiano, mas sim, de acentuar e destacar na semelhança suas particularidades que desafiam o leitor a decifrar o jogo proposto pelo autor. O romance de Haroldo Maranhão é uma homenagem de um leitor-autor que imprime suas idiossincrasias na composição e arranjo dos fragmentos, deixando a homenagem à altura do homenageado. Para

tanto, por tratar-se de um diálogo intertextual de vozes (Bakhtin), Haroldo Maranhão exige um leitor duas vezes competente: 1) porque o leitor deve entender que o romance é um pastiche e que, diferentemente da paródia modernista, não acentua o desvio crítico e sim, enaltece as semelhanças; 2) observar que tais semelhanças são elaboradas de modo que só podem ser compreendidas pela comparação com os fragmentos-base, e que, dessa forma, favorecem a atribuição de novos significados a ele.

4. Haroldo Maranhão X Silviano Santiago: relações simétricas e assimétricas

Retomando as indagações transcritas anteriormente, vimos que um dos objetivos da literatura comparada é, dentre outras coisas, investigar as semelhanças e as diferenças entre dois artefatos artísticos, neste caso específico, duas narrativas contemporâneas altamente intertextuais. Para tanto, trazemos mais uma vez o pensamento de Laurent Jenny (1979, p. 10) ao afirmar que “as obras literárias nunca são simples memórias: reescrevem suas lembranças, influenciam seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define”.

Em se tratando do diálogo com a história, O romance *Em liberdade*, por sua vez, questiona a historiografia oficial, ao colocar o personagem Graciliano Ramos percorrendo arquivos históricos para investigar a versão oficial sobre o suicídio do poeta Cláudio Manoel da Costa na prisão. A leitura dos textos históricos pelo personagem desvela os mecanismos fraudulentos utilizados pela história oficial, seu intuito mistificador de delegar ao poeta conjurado o papel de “mártir” e de “herói” – papel este recusado também por Graciliano em *Memórias do cárcere*). O texto de ficção passa então a ver o poeta como “o homem inteligente e político astucioso que sempre foi” (SANTIAGO, 1994, p. 205). O texto histórico, por sua vez, torna-se, segundo Miranda (1992, p. 143), objeto de apropriação por parte de *Em liberdade*, revelando-se

uma ficção no sentido pejorativo do termo, enquanto a ficção de Santiago propicia o aflorar da outra história, apagada dos arquivos e da memória e resgatada do esquecimento e das manipulações pelo ficcionista-historiador.

Em contrapartida, o romance *Memorial do fim* não questiona a história oficial, mas reconstrói, ressignifica ou como prefere Hutcheon (1991) transcontextualiza a história e o realismo machadiano para a esquizofrenização temporal (Jameson) da pós-modernidade. Dessa forma, Maranhão dá continuidade ao memorial a fim de concluí-lo. Haroldo Maranhão sugere que o *Memorial do fim* fora escrito pelo próprio conselheiro Aires, numa escrita hermética, imaginada a partir de seu leito de morte. Essa hipotética conclusão é favorecida por vários indícios, como o que ocorre na apresentação da primeira edição do romance de Haroldo, datado de 1991.

Essa primeira edição apresenta a capa de um tom marrom escuro, com as páginas internas amareladas, que sugerem a ação do tempo sobre as páginas brancas de velhos cadernos, cobertos de poeira, o que lhes dá uma natureza áspera. São indícios de um guardado de décadas, um achado que Haroldo Maranhão – um suposto editor – se encarregou de publicar.

O discurso de *Memorial do fim* apresenta um jogo de espelhamento: personagens são apresentados ora como criações do bruxo do Cosme Velho ora como personalidades empíricas que foram importantes na vida do maior escritor brasileiro. Machado de Assis é ficcionalizado e o enredo se desdobra sobre os momentos finais da vida deste. Recorrendo às palavras de Benedito Nunes (1991, orelhas), o enredo machadianiza-se por sua vez, o amador na coisa amada. O moribundo nós é apresentado ora como Machado, ora como Conselheiro Aires e convive ao lado de Carolina e Hilda (personalidades reais na vida do escritor) que ora são apresentadas como D. Carmo e Fidélia.

Neste romance, os traços ficcionais e reais de Machado são diluídos homogeneamente na narrativa. Entidades reais como Dr. Miguel Couto, o crítico literário José Veríssimo, dr. Mário de Alencar, o

escritor Euclides da Cunha e o poeta parnasiano Raimundo Correia são ficcionalizados e se deparam com criações ficcionais de Machado. Parafraseando Pen (2006), o enredo haroldiano transita por vias de mão dupla: simulacro x realidade; caracteres históricos x figuras ficcionais, além de personagens e situações que se multiplicam.

Concomitantemente, o Gracil(vi)ano de Silviano Santiago é construído discursivamente numa espécie de “diário memorialista/autobiografia” (MIRANDA, 1992) e é levado a investigar e contestar o papel do intelectual na sociedade brasileira. O resultado é uma diegese altamente reflexiva, na qual “o mundo social se desmaterializa, passa a ser signo, simulacro, hiper-realidade” (ROUANET, 1987, p. 233). Partindo de uma perspectiva contrária à do universo lukacsiano das relações sociais reificadas, percebemos que, neste romance, as coisas se repersonalizam, tornam-se cordiais, integram-se ao nosso dia-a-dia:

Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade. Será que todo leitor é intrinsecamente mau? Será que só se interessa pelo lado sombrio da vida?

Vejo-me na escuridão, procuro-me desesperado o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz!

Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador.

“Continue nas trevas, aí é seu lugar”.

Grandíssimo filho da puta. Não cairei na sua armadilha.

Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer.

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

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

fazer textual, é, dentre outras coisas, o que o aproxima das *Memórias do Cárcere*:

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

Como já discutimos anteriormente, a trama narrativa de Haroldo Maranhão é caracterizada pela não identificação de um narrador uno. As estruturas dos microcapítulos (53, além do *post-scriptum*) não estabelecem entre si certa linearidade, a não ser pela constatação da morte de Machado. Assemelhando-se à técnica machadiana discursiva, os capítulos apresentam individualidade em relação aos outros, com digressões e indagações filosóficas. No entanto, Maranhão adiciona um “tempero”: ele retoma um traço típico de Machado que é a ironia e a utiliza contra o próprio escritor em certos momentos da narrativa quando se trata do moribundo:

O último pensamento antes de divisar a calva magnificamente polida, trabalhando por livrar-se dos assédios, conteve-se numa pergunta e numa resposta:
— Há urubu? Há carniça.
(MARANHÃO, 1991, p. 30)

Mas este homem! Apodrece. Fede. E insiste!
(MARANHÃO, 1991, p. 40)

Deixei o nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês.
(MARANHÃO, 1991, p. 19)

Por tratar-se de um pastiche, o diálogo intertextual com o arcabouço machadiano é tecido de maneira clara e direta. No próprio *post-scriptum* o autor declara isso. Porém, as informações fornecidas neste *post-scriptum* são falaciosas. Maranhão (1991, p. 183) afirma que

o presente romance é fruto de um amor que retoma desde a sua infância e que este resultado nada mais é do que uma homenagem ao maior escritor brasileiro. Em relação a tais afirmações não há problema algum. O equívoco reside no fato do autor afirmar que os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV que foram “armados” em forma de *puzzle* foram retirados de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó* e o *Memorial de Aires*. Como explicitamos anteriormente, o capítulo IV foi retirado de *MPBC* e o capítulo XXXV de *Memorial de Aires*. No entanto, o capítulo XVII foi retirado de *DC* e não de *QB* como afirma o autor e também, o capítulo XXVI que foi extraído de *QB* e não de *Esaú e Jacó*. Por que então Haroldo fornece pistas falsas ao seu leitor? Seria este *post-scriptum* o verdadeiro romance de Haroldo Maranhão visto que, neste momento o autor assume de fato a autoria de sua obra? São indagações pertinentes nesta pesquisa. O conceito de *autor* definido pelo *Dicionário de teoria da narrativa* explicita:

[...] A condição do *autor* liga-se estreitamente às várias incidências que atingem a *autoria*: nos planos estético-cultural, ético, moral, jurídico e econômico-social, a *autoria* compreende direitos e deveres, ao mesmo tempo em que atribui uma *autoridade* projetada sobre o receptor. (REIS, 2000, p. 14)

No romance de Silviano Santiago, a reconstituição do passado revela um trabalho intencional de desconstituição da figura original, mítica e fabulosa do autor, visto que o romance questiona a figura do escritor através de um desejo parricida da morte do autor (Foucault) como dono da palavra do texto.

Recorrendo a Sergio Rouanet

[...] Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz que é primária, mas sim, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. [...] A palavra-chave é diferença. (1987, p. 243)

Assim, Santiago usa o espaço da liberdade – como já sugere o próprio título do romance – para sair da prisão da forma tradicional e linear e se dá a partir da inserção de várias outras formas, tais como a

biografia, a crítica literária, a própria ficção e a autobiografia. (MIRANDA, 1992, p. 94)

O caráter explícito da relação intertextual das *Memórias do cárcere* com *Em liberdade* dá-se no nível do suplemento que é entendido por Silviano Santiago – agora teórico e crítico – como pastiche, uma vez que “o pastiche não realça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento”. (SANTIAGO, 2002, p. 134)

Dessa forma, o romance *Em liberdade* enquadra-se como um pastiche da obra do escritor da segunda geração modernista a partir do momento que faz apropriação do nome e da obra de Graciliano, o que não implica a repetição de ambos, mas sim, na sua inserção num jogo rememorativo da diferença em que Santiago sugere ao leitor que ambos, os escritores, estão sujeitos às características autoritárias e conservadoras de períodos distintos:

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

É o caráter inconcluso das *Memórias do cárcere* na eterna busca do eu que possibilita Silviano Santiago fazer a transcontextualização do nome e do “suposto” diário de Graciliano Ramos a fim de ressignificá-los. Assim, o pastiche faz nesta obra o que Foucault (1996, p. 25) reconhece como “repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”.

De acordo com Foucault,

[...] não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar, fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, por que nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. (1996, p. 22)

Consequentemente, os recursos utilizados no *Memorial do fim*, consistem na permanência dos detalhes fornecidos pelo código literário de Machado de Assis e elementos contextuais pertencentes à sua época e na utilização do estilo e do ritmo do escritor carioca do século XIX. E com esse movimento, Haroldo Maranhão sai de cena para ceder espaço à escrita do outro. Maranhão teatraliza sua morte, e faz renascer Machado através da ressignificação do texto deste último.

O diálogo entre Machado e Maranhão se dá no espaço da escrita. Neste sentido, concordamos com Roland Barthes (1988, p. 49) ao afirmar que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa”. As palavras circulam de um lado a outro, fragmentam-se, abrem silêncios, intercalam signos, disseminam possibilidades, recontam experiências e leituras.

Verificamos que a obra de Haroldo Maranhão se faz também com a intenção de erguer uma tradição. Em *Memorial do fim*, isso fica mais visível pela natureza da narrativa, fortemente marcada por traços de Machado de Assis. Neste caso, especificamente, se realizou a intenção de Haroldo Maranhão em retomar outro autor.

No entanto, a narrativa *Memorial do fim*, por outro lado, apresenta um paradoxo: ao mesmo tempo em que é atravessada por uma linguagem tradicional, aproxima-se da experiência do narrador pós-moderno de acordo com as arguições de Santiago (2002). Para o crítico e romancista, o narrador pós-moderno não narra a partir de uma experiência própria de vida. Narra aquilo que presenciou de fora, como espectador, como um repórter: “ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste... [...] da plateia, da arquibancada, ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca...” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Desse modo, ele se exclui da narrativa, preferindo o narrar à distância, olhando para se informar sobre o que aconteceu a outrem.

5. Conclusão

Valha-me Deus! É preciso explicar tudo.

Haroldo Maranhão

Neste trabalho, procuramos explicitar de maneira comparativa os romances *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* e *Em liberdade* a partir do conceito de metaficção historiográfica (Hutcheon) e seus desmembramentos, além de arrolar as especificidades de cada diegese em questão.

Percebeu-se, dessa forma, que ambas as narrativas são construídas a partir da relação dialógica com a tradição histórica e literária. Entretanto, nas formas pelas quais essas metaficções historiográficas são construídas é que está o diferencial: enquanto Silviano Santiago constrói uma metaficção que apresenta uma resistência ideológica no seu enredo, a partir do momento que questiona o papel do intelectual na sociedade brasileira, embora apresente uma narrativa fragmentada e pautada na desconstrução de Derrida, na metaficção de Haroldo Maranhão percebeu-se uma construção narratológica mais textual, enfática, no sentido de repensar os arranjos sociais e de dar novos sentidos à *écriture* com arranjos reorganizados numa narrativa caleidoscópica.

Ambos os romances retomam o cânone literário brasileiro: no romance de Santiago, há uma retomada do escritor Graciliano Ramos logo após sua saída da cadeia em 1936. Já no romance de Maranhão, temos a reconstrução dos últimos dias de vida do maior escritor brasileiro: Machado de Assis. Os modos de re-contar a tradição a partir das entidades empíricas – os próprios escritores agora ficcionalizados – criam uma narrativa altamente reflexiva, intertextual, desconstrutiva, fragmentada e construída no nível do simulacro em ambos os romances, embora estes apresentem maneiras díspares de construção textual.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sá editora, 2001.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma.” In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- PEN, Marcelo. *Romance de Haroldo Maranhão investiga morte de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42998.shtml>. Acessado em 01 abr. 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia.” In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Círculo do livro, 1984. 2 v.
- ROUANET, Sérgio. *As ilusões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- ____. “A permanência do discurso da tradição no modernismo.” In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.
- SCOVILLE, A. “A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo.” *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, p. 377-386, 2003.
- SINDER, Valter. “A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro.” *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p. 253-264.
- SOUZA, Eneida *et alii*. “O cárcere da Memória: *Em liberdade*, de Silviano Santiago.” In: *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 89-109.
- TEIXEIRA, L. *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume/Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998.