

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMILA REGINA DE MIRANDA

**O BRUXO E O PÓS-MODERNISMO: A RECONSTRUÇÃO DOS ÚLTIMOS DIAS  
DE MACHADO DE ASSIS EM *MEMORIAL DO FIM*, DE HAROLDO MARANHÃO,  
E EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2023

CAMILA REGINA DE MIRANDA

**O BRUXO E O PÓS-MODERNISMO: A RECONSTRUÇÃO DOS ÚLTIMOS DIAS DE MACHADO DE ASSIS EM *MEMORIAL DO FIM*, DE HAROLDO MARANHÃO, E EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO**

**The Witch and Postmodernism: The reconstruction of Machado de Assis' last days in *Memorial do Fim*, by Haroldo Maranhão, and in *Machado*, by Silvano Santiago**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

**Linha de pesquisa:** Literatura, Sociedade e Interartes

**Orientador:** Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO

2023



Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



---

CAMILA REGINA DE MIRANDA

**O BRUXO E O PÓS-MODERNISMO: A RECONSTRUÇÃO DOS ÚLTIMOS DIAS DE MACHADO DE ASSISEM MEMORIAL DO FIM, DE HAROLDO MARANHÃO, E EM MACHADO, DE SILVIANO SANTIAGO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 31 de Março de  
2023

Dr. Wellington Ricardo Fioruci, Doutorado - Universidade Tecnológica

Federal do Paraná  
Dr. Marcio Roberto Do Prado, Doutorado - Universidade  
Estadual de Maringá (Uem)

Dr. Marcos Hidemi De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 31/03/2023.

Dedico esta pesquisa ao meus pais pelo amor, apoio e paciência constantes.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus por tudo.

Aos meus pais Sandro e Terezinha, que sempre me incentivaram, apoiaram, amaram incondicionalmente e nunca mediram esforços para que eu pudesse realizar os meus sonhos.

Aos meus amigos por compreenderem a minha ausência e nunca deixarem de me apoiar.

Aos familiares que vibram com as minhas conquistas.

Ao meu querido orientador Wellington Ricardo Fioruci pela paciência e incentivo que facilitaram o caminho para a realização desta pesquisa.

Aos membros da banca, prof Dr. Marcos Hidemi de Lima e prof Dr. Marcio Roberto do Prado pelas contribuições valiosas.

À CAPES, à Universidade Tecnológica do Paraná e ao Programa de Pós-graduação em Letras pela oportunidade de cursar um mestrado público e de qualidade.

Aos colegas, que mesmo à distância, facilitaram a caminhada com risos, conversas e que sempre compartilharam dicas e conhecimento.

À equipe da escola Maria Joaquina Serpa pelo apoio constante e por todas as trocas de horário prontamente concedidas sempre que eu precisei.

Aos professores do colegiado de Letras do Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas, onde iniciei minha caminhada acadêmica, que foram meus maiores incentivadores para ingressar no mestrado.

*Machado morreu consagrado, embora em alguns aspectos incompreendido. Quase cem anos depois, sua obra continua a ser interpretada de todas as maneiras, nenhuma delas suficiente. É a marca do gênio.*

Daniel Piza  
*Machado de Assis: Um gênio brasileiro*  
2005

## RESUMO

MIRANDA, Camila Regina de. **O bruxo e o pós-modernismo**: a reconstrução dos últimos dias de Machado de Assis em *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, e em *Machado*, de Silviano Santiago. 2023. 114 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2023.

O objetivo desta pesquisa é analisar a ficcionalização de Machado de Assis nas obras *Memorial do Fim* (1991), de Haroldo Maranhão e *Machado* (2016), de Silviano Santiago, levantando as estratégias adotadas pelos escritores para dialogar sobre as camadas que constituem o indivíduo Machado de Assis por meio da reconstrução dos seus últimos dias/anos de vida. Ambas as obras fazem parte do gênero metaficção historiográfica ou romance histórico brasileiro contemporâneo que se inserem na poética do pós-modernismo. Para compreender o processo de reconstrução desse período da vida do escritor dentro de tal poética, a pesquisa divide-se em três partes, em que cada uma contempla um dos objetivos específicos propostos. Primeiramente, embasada, principalmente, pelos teóricos Luiz Costa Lima (1989, 2006), Benedito Nunes (1988), Maurice Halbwachs (1990), e Georg Lukács (2011) discute-se a relação entre tempos e discursos histórico e ficcional, assim como a questão da memória. No segundo momento, por meio das reflexões de Linda Hutcheon (1980, 1988), Antônio R. Esteves (2010), Patricia Waugh (1984) e Leyla Perrone-Moisés (2016), trata-se da poética do pós-modernismo, do novo romance histórico, da metaficção historiográfica e da ficcionalização de escritores, levantando as características que aproximam as obras em análise. Por último, utilizando-se a biografia de Machado, escrita por Daniel Piza (2005), as considerações de Lucilinda Ribeiro Teixeira (1998) e de Silviano Santiago (2002, 2020) analisa-se como os autores recriaram Machado de Assis como escritor, leitor, personagem e indivíduo enfermo. Para isso, distingue-se o uso da paródia e do pastiche, utilizados por Maranhão, do hibridismo entre os gêneros romance, biografia e ensaio, observados em Santiago. Além disso, analisa-se o narrador do pós-modernismo que se difere em ambas as obras. Pelas aproximações e, principalmente, pelas diferenças estratégicas de cada autor é que as obras possibilitam novas formas de ler o escritor carioca no início do século XX e compreendê-lo como personagem de suas narrativas e sobrevivente da sua própria história.

**Palavras-chave:** Pós-modernismo; Metaficção Historiográfica; Machado de Assis; *Memorial do Fim*; *Machado*.

## ABSTRACT

MIRANDA, Camila Regina de. **The Witch and the postmodernism:** The reconstruction of Machado de Assis' last days in *Memorial do Fim*, by Haroldo Maranhão, and in *Machado*, by Silviano Santiago. 2023. 114 f. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2023.

The objective of this research is to analyze the fictionalization of Machado de Assis in the works *Memorial do Fim* (1991), by Haroldo Maranhão and *Machado* (2016), by Silviano Santiago, raising the strategies adopted by the writers to dialogue about the layers that constitute the individual Machado de Assis through the reconstruction of his last days/years of life. Both works are part of the historiographical metafiction genre or the Brazilian historical novel, which are inserted in the poetics of postmodernism. To understand the process of reconstruction of this period of the writer's life within such poetics, the research is divided into three parts, in which each one contemplates one of the proposed specific objectives. Firstly, based mainly on the theorists Luiz Costa Lima (1989, 2006), Benedito Nunes (1988), Maurice Halbwachs (1990), and Georg Lukács (2011), we discuss the relationship between historical and fictional time and discourse, as well as the issue of memory. In the second moment, through the reflections of Linda Hutcheon (1980, 1988), Antônio R. Esteves (2010), Patricia Waugh (1984), and Leyla Perrone-Moisés (2016), the poetics of postmodernism, the new historical novel, historiographical metafiction, and the fictionalization of writers are discussed, raising the characteristics that bring together the works under analysis. Finally, using the biography of Machado, written by Daniel Piza (2005), the considerations of Lucilinda Ribeiro Teixeira (1998) and Silviano Santiago (2002, 2020) it is analyzed how the authors recreated Machado de Assis as a writer, reader, character and sick individual. For this, the use of parody and pastiche used in Maranhão is distinguished from the hybridism between the genres of novel, biography, and essay, observed in Santiago. In addition, the narrator of post-modernism, which differs in both works, is analyzed. By the approximations and, mainly by the strategic differences of each author is that the works enable new ways of reading the writer from Rio de Janeiro in the early twentieth century and understand him as a character of his own narratives and survivor of his own history.

**Keywords:** Postmodernism; Historiographical Metafiction; Machado de Assis; *Memorial do Fim*; *Machado*.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. AS NARRATIVAS HISTÓRICA E FICCIONAL: RELAÇÕES ENTRE TEMPO E MEMÓRIA</b> .....	14
1.1 Literatura e História .....	14
1.2 Tempo histórico X Tempo ficcional: a memória .....	19
1.3 Romance histórico .....	28
<b>2. O PÓS-MODERNISMO, O NOVO ROMANCE HISTÓRICO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA</b> .....	35
2.1 O Pós-modernismo .....	35
2.2 O novo romance histórico ou o romance histórico brasileiro contemporâneo. ....	43
2.3 Metaficção e metaficção historiográfica .....	50
2.4 A ficcionalização de escritores .....	58
<b>3. MACHADO DE ASSIS: UM ESCRITOR, UM PERSONAGEM, UM LEITOR, UM HOMEM</b> .....	65
3.1 Estratégia em <i>Memorial do Fim</i> : paródia ou pastiche? .....	65
3.2 <i>Memorial do Fim</i> e a transmutação de Machado de Assis.....	72
3.3 Estratégia em <i>Machado</i> : o hibridismo de gêneros .....	81
3.4 <i>Machado</i> : a transfiguração do escritor.....	85
3.5 O narrador .....	94
3.5.1 O narrador haroldiano: os outros "Machados" .....	98
3.5.2 O narrador de Santiago: um leitor - espectador .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## INTRODUÇÃO

A morte não marca o fim, e sim o recomeço, ao menos em se tratando de literatura. Baseada nesse princípio, esta dissertação versará sobre os recomeços que marcam a contemporaneidade literária brasileira: a poética do pós-modernismo e a ficcionalização de Machado de Assis no final de sua vida.

A primeira é marcada pelo constante retorno ao passado, sem o saudosismo comum à literatura, sempre crítico, pronto para evocar e ressignificar a história e a literatura, aproximando-as mais do que as poéticas anteriores, de modo que se encontrem em convergência nas narrativas que agora são analisadas.

A segunda é um dos recursos utilizados dentro do gênero metaficção historiográfica que se expandiu com a nova poética. A literatura do pós-modernismo desenvolveu um recurso literário já existente, a metaficção, acrescentando a ela os vestígios memorialistas ofertados pela história documentada, recriando fatos e ressuscitando figuras importantes. Esse recurso, modificado, transformou-se, então, na metaficção historiográfica que, por meio da intertextualidade paródica, por exemplo, reelabora o passado, acrescentando-lhe novos desfechos consonantes à compreensão atual do mundo, da ficção e da própria história.

A metaficção historiográfica engloba o novo romance histórico ou o romance histórico brasileiro contemporâneo, como definiu Antônio R. Esteves (2010). Esse gênero em questão é uma reelaboração do romance histórico tradicional de Georg Lukács por meio das novas premissas organizadas por Fernando Aínsa (1991) e posteriormente Seymour Menton (1993), tais como a ficcionalização de personagens que se apresenta como um recurso de extrema importância a essa pesquisa.

Ambos os gêneros podem também ser compreendidos como sinônimos, visto que suas características são as mesmas, com pequenas diferenças como a autorreflexividade que não é necessária no novo romance histórico, ou a localização geográfica, em que se percebe uma preferência pelo termo estudado anteriormente na América Latina, enquanto a terminologia metaficção historiográfica difundiu-se nos Estados Unidos e posteriormente foi concebido nos estudos britânicos.

Linda Hutcheon (1988), ao tratar da metaficção historiográfica, atém-se especialmente às contradições geradas pela poética do pós-modernismo para então

formular suas análises em obras que comprovam a existência de uma nova caracterização dentro dessa poética contemporânea.

Isso não significa que a contemporaneidade trata apenas do pós-modernismo e de suas práticas discursivas, ou ainda que o considera apenas um recorte temporal. Ao longo desta pesquisa busca-se esclarecer que ele é uma poética de desconstrução, crítica e constante acesso ao passado, que não nega as demais poéticas, e sim que as revisita constantemente, acrescentando elementos já apresentados por elas em suas produções.

Esteves (2010) também percebe as contradições e, principalmente, o retorno ao passado histórico, mas arriscar-se-ia afirmar que ele está mais preocupado com o rompimento com o romance histórico tradicional, abordando as questões linguísticas e estruturais que se diferenciam entre os dois. Obviamente são trabalhos diferentes, em que Esteves faz uma linha geral do gênero enquanto Hutcheon usa-o para explicar a poética (ou problemática) do pós-modernismo. Não há desmerecimento de nenhum, ao contrário, são trabalhos que se tornam complementares quando colocados lado a lado e entendidos pelo viés brasileiro do século XXI que se pretende levantar. Por esse motivo, nesta pesquisa, ambos os termos serão analisados e utilizados como sinônimos, podendo ocorrer a citação de um ou outro, mas sempre pensando em suas aproximações.

Baseando-se nessas perspectivas, a pesquisa demonstra a ficcionalização de escritores como um dos elementos presentes em *Memorial do Fim* (1991) de Haroldo Maranhão e *Machado* (2016), de Silviano Santiago, representando a reconstrução dos últimos dias de vida do escritor brasileiro Machado de Assis por meio de diferentes estratégias.

As duas obras fazem parte da produção contemporânea, narrando os últimos dias e anos de vida do escritor, respectivamente, e colocando-o em convivência com outras figuras que marcaram sua vida pessoal e profissional, bem como seus personagens mais famosos e emblemáticos que ainda hoje acarretam pesquisas literárias. Os autores não se atêm apenas à história dos últimos dias desse escritor brasileiro, mas reconstróem sua história de tal forma que muitas vezes parece ao leitor estar defronte das próprias obras machadianas.

Haroldo Maranhão opta pelo uso da paródia e, segundo ele, do pastiche, que aqui serão analisados, principalmente, pelas proposições de Hutcheon, mas refletindo

também alguns aspectos levantados por Gérard Genette, considerando sua influência no trabalho da autora. Esses elementos permitem que se coloque o escritor em diálogo direto com os seus personagens, misturando-o às suas vozes, quase como se Machado de Assis fosse um (ou um dos) personagem das suas próprias histórias. Além disso, a troca constante de narradores e a reconstrução de famosas obras do escritor misturam a realidade e a ficção, apresentando-se como um possível delírio do autor em seu leito de morte, podendo compor tanto sua vida fictícia dentro da obra, como também tornando-se uma passagem de sua história.

Santiago reconstrói os últimos quatro anos de vida de Machado de Assis por meio do hibridismo de gêneros que mistura ensaio, biografia e romance, discorrendo também sobre a sociedade carioca do início do século XX e suas transformações com a transição do Império para a República. Por meio do acesso de arquivos pessoais, fotos, jornais e a inserção de si mesmo como narrador-personagem, Santiago apresenta o escritor como um homem comum, com fraquezas e sofrimentos, reconstruindo aquilo que ele chama, em *Fisiologia da Composição* (2020), de “grafias de vida do escritor”<sup>1</sup> e permitindo ao leitor uma nova leitura da poética de Machado de Assis.

Assim, a pesquisa torna-se relevante por tratar de um período ainda pouco estudado sobre a vida de Machado de Assis, apresentando o escritor fragmentado e fragilizado, possibilitando reconhecê-lo por um viés mais humanizado, em que o retira do perfil heroico das letras e o posiciona como um homem acometido pelas suas limitações, doenças e viuvez, lutando contra elas e contra a morte. De acordo com Antonio Candido, em “A personagem do romance”,

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 2009, p 26).

---

<sup>1</sup> Neologismo de biografia utilizado por Santiago.

Desse modo, por meio da metodologia qualitativa, este trabalho busca responder como os autores recriam o fim da vida de Machado de Assis por meio de diferentes estratégias que reúnem elementos históricos e literários, apresentando o escritor por diferentes faces que constroem uma imagem mais ampla do que aquela comumente apresentada, seja pelo estudo das suas obras, seja pela sua biografia. Aqui, Machado de Assis é, primeiramente, um personagem e tal posição garante a preservação de seus feitos, a exposição de seus defeitos e a recriação poética de sua morte.

Para compreender-se essa fragmentação, o trabalho divide-se em três capítulos, em que cada um contemplará um dos objetivos específicos propostos.

No primeiro capítulo, “As narrativas histórica e ficcional: relações entre tempo e memória”, discute-se sobre as relações entre os discursos e tempos da história e da ficção, assim como a questão da memória, apresentando características memorialistas das obras em questão, e um breve panorama sobre o romance histórico clássico e suas primeiras mutações a partir de Gustave Flaubert e o realismo, por meio das reflexões de Luiz Costa Lima em *Aguarrás do Tempo* (1989), de Benedito Nunes com *O tempo da narrativa* (1988), de Maurice Halbwachs em *A Memória Coletiva* (1990), e Georg Lukács sobre *O Romance Histórico* (2011).

No segundo capítulo, “O pós-modernismo, o novo romance histórico e a metaficção historiográfica”, as discussões serão sobre a atualização do romance histórico de Lukács em novo romance histórico, ou ainda, romance histórico brasileiro contemporâneo, como nomeou Esteves; além disso, versarão sobre a transformação da estratégia metaficção em gênero metaficção historiográfica com os estudos de Linda Hutcheon, apresentando características das obras de *Memorial do Fim e Machado*, que as tornam parte desse gênero, dentre as quais, dá-se espaço para a ficcionalização de escritores, que norteará a produção do último capítulo. Utiliza-se, então, Antônio R. Esteves e sua obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010), Carlos Reis e *O conhecimento da Literatura* (2013), Patricia Waugh com *Metafiction* (1984), Linda Hutcheon com *Narcissistic Narrative* (1980) e *Poética do Pós-modernismo* (1988), perpassando pela ficcionalização de autores com Leyla Perrone-Moisés (2016) em *Mutações da Literatura no século XXI*.

No último capítulo, intitulado “Machado de Assis: um escritor, um personagem, um leitor, um homem”, discute-se sobre as estratégias adotadas por cada autor,

percebendo-se o predomínio da paródia em *Memorial do Fim*, e o hibridismo de gêneros em *Machado*. Por meio dessas escolhas, analisa-se como Machado de Assis foi ficcionalizado e como cada uma de suas multifaces – leitor, escritor e homem – foram construídas. Além disso, caracteriza-se o narrador do pós-modernismo, observando-se sua ocorrência em cada uma das obras. Para isso, utilizam-se os autores como o biógrafo de Machado de Assis, Daniel Piza com *Machado de Assis: um gênio brasileiro* (2005), Lucilinda Ribeiro Teixeira com *Ecos da Memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão* (1998), Wander Mello Miranda e *Corpos Escritos* (2009), Thiago Martins Prado em *A constituição do personagem-narrador pós-moderno* (2011), e Silvano Santiago com *Nas Malhas da Letra e Fisiologia da Composição* (2002, 2020).

# 1. AS NARRATIVAS HISTÓRICA E FICCIONAL: RELAÇÕES ENTRE TEMPO E MEMÓRIA

## 1.1 Literatura e história

As fronteiras entre literatura e história são debatidas há séculos, sempre levantando-se as suas diferenças. A palavra história vem do grego *istoreo* e significava primeiramente “informe de testemunhas oculares” e na terminologia latina, história passa a significar testemunhas do tempo, luz da memória, mestra da vida...”, conforme explica Marta Roque Branco (2018, p.80).

A literatura, no Ocidente, origina-se a partir da ficção, mas só aparece como tal por volta de 1700, como um termo genérico à poesia e que incorporava o uso da retórica, originária do latim *Litterae humaniores*, *Literatura* e *res literária*, que estão relacionadas ao conhecimento profundo das letras (cf. LIMA, 2006, p.321).

Luiz Costa Lima (2006) retoma também a ideia de Schlegel de que a literatura é uma enciclopédia, pois seus gêneros não têm uma inclusão definitiva, podendo pertencer às ciências e à arte ou aos dois. Entretanto, independentemente de sua inclusão, Lima (2006, p.335) afirma que “a literatura, concluirá Schlegel, dependia<sup>2</sup> de algo externo a ela: a história”.

Dito isso, é necessário entender as diferenças entre história e literatura. Por mais que a segunda esteja condicionada à primeira como um fator externo a ela, isso não significa que os objetivos e que suas formas de narrar sejam as mesmas. Lima (2006, p.40) afirma que “a seu modo, cada uma delas contém um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade”. A história preocupa-se com o passado documentado, buscando comprovar os acontecimentos de cada época, possuindo cronologia fixa, linear e física, ou seja, periodizando os acontecimentos, podendo ser mais acelerados ou lentos e, conforme Benedito Nunes (1988, p. 21), divididos em intervalos curtos ou longos conforme se ajustam aos acontecimentos<sup>3</sup>. A ficção, por outro lado, trata da imaginação, misturando fatos e fantasia, sem preocupar-se com a linearidade temporal, podendo usar de analepses e prolepses, alterando os modos

---

<sup>2</sup> Pode-se ler “depende”, pois como ver-se-á em seguida, ainda hoje a Literatura é movida pela História.

<sup>3</sup> Entretanto, a história confunde-se com a literatura, como ver-se-á adiante, pois o historiador pode ficcionalizar passagens quando faz uso exclusivamente da memória e da oralidade. Assim, por mais que a história se preocupe com a verdade, muitas vezes é contaminada pela ficção.

narrativos, usando-se do fluxo de consciência, entre outros recursos que não competem à história.

Entretanto, elas são indissociáveis no que diz respeito à sociedade. É inegável que essa é a temática sobre a qual as duas discorrem, acessando constantemente outras áreas de conhecimento para reformulá-las de acordo com aquilo que pretendem abordar: os acontecimentos históricos tais quais suas comprovações, e às sensações humanas que se obtém primeiramente pela arte da *mimesis* (imitação) realizada pela ficção, e logo depois, da *poiesis*, que para Aristóteles é compreendida como a arte da criação, também chamada de poesia, mas que, como citado anteriormente, pode ser traduzida como a própria ficção.

Além disso, no campo do discurso, ambas pertencem às narrativas<sup>4</sup>. Muitas foram as discordâncias a respeito das narrativas históricas, pois no século XVIII a história ingressa nas ciências, deixando a retórica de lado e demandando atenção e crítica aos documentos sobre os quais discorria, buscando a veracidade do objeto ao qual se dedicava.

Sendo assim, a narrativa passava a ser vista por alguns teóricos como exclusiva da literatura, pois para sê-la eram necessários um enredo e um narrador, elementos que não faziam parte da construção histórica. No entanto, com as reformulações acerca da narrativa, tanto pelas informações que deveria detalhar sobre seus objetos, quanto pelas aproximações da literatura, era inegável que a história também lançava mão dessa estratégia discursiva.

Concomitantemente, havia distinção entre o que a literatura e a história deveriam narrar. A literatura era concebida como uma manifestação artística da palavra que se valia das narrativas ficcionais para representar o cotidiano social, ou mesmo o passado, aludindo a situações reais ou que se apresentavam como tal, principalmente por meio do teatro nos séculos XVI e XVII, e depois pelo romance no século XIX (cf. CHARTIER, 2009, p.25).

---

<sup>4</sup> Gérard Genette (1995), em *Discurso da Narrativa*, coloca a narrativa sob três definições, sendo que as duas primeiras apresentam maior relação com as noções de hoje, e a terceira seria a mais antiga. No entanto, ele explica que a segunda noção é a mais comum entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo (p.23). Em total acordo com ele, reproduz-se aqui essa noção para explicitar e dar ênfase ao sentido que se busca inferir neste trabalho: “[...] narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. [...]” (GENETTE, 1995, p. 23-24).



As teorias mais recentes, como aborda Antônio R. Esteves (2010), mostram que o discurso literário não é formado apenas por ficção. As reformulações na forma de entender e fazer literatura foram alteradas e o acesso à história para inserir fatos e personas na narrativa ficcional torna-se comum. Em contrapartida, o discurso histórico, que antes era comumente visto como verdadeiro, posto que compreendido como episteme científica, é questionado por pertencer a um historiador com crenças e pontos de vista que interferem em sua exposição, podendo sim alterar os fatos. Não se pretende substituir uma ou outra, e sim compreender como uma influencia na narrativa da outra e como ambas retratam as questões históricas por meio do acesso de arquivos e sobretudo da memória.

Entendem-se que as narrativas ficcionais são mais amplas do que as narrativas históricas, pois elas não necessitam apresentar a “verdade”, como se espera(va) da história, contudo buscam aproximações verossímeis que referenciam a realidade tal qual é ou qual foi, do mesmo modo que reorganizam as informações históricas de acordo com aquilo que pretendem abordar e despertando as vozes<sup>5</sup> que pretendem aludir por meio do seu discurso.

Conforme afirma Roger Chartier (2009, p.27), a ficção pode apropriar-se “dos documentos e das técnicas encarregadas de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica”, o que fez com que o discurso ficcional e o discurso histórico fossem muitas vezes confundidos, despertando vários teóricos para a necessidade da elaboração de teoria que definissem os limites dessa encruzilhada, sobretudo a partir do século XIX quando o romance incorpora a história mais intensamente.

Luiz Costa Lima (1989), interessado nos estudos da literatura, apoiou-se em historiadores, filósofos e teóricos literários, principalmente em Ricoeur e Hayden White, para a elaboração de um compilado teórico que mostra como a história serve de base para a literatura, por meio dos limites que as separam em nível de discurso, modo e causas narrativas, e que também estabelecem pontos conexos que as aproximam do mesmo modo.

Para ele, a própria narrativa do campo ficcional permite ao leitor a identificação do discurso do qual trata pelas suas características próprias, no entanto isso torna-se

---

<sup>5</sup> Essas vozes são as marginalizadas, ou como chamou Linda Hutcheon (1988), os ex-cêntricos, que não possuíam espaço na ficção ou na história, mas que na contemporaneidade, inclusive na América Latina, vão adquirindo espaço e modificando o modo de ver e entender as questões históricas por meio do seu ponto de vista e das suas narrativas sobre suas lutas, dores e conquistas ao longo dos anos.

menos corriqueiro ao historiador, devido à busca do status científico que ocorria com a disciplina de história (cientificismo histórico), com a qual a narrativa não pode ser confundida. Desse modo, os discursos da história encontram-se no limite entre ser um relato (e assim uma narrativa) ou pertencer ao campo científico, em que se exige a comprovação documental, algo que Lima acredita ser improvável, pois os relatos históricos também são manipulados ideologicamente pelo historiador.

[...] a história trabalha com uma semantização advinda de sua interlocução com a sociedade e o poder. Semantização no caso significa temas e linhas de interesse, que demarcam, de um lado o passível de indagação, de outro, o interdito ou sequer cogitável (não porque proibido senão porque historicamente ignorado). Esta semantização ademais, é, em um extremo, marcada por uma impossibilidade – a do historiador contribuir para o conhecimento das leis a que a sociedade humana estaria submetida –, de outro, por uma porosidade – a do saber de que se não desliga a goma ideológica. Posto entre essas fronteiras, o discurso do historiador se dispõe entre a pura narrativa e o puro discurso lógico. [...] O discurso da história é um discurso impuro, que se constitui pela passagem constante da narrativização para o exame lógico de seus dados e vice-versa (LIMA, 1989, p. 37-38).

A literatura, por outro lado, sobretudo o romance, é compreendida como instância narrativa, com as suas variáveis que determinam a ordem dos acontecimentos, as “causas”, ou seja, a disposição dos fatos dentro da estória, de modo que suas seleções apresentam como um episódio influencia ou é influenciado por outro, determinando essas alterações. Além disso, a inserção dos acontecimentos históricos não exige comprovação, pois pertencendo ao campo ficcional, a literatura trabalha com o retrato histórico e social com mais liberdade, sem preocupar-se com a memória documentada como acontece com a história, a sociologia e a filosofia, por exemplo.

Entretanto, para que se estabeleça a imersão nas verdades relativizadas da ficção, Esteves (2010) relembra que entre o leitor e o romancista se constrói o “pacto ficcional”, para salvar aquele “das nossas nostalgias e frustrações”. Essa característica da narrativa ficcional parece não ser necessária na narrativa histórica, pois enquanto a primeira busca alicerçar suas estórias por meias verdades, a segunda, devido ao seu caráter disciplinador, traz imbuído a comprovação dos fatos narrados.

Ousa-se, aqui, afirmar que o historiador também necessita criar um “pacto histórico” com o leitor, pois ao considerar-se a história como acesso à memória e

ideologias, ele torna-se involuntariamente um “intérprete” do passado, até que se prove o contrário, seja por meio de novos documentos, descoberta de objetos, ou de novas vozes que discutam os acontecimentos até então repassados como verdade por várias gerações. Isso não significa negar a verdade histórica, e sim compreender que nem tudo pode ser dito pelo historiador, devido às convenções sociais a que a disciplina se submete.

Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz (ESTEVES, 2010, p. 20).

Mesmo pertencentes à narrativa, o modo pelo qual eles desenvolvem seu referente acontecem de forma arbitrária. Por mais que ambos estejam interligados aos acontecimentos históricos, remodelando-o sob a ótica do presente, como afirma Hutcheon (1988) ou “criando um mundo já perdido, que só existe na memória”, como afirma Esteves (2010, p. 23), à ficção caberia tratar da representação dos fatos, ou seja, da representação do real, enquanto à história caberiam os acontecimentos. Entretanto, novamente aproximam-se, cada uma com o seu discurso, produzindo sentidos que (se) refletem (n)a sociedade.

[...] Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1988, p. 122).

O modo de entender esses sentidos também precisa de atenção diferenciada. Enquanto a história se solidificou como disciplina que trata das relações e leis sociais ao longo dos tempos, a literatura, por mais que também seja uma disciplina e “instrumento de intervenção social” (cf. REIS, 2013, p.31), não deixou de pertencer ao discurso ficcional e tanto suas características internas (texto) e externas (temáticas sociais) devem ser levadas em consideração, o que a diferirá dos estudos puramente históricos, sociais e filosóficos, de acordo com Antonio Candido (2006).

Assim, a história deve voltar-se à veracidade dos acontecimentos. A literatura é aquilo que a história poderia ter sido, ou que foi, mas não se pode confirmar.

[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens (ARISTÓTELES, 2008, p.54).

Além disso, a literatura só é possível devido ao acesso da memória histórica incorporada pelos fatos que ela seleciona, assim como pelo uso do imaginário. Ela tem a possibilidade de alterar a ordem dos fatos, de colocar personagens de diferentes épocas em diálogo, de dar voz aos mortos e mesmo de adentrar outras narrativas, ou discutir sobre seu próprio processo de criação como fazem as metaficções.

As relações entre literatura e história estreitam-se ainda mais com o pós-modernismo, em que se retorna ao passado para reconstruí-lo, homenageá-lo e criticá-lo, sem negá-lo, porém situando-o como faz também com os seus indivíduos. Além disso, ele contesta esse passado e as suas “verdades”, tanto históricas, quanto ficcionais: “Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.” (HUTCHEON, 1988, p.64).

E é nesse contexto, em que se cruzam história e ficção, que se encontrarão nomes da literatura Latino-Americana, em que se destaca aqui o Brasil, como Haroldo Maranhão e Silviano Santiago, que reorganizaram fatos e acontecimentos dos últimos anos de vida do também escritor brasileiro Machado de Assis, misturando-os ao tempo presente, bem como as suas narrativas ficcionais, para homenageá-lo e desenvolver novas leituras de um dos maiores nomes da literatura e da sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX.

## **1.2 Tempo histórico x Tempo ficcional: a memória**

Os discursos da história e ficção diferenciam-se, pois a primeira é colocada em posição de ciência, enquanto a segunda é vista como invenção de fatos e que, conforme Lima (1989, p.72) “não tem, no mundo do tempo físico, uma correspondência objetivável”. No entanto, essas concepções são refutadas com as

novas teorias que se ergueram com o pós-modernismo, entre elas a metaficção historiográfica proposta por Hutcheon e que será abordada no próximo capítulo.

Ao acessar o discurso histórico para a construção dos seus enredos, a ficção necessita transpor-se no tempo, narrando no presente o que foi o passado e visando às transformações futuras que enseja. Entretanto, ela não realiza tal ação apenas fingindo ser a realidade, como os estudiosos costumavam afirmar; a literatura fragmenta a história para que possa retomá-la de acordo com os seus interesses em temáticas que pretende debater, utilizando-se de documentos quando necessário, mas principalmente do discurso ficcional.

O pós-modernismo, mais do que qualquer poética anterior, desempenha esse papel por meio das várias estratégias discursivas que adota, tais como o pastiche, a paródia, a intertextualidade, a ironia, o ludismo, a metalinguagem e a fragmentação, pelas quais reconstrói tanto o tempo quanto as condições existenciais do próprio ser humano individualizado, levando-se em consideração suas dores, angústias e medos, problematizando-os e situando-os de forma a interligá-los, demonstrando que as mudanças sociais são produtos das mudanças individuais e vice-versa, que atuam sobre o tempo e recebem em troca influências constantes das relações entre passado e presente. Como afirma Hutcheon,

[...] o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. Ele insere e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade; ao mesmo tempo, afirma e é capaz de estilhaçar "a unidade do ser do homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado (Foucault 1977, 153)" (HUTCHEON, 1988, p. 156).

Para a estudiosa (1988, p.127), o tempo físico, de que a história trataria, ou seja, o referente "real" já não pode mais ser considerado como tal, pois o acesso ao passado só é possível "em sua forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos".

Benedito Nunes (1988), em seu segundo capítulo "Do tempo real ao tempo imaginário", da obra *Tempos da Narrativa*, divide o tempo em cinco categorias: tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico, em que primeiro se refere à "quantidade", o segundo à "qualidade", o terceiro a ambos, e os dois últimos às questões culturais humanas.

De acordo com Nunes (1988, p. 21), o tempo histórico diz respeito aos intervalos curtos, com acontecimentos rápidos como guerras e movimentos, ou longos, que “correspondem a uma rede complexa de fatos”, como a formação das cidades e a globalização.

Enquanto isso, o único tempo possível para tratar do passado relatado é o tempo linguístico, pois somente por meio do presente da enunciação é que se consegue situar passado e presente por meio do “agora” – que não se refere ao tempo cronológico; pelo contrário, é implícito, pois dependerá do tempo da enunciação (leitura) (NUNES, 1988, p.22). Assim, a história, como narrativa, fará parte também do tempo linguístico, e não mais do tempo físico, em que, cada vez mais, estreita-se a relação com a memória.

Sobre a literatura, Nunes (1988, p.25) afirma que há um tempo próprio para as obras, que acontece no plano imaginário, condicionado pela linguagem e nunca relacionado com o tempo real, motivo pelo qual se criam lacunas conforme se transita de um tempo ao outro (passado, presente e futuro). Além disso, a narrativa constitui-se em três planos: o da história – estória/enredo –, o do discurso e o da narração, em que o primeiro trata da imaginação<sup>6</sup>, o segundo da organização da narrativa e o terceiro da leitura.

Desse modo, a transitividade do tempo dentro das narrativas, sobretudo do romance histórico, ocorre por meio da reivindicação do passado, da contestação do presente e das expectativas sobre o futuro, todas interligadas às questões memorialistas que constituem a história individual e também coletiva de cada sociedade. Então, só é possível mudar o futuro refletindo-se no presente sobre o passado e esse só existe e só pode ser acessado por meio da memória.

Maurice Halbwachs (1990), em seu livro *Memória Coletiva*, apresenta os constructos memorialistas individuais e coletivos, em que o primeiro ocorre pelas experiências e lembranças da vida de cada indivíduo, enquanto o segundo atrela-se ao que se viveu em grupo e/ou sociedade, dependendo do contexto social para ser reconstruído. Ele afirma que quando as memórias coletivas que fizeram parte da construção de uma história maior vão se perdendo, aparecem os registros escritos

---

<sup>6</sup> Entende-se, aqui, imaginação como fatos inventados e também como conhecimentos prévios que se originam das memórias do escritor (e do leitor), sejam elas individuais ou coletivas.

(realizados pelo historiador) para que elas não desapareçam no tempo-espaço presente e futuro.

Contudo, essas memórias coletivas não fazem parte diretamente da vida do indivíduo que as evoca, e sim de outros que vivenciaram essa experiência, ou seja, é necessário crer-se no outro e em suas memórias para criar a sua própria e mesmo o seu passado. Reitera-se então a ideia de “pacto histórico” e que se assemelha ao “pacto ficcional”, pois não se conhece a veracidade da história, podendo-se questionar o quanto ela foi comprovada e o quanto ela faz parte do nível subjetivo dos acessos daquele historiador que a recria como realidade.

[...] Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque eles passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. [...] (HALBWACHS, 1990, p. 34).

É indubitável que as temporalidades histórica e ficcional estão mais para o tempo subjetivo e memorialista (psicológico) do que para o tempo cronológico. Lima (1989, p.72) já afirmara que o ficcional é assim chamado por não ter tempo correspondente no mundo físico. Afirma-se, aqui, que nem a história, pois seu correspondente é o passado, e só se pode acessá-lo ou pelas memórias, que não fazem parte do mundo físico e sim do psicológico – tornando-as duvidosas, ou pelos documentos, que eram construtos passíveis de suborno ou ainda redações produzidas também por meio da memória.

A memória, então, deve ser compreendida como o conceito essencial que intermedeia as relações históricas e mesmo ficcionais, sobretudo no pós-modernismo. Mesmo que sejam documentadas, são também criações coletivas, como já citado, e que remetem, primeiramente, às funções psíquicas e individuais para depois acolherem as informações compartilhadas por um pequeno ou grande grupo, como quando se trata da história mundial ou de uma nação.

A história é selecionada para que somente os fatos que interessam à determinada sociedade em determinado tempo sejam narrados, mantendo-se a memória dos ensinamentos que deseja repassar pelas gerações seguintes. Contudo, para isso, precisa-se, primeiramente, afastar-se do passado e reorganizá-lo, selecionando os fatos que interessam para que sua produção seja documentada.

Para Halbwachs, dentro do tempo histórico, quando surgem as mudanças de períodos, mudam-se também os personagens, o enredo, e os espaços. De acordo com suas definições sobre o tempo histórico e ficcional, é possível observar que na literatura isso nem sempre ocorre do mesmo modo, ou com a mesma frequência, porque a sua narrativa costuma limitar-se apenas a um recorte temporal, que dura poucos anos ou décadas, retratando o tempo de vida de um personagem específico (principal), utilizando *flashbacks* e *flashwards* – sincrônica – para acessar o passado ou o futuro de modo rápido, enquanto na história são justamente as transições sequenciais – diacrônicas – que fazem com que ela seja fluida e que permaneça na memória coletiva.

Destaca-se uma breve citação do historiador Jacques Le Goff (1990, p. 367), em que ele afirma que a memória está diretamente ligada às expressões narrativas, pois é pela fala e depois pela escrita que elas são manifestadas. Assim, em um primeiro momento, anterior à escrita, a narrativa oral era a forma pela qual se acessava o passado, modificando-o conforme o narrador atualizava a forma de narrar, de acordo com as suas próprias experiências misturadas àquilo que ouvira de seus antecessores. Mas com a escrita, a manifestação memorialista é de fato mais bem preservada ao que diz respeito ao seu acesso. Entretanto, não se deve esquecer que podem ocorrer influências das experiências e interesses individuais de seus escritores e ou tradutores, assim como com novas produções revisoras das narrativas anteriores, que não deixam de conservar o que já foi produzido, mas podem inserir notas que implementam novos estudos ou opiniões.

Na ficção, a memória é o elemento pelo qual se acessa o passado, e somente por meio dela é que se pode reconstruí-lo. De que forma? Novamente pelas fragmentações a que ela condiciona a história, por meio da reconstrução daquilo que poderia ter sido. Ela não nega o passado, mas proporciona uma nova interpretação dos fatos, uma homenagem ou uma crítica.



Ela afasta-se temporalmente para elaborar a sua narrativa e apresenta traços de uma sociedade, de um determinado momento histórico, mantendo os leitores a par das ações, regras e convenções sociais que se desenvolviam naquele período. Os personagens não precisam ser históricos, porém a construção narrativa é histórica, tanto pelo modo que retrata a sociedade quanto pelo recorte temporal que escolheu desenvolver. A principal diferença é que à ficção não cabe a necessidade de manter intactas as memórias, tal qual caberia à história, ainda que ambas sejam circunstancialmente interpretativas:

Sabe-se também que, na maioria das vezes, fica bastante difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido. Depois de certo tempo a memória falha. O ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido; ou com aquilo que desejaria que tivesse ocorrido ou, sobretudo, com o que convém que se pense que aconteceu. Então as coisas se embaralham e é praticamente impossível determinar o que "realmente" aconteceu. O que é fictício? O que é histórico? Difícil saber (ESTEVES, 2010, p. 19).

Nos romances pós-modernos em análise, evidencia-se essa mistura entre o histórico e o ficcional por meio das inserções memorialistas que cada um dos autores escolhe. Em *Memorial do Fim* (1991), Haroldo Maranhão reconstrói as narrativas machadianas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, contrapondo seus personagens com o próprio escritor (agora ficcionalizado), misturando-os no leito de morte de Machado, confundindo o leitor que não conhece as narrativas, fazendo-o questionar quais ações são históricas e quais são ficcionalizadas, como por exemplo na passagem em que o escritor moribundo chama por Graziela e o narrador levanta suposições de quem ela seria, incitando dúvidas que permeiam também as obras machadianas e cingem seus personagens.

-Graziela!

Houve entreolhares. Supôs-se que delirava. A Baronesa vagamente lembrava-se: uma criada? Ou a cachorrinha tenerife que morreu? Pensou, não falou. Acabou-se por admitir que se houvesse escutado mal. Ele referia-se a *ela*. A quem? Ficou o enigma.

De pálpebras baixadas, o Conselheiro testemunhava as conjecturas sobre a palavra única que falara. Cada palavra dos premortos adquire aumentos grávidos de significação. Pode ser o segredo de uma vida; a revelação de um adultério; um reconhecimento de paternidade; uma súplica, um começo de oração; e pode não ser nada. E nada é nada, é definitivamente nada. Pensou em repetir o chamamento da amiga morta; não repetiu. A Graziela. A Carola. Estariam juntas onde estivessem; ou jamais voltariam a se achar. O buliçoso e alvíssimo pompom antecedeu a pobre querida no leito derradeiro, e que repousa lá no céu eternamente (MARANHÃO, 1991, p. 61).

Em *Ecos da Memória* (1998), a estudiosa Lucilinda Ribeiro Teixeira perpassa pela (re)construção de quatro capítulos inteiros da obra de Maranhão, que são na verdade a reelaboração de capítulos das principais obras machadianas, que ganham uma nova dimensão ficcional ao mesmo passo que reconstroem o passado do autor por meio de suas próprias palavras.

Misturando personagens verídicas (amigos de Machado) com outras tiradas de romances do próprio Machado, naquela simbiose entre criador e criatura, Haroldo se empenhou em dar vida a criaturas de papel, trazendo para a sua ficção a ficção de Machado, isto é, colocando a realidade – ficção de Machado – para a ficção. É uma estrutura de narrativa complexa, repleta de *flashbacks*, digressões, entrecortada por comentários endereçados diretamente ao leitor e articulada a partir de variados pontos de vista (TEIXEIRA, 1998, p.15).

A memória é acessada por meio das obras de Machado, e também das suas biografias, cartas e bilhetes que remetem à sua vida, sobretudo o seu leito de morte, reavivando importantes figuras que estiveram com o autor até os últimos momentos, recriando um outro fim para ele. As escolhas de Maranhão remontam às narrativas já ficcionais de Machado de Assis por meio de listas, blocos, cortes, inversões, substituições, mecanismos associativos, condensação, elementos explicativos e dialogismos, de acordo com Teixeira (1998), compartilhando com os leitores, agora, uma nova ficção da ficção, junto com a ficcionalização da história de um dos maiores nomes da literatura.

Assim, a memória em *Memorial do Fim* pode ser considerada coletiva ao que diz respeito ao conhecimento do personagem principal, Machado, e individual ao que se refere a detalhes dos últimos dias de vida do autor, e das leituras individuais que cada um faz de suas obras, pois, diferentes interpretações surgirão de acordo com as diferentes memórias que se tem sobre o conhecimento acerca das temáticas e mesmo da vida do autor.

Além disso, as obras que Maranhão utiliza para a recriação dos últimos dias de vida de Machado estão intrinsecamente ligadas à questão memorialista ao que diz respeito à própria literatura: são as obras machadianas mais conhecidas, das quais três delas apresentam também um trabalho memorialista de ficções autobiográficas de seus narradores, que os aproximam ao personagem Machado em *Memorial do Fim*: já estão mortos, ou em idade avançada.

Desse modo, reconhece-se a obra como paródica já que se pode questionar as memórias de Machado como personagem, referentes às suas produções, como delírios que misturam a sua vida a de seus personagens.

Em *Machado* (Romance), de Silviano Santiago, o acesso à memória acontece primeiramente a partir das leituras do também narrador Santiago, que mistura suas memórias às do autor para reconstruir os últimos quatro anos de vida de Machado de Assis. Diferentemente de Maranhão que usa o recurso memorialista por meio de obras e passagens da vida do autor, Santiago usa o hibridismo de gêneros: romance, biografia, ensaio, fotografia – e mesmo crítica – assim como o processo de autoficcionalização que mistura suas memórias vividas e literárias a Machado e outras figuras históricas como Flaubert, como no exemplo abaixo.

Sensibilizado e convulsionado pelo mercúrio das crises epilépticas, o termômetro estético de Gustave Flaubert ou de Machado de Assis não se notabiliza por medir e avaliar a vivência medíocre que sobrevive nas temperaturas médias das emoções humanas [...] (SANTIAGO, 2016, p. 46).

A memória individual é evidenciada ao que se refere ao processo de escrita e de leitura: Santiago narra em tempo presente, inserindo a si mesmo como narrador do romance, como se estivesse a observar aquilo que narra. Ele mistura as suas experiências individuais de leitura e a sua vida sobre a vida de Machado de Assis e da sociedade carioca do início do século XX aos arquivos que comprovam os fatos narrados. No entanto, justamente ao que cabe o retrato da sociedade da época do autor, as memórias coletivas são despertadas: fotos e recortes de jornais retratam um recorte histórico após a transição da Monarquia para a República.

Além disso, o escritor apresenta como subtítulo de sua obra a palavra “romance”, destacando o gênero, de forma a jogar com o seu leitor que, se desatento, pode confundir com os gêneros pertencentes às narrativas históricas. Entretanto, as questões que refletem sobre a sociedade em que Machado viveu e que ecoam até hoje são tão destacadas quanto à narrativa do próprio Machado, pois além de concomitantes a vida do escritor, elas são construídas por personagens históricos que conviveram com Machado em seus últimos anos.

Ademais, características que o próprio Silviano Santiago, em *Fisiologia da composição* (2020), identificou nas obras machadianas, sobretudo ao que diz respeito

às grafias de vida<sup>7</sup> do escritor e de seus narradores, foram anteriormente elaboradas dentro de *Machado*, principalmente de modo metafórico e comparativo, colocando Machado, como leitor de Flaubert, e Santiago como leitor de ambos, em situações que criam um círculo de coincidências e que aproximam Machado-leitor de Flaubert, Machado-homem de Santiago, Machado-escritor de seus narradores e Machado-brasileiro de sua sociedade carioca do final do século XX. Todos eles formam a memória coletiva sobre um homem que mudou a literatura brasileira.

[...] As duas mãos se transformam em memória epidérmica das palavras impressas. Num desses espantosos passes de mágica, que vêm desde sempre norteando, ilustrando e reestruturando minha própria vida, as cartas escritas e recebidas pelo famoso escritor brasileiro do século XIX se interiorizam entranhas adentro em processo inédito de metamorfose. No novo milênio, encontram abrigo sob as asas da minha imaginação. Transfiguro-me. Sou outro sendo eu. Sou o tomo v da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908 (SANTIAGO, 2016, p. 49).

A principal relação entre essas obras é que elas são compostas por memórias literárias e históricas que se confundem e se fundam nas experiências individuais do autor Machado de Assis – escritor e personagem, e de seus leitores, tocando tanto nas memórias individuais quanto coletivas, reconstruindo a forma de entender esse personagem histórico que modificou a sociedade literária brasileira.

Evidencia-se o contato que a literatura estabelece com a história, estreitando as relações no pós-modernismo, pois ao mesmo tempo em que ela se transforma em híbrida, o diálogo com a história fornece novas informações que talvez anteriormente não pareciam suficientes para (re)compor traços de uma sociedade ou personagem. A literatura é então o “cerne da renovação”, como afirma Esteves (2010, p.25), e é essa renovação que permite a literatura construir e reconstruir as memórias inesgotavelmente, possibilitando sempre novas aberturas de produções e leituras literárias.

---

<sup>7</sup> Santiago (2020, p. 14) afirma que fará uso do termo “grafia de vida” em vez de “biografia”, pois para ele esse vocábulo é carregado, enquanto seu neologismo de valor neutro. “Grafia-de-vida e composição artística serão tomados como organismos autônomos, vivos e interdependentes; no entanto, semelhantes nos respectivos processos de invenção e nas respectivas organizações internas” (2020, p.15). Optou-se pelo uso de tal termo, pois ao considerar-se a escolha de Santiago, entende-se que biografia se refere ao processo de relatar os acontecimentos da vida, enquanto grafia parece representar a vida por meio das palavras, ou como afirma Miguel Conde (2021, p. 2) “para apresentar a vida já sob aspecto de grafia, isto é, como desenho ou escrita”.

### 1.3 Romance histórico

Segundo Ian Watt (1990), o romance é um gênero relativamente novo, que se consolidou como tal no final do século XVIII. Diferentemente das ficções anteriores, o romance estava atrelado ao “realismo”, como oposição ao “idealismo”, pois sua narrativa privilegia os comportamentos humanos e as relações sociais, partindo das experiências individuais “a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 1990, p.15).

Alguns outros, como Hegel e posteriormente Lukács, afirmaram que o romance é herdeiro da epopeia. Já Antonio Candido, em *Formação da Literatura brasileira* (2000, p.98) afirma que sua “amplitude e ambição” são equivalentes às da epopeia, com a diferença que enquanto a epopeia quer levar o homem ao “plano do milagre”, o romance “procura encontrar o miraculoso nos reflexos do cotidiano”.

Além disso, inicialmente, o romance foi considerado um gênero de pouco prestígio, em que muitos premeditaram seu fim. Candido (2000, p. 106) alega que no Brasil, no início do Romantismo, ele também foi visto como um gênero menor: “Uma espécie de bastardinho brilhante, sem tradição nem regras, perigosamente festejado pela curiosidade popular”.

Entretanto, aos poucos foi ganhando reconhecimento e lugar entre os estudos literários e por ser considerado um gênero de metamorfoses ou híbrido – como o nomeia Bakhtin, o romance vai se subdividindo em várias classificações, dentre as quais o romance histórico.

Esse é também um gênero híbrido que mistura história e ficção principalmente por meio da ficcionalização de fatos ou personagens históricos. O surgimento do gênero ocorreu no início do século XIX, com o escritor escocês Walter Scott. Antes dele, existiram outras adaptações históricas, porém apenas como temática. Como afirma Lukács (2011, p.36), “O que falta ao pretérito romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo.”

A motivação para Scott criar uma obra que se revelaria sob um novo gênero foi a Revolução Francesa e as conquistas e a queda de Napoleão. Com seu romance *Waverley*, 1814, ele inaugura o gênero romance histórico que se consolida a partir de

um modelo baseado em suas obras: a história ocorre no passado histórico, distante do tempo do escritor; a obra apoia-se no discurso histórico, mas os fatos e os personagens são fictícios; pode haver uma trama amorosa com final feliz ou trágico – pelo menos nos enredos de Scott e seus precursores.

Lukács, ao elaborar o estudo sobre tal gênero a partir da vertente marxista e das ideias de Hegel, pontua que ele é uma continuação do romance social do século XVIII, porém mais abrangente que aquele. O romance histórico clássico caminha lado a lado ao desenvolvimento social do século XIX. Ele reitera as características tradicionais do romance em relação aos interesses da sociedade burguesa, apresentando os traços de progressos sociais e colocando seus personagens como homens medianos e individuais pensando a história passada de forma sólida, como uma pré-história e/ou pré-condição do seu tempo, sem cair em questões psicológicas; pelo contrário, Lukács reconhece a magnitude de Scott como romancista histórico justamente por tratar dos indivíduos como seres individuais, mas relacionados ao papel histórico que desempenham e a função social que exercem.

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional - lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia - que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (LUKÁCS, 2011, p.65).

Além disso, os personagens do gênero estão interligados aos acontecimentos históricos narrados, ou seja, não se trata mais de heróis como nas epopeias, mas de personagens que representam homens que enfrentaram suas próprias contradições e também os conflitos e guerras que são retratados na narrativa. Quando se inserem personagens históricos na narrativa são para compor o pano de fundo junto aos acontecimentos históricos. Assim, por mais que se trate da história, o romance histórico pertence ao campo ficcional e são as suas características que interessam para a composição do enredo. A história será a forma pela qual se comprova a veracidade dos fatos, mas não é a ela, propriamente, que se direciona a narrativa.

[...] o herói jamais é clássico ou romântico, uma vez que as narrativas costumam-se em torno de personagens ficcionais médias que emergem de situações de crise, caracterizadas em múltipla complexidade. Ou seja, o herói médio ou medíocre é o homem comum que se torna líder não de modo voluntarioso, mas ao acaso, emaranhado das complexas relações sociais [...] (SILVA, 2011, p. 23).

Contudo, com o passar do tempo, o gênero foi sofrendo atualizações. Lukács indica o romance naturalista e o pós-guerra<sup>8</sup> como “atualizações” do romance histórico clássico, mostrando os abalos que elas causaram na fé que pairava sobre a evolução humanista por meio do resgate histórico, conforme Vera Lucia Follain de Figueiredo (2002).

Para ele, o naturalismo apareceu como declínio do realismo clássico. Lukács analisa a arte moderna como uma luta entre naturalismo e realismo em que ocorre um prolongamento da primeira. Além disso, Lukács critica que o naturalismo faz com que as personagens do romance histórico se desvinculem dos acontecimentos históricos, tornando esses fatos meros panos de fundo, enquanto as personagens estão vivenciando o presente, como ocorre em Flaubert, por exemplo. Assim, “os próprios acontecimentos históricos tornam-se exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo” (LUKÁCS, 2011, p. 271).

Com o pós-guerra, Lukács afirma que surgem correntes pseudorealistas baseadas no uso de fatos isolados que caracterizavam um hibridismo favorecendo “a interferência do misticismo, da biologia e da psicologia mistificados na literatura” (2011, p. 331), sem classificar-se como ciência ou arte.

[...] sobretudo no período pós-guerra, vive-se uma onda de beletrística histórica que não é nem ciência nem arte. As observações espirituosas e satíricas de Huxley já citadas caracterizam corretamente esse híbrido.  
[...] A arte da montagem que surgiu assim é, por um lado, o ápice das falsas tendências do naturalismo, pois a montagem renuncia até mesmo àquele tratamento superficial, linguístico e temperamental da empiria que o velho naturalismo ainda considerava sua tarefa, e, por outro, a montagem é o ápice do formalismo, pois a junção de elementos singulares com a dialética interna e objetiva dos homens e de seus destinos já não tem absolutamente nenhum elemento em comum e a montagem aproxima-se do arranjo “original” apenas do exterior. Com base nesses pressupostos, esse folhetim histórico, essa reportagem histórica foi anunciada como uma forma particular da arte histórica. Nessa beletrística, a teoria da montagem, a declaração da reportagem como forma particular da arte teve uma influência forte e direta (LUKÁCS, 2011, p. 331-332).

---

<sup>8</sup> Lukács não explicita a que guerra ele está se referindo, mas, de acordo com algumas alusões, como o livro *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann, crê-se que, se não em todas as citações, mas na maioria delas, o termo “pós-guerra” seja menção a I Grande Guerra.

Como precursores do movimento de transformação do gênero destacam-se, na própria obra de Lukács (2011), Balzac, Púchkin, Manzoni, Tolstói e Flaubert, sendo que a este último dedicar-se-á breve atenção, por ser um dos autores que compunham a estante de Machado de Assis<sup>9</sup>.

Gustave Flaubert escreveu no período do realismo, sendo considerado um dos grandes mestres e precursores do movimento, antecipando as modificações pelas quais o gênero passaria. Entretanto, enquanto Scott é o modelo do romance histórico para Lukács, Flaubert constitui o antítipo, conforme Marilene Weinhardt (1994).

Com sua obra *Salambô* (1862), Flaubert inaugura o novo romance histórico<sup>10</sup>, adicionando elementos do realismo, com ideologias do século XIX, mas principalmente, tratando do distanciamento temporal e local que não existiam na escrita de Scott. Enquanto Scott escrevia sobre os acontecimentos da Idade Média, mas sempre sobre seu país, Flaubert opta por fazê-lo em tempo e local distantes dos seus, rompendo com as experiências do escritor, prezadas no romance histórico clássico.

Ao escolher um material histórico cuja essência sócio-histórica interna não lhe interessa e que, portanto, ele só pode tornar real de maneira externa, decorativa e pictórica, por meio de uma arqueologia metódica, ele é forçado a criar, mediante uma modernização da psicologia, um ponto qualquer de ligação com ele mesmo e com o leitor. A afirmação paradoxal, ácida e orgulhosa, de que o romance não tem nada a ver com o presente é apenas uma medida de defesa contra as odiadas trivialidades de seu tempo. Pelas observações de Flaubert que citamos anteriormente, vemos que *Salambô* era muito mais que uma mera experiência artística. Mas, justamente por isso, a modernização da psicologia das personagens ganha uma importância central: ela é a única fonte do movimento e da vida nessa fossilizada paisagem lunar feita de exatidão arqueológica (LUKÁCS, 2011, p.248).

Flaubert afirmara ter ficado enjoado com a sociedade burguesa após a escrita de *Madame Bovary*, o que o levou a escrever sobre outros lugares e tempos além de seu mundo moderno. Lukács é radical ao criticá-lo, explicitando seu desgosto pela ruptura com o romance histórico clássico nos moldes de Scott, pois aborda sobre as

---

<sup>9</sup> Em *Machado*, de Silvano Santiago, o narrador faz muitas comparações entre Machado e Flaubert, por esse motivo é importante destacar o escritor francês como figura inauguradora do realismo e como um dos escritores que dá início ao processo de mudanças do romance histórico.

<sup>10</sup> O novo romance histórico de Flaubert não deve ser confundido com o novo romance histórico do pós-modernismo. Ele foi assim chamado por Lukács por carregar as características da arte flaubertiana, ao mesmo tempo em que aplica “os métodos do novo realismo ao material histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 242).



questões sociais do presente e que descreve detalhadamente sobre objetos que não têm relação com o personagem principal e com a história, tornado essa apenas uma “monumentalização falsa e distorcida de sentimentos” (LUKÁCS, 2011, p.249).

Além disso, Walter Scott trabalha com as relações humanas e sociais que fazem com que os acontecimentos históricos se desenrolem de determinada maneira devido as suas escolhas. Assim, mesmo os episódios de atrocidades servem para antecipar a exaltação do desenvolvimento humano; já em Flaubert, não se percebe o otimismo eurocêntrico, pois a obra se compõe de atrocidades e lutas, mas sem mostrar o desenvolvimento humanista. De acordo com Lukács, Flaubert tenta demonstrar o homem moderno tentando escapar do seu cotidiano. “Em Flaubert, a desumanidade do material e da figuração ocupa lugar central. A brutalidade dos sentimentos, o aspecto físico e sexual, a crueldade substituem a verdadeira grandeza histórica” (BRANCO, 2018, p. 108-109).

Em Scott, há a tentativa de debruçar-se sobre a história, sobretudo nacionalista, para narrá-la e despertar o sentimento do humanismo sobre o herói individual, enquanto em Flaubert presencia-se releituras isoladas de obras sobre determinadas temáticas, inclusive em diferentes países, e essa ruptura na demonstração da veracidade dos episódios a serem narrados fazem com que os críticos, principalmente Lukács, reconheçam a magnitude de Flaubert como escritor realista, mas não como romancista histórico. Para eles, era necessário adentrar a história ferozmente, sem estudar isoladamente determinados acontecimentos ou ainda retratar sobre outros países que não aquele em que se estava inserido.

A inegável projeção de que o drama histórico desfruta, no Romantismo europeu, é compartilhada pelo romance histórico. Um e outro ilustram, como ficou já dito, a predileção romântica pelo passado nacional, em especial pela longínqua cavaleiresca Idade Média; nesse fundo histórico nalguns casos algo difuso - nem sempre o escritor romântico possuiu o rigor do historiador, numa época, aliás, em que a historiografia científica estava ainda em constituição -, recortam-se heróis e eventos por vezes de destaque nacional e, por isso, de significado e incidência coletiva: a luta pela independência nacional, as cruzadas, a defesa da liberdade surgem então aliados a valores como o da lealdade ou o da fidelidade (REIS, 2013, p. 303).

Lukács (p.255) afirma também que “essa brutalização dos sentimentos se manifesta cada vez mais na literatura”, o que demonstra que ele percebe que é inevitável os processos de transformação da sociedade e conseqüentemente da literatura. Assim, mesmo criticando Flaubert pela nova configuração que dá ao gênero,

é inevitável tentar frear as mudanças que passam a modificar a literatura, que fazem surgir o novo romance histórico no século XX, estendendo-se ao contemporâneo e opondo-se a todas as ideias ultrapassadas sobre entender e trabalhar a ficção apenas a partir do passado, ou buscar a veracidade nos fatos narrados. Hoje, compreende-se a liberdade ficcional sem exigir que ela cumpra as funções que cabem aos discursos das disciplinas puramente sociais.

Aos poucos, novas ideias sobre a função da literatura como um todo, e junto a ela dos subgêneros do romance, dentre os quais o romance histórico, vão sendo incorporadas aos estudos literários. Para Carlos Reis (2013), a obrigação da literatura é cumprir com seu caráter estético, mas, em se tratando do romance histórico, a sua função é incorporar a temática histórica sem esgotar as suas representações, pois é disso que se trata: uma representação dos tempos e personagens históricos e não um acatamento dos protocolos a serem seguidos pelo historiador.

Do que se trata, pois, é de representar, num contexto ficcional, figuras, eventos e lugares cujas propriedades fundamentais o escritor respeita, como forma de assegurar o seu reconhecimento enquanto entidades históricas [...]. Assim se respeitam, ainda no dizer de Garret, "caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época", sem prejuízo de reajustamentos do tempo histórico, necessários para a intensificação de certas atmosferas e para a acentuação de determinados sentidos, com considerável relevância estética; que é como quem diz: por não agir como historiador, o escritor permite-se lidar com a História com uma considerável desenvoltura (REIS, 2013, p. 59).

Percebe-se, então, o rompimento com a consolidação do romance histórico como processo de construção da humanização do indivíduo ou com a crença da resolução dos conflitos sociais como Lukács acreditava. O gênero passa a ser compreendido como uma ficção sem obrigatoriedade além do tema, e que seja livre para as reflexões do presente (e da construção do futuro), pois é a esses que interessa social e literariamente modificar.

Reis (2013) lembra que a tentativa de estabelecer uma linha temporal que demonstre o surgimento e o desaparecimento de um gênero/subgênero literário torna-se imprecisa ou impossível. Entretanto, a mutabilidade dos gêneros, sem uma temporalização diacrônica, torna-se mais palpável de observação, como ocorre com o romance histórico.

O estudioso compreende também que o romance histórico, ligado à narrativa e ao romance (modo do discurso e gênero literário), constitui referências arquitextuais<sup>11</sup>, sendo que as primeiras delas surgiram com Lukács e foram reelaboradas ao longo do tempo – até a atualidade.

O rompimento com o romance histórico tradicional atrelou novas características ao gênero dando início ao novo romance histórico. Assim, principalmente a partir de meados do século XX, com as transformações culturais e artísticas que dão início ao pós-modernismo, acentua-se o uso de artifícios transformadores do gênero, dentre os quais a ruptura da linearidade temporal, a carnavalização, o pastiche, a paródia, a intertextualidade e a metaficção.

---

<sup>11</sup>Gérard Genette propõe cinco relações transtextuais: a primeira é a intertextualidade, já discutida por Kristeva; o segundo, o paratexto, que fornece informações ao leitor a respeito da obra; a terceira é a metatextualidade, que ele afirma serem as relações críticas sobre a obra; a quarta, a hipertextualidade, abarca os textos que derivam de uma outra obra, imitando-a ou transformando-a, e a quinta, a arquitextualidade, que é “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular.” (GENETTE, 2010, p. 13).

## 2. O PÓS-MODERNISMO, O NOVO ROMANCE HISTÓRICO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

### 2.1 O Pós-modernismo

Levantaram-se, brevemente, no capítulo anterior, algumas características que se manifestaram intensamente com a evolução do romance histórico, principalmente no que diz respeito ao surgimento do novo romance histórico. Antes de dar continuidade ao estudo dessas características, é necessário apontar o que se entende por pós-modernismo, pois não se trata apenas de mais um recorte temporal que se relaciona apenas com o contemporâneo. O pós-modernismo é, primeiramente, uma poética que se manifesta de forma crítica e reflete sobre o presente e o passado, sobre os sujeitos que fazem parte do centro e também aos que estiveram marginalizados até então, fomentando as discussões relacionadas a esses grupos, dando-lhes voz principalmente dentro da literatura.

Primeiramente, é importante ressaltar que há várias terminologias utilizadas para tratar das produções a partir da metade do século XX: pós-modernidade, pós-modernismo ou pós-moderno, e ainda contemporâneo. Apesar de serem usados como sinônimos em muitas situações, há debates em torno dos termos gerando discussões entre aqueles que defendem, a partir de diferentes vertentes, cada um dos usos.

Linda Hutcheon discute essa confusão de termos, justificando a impossibilidade de colocá-los como sinônimos, pois o contemporâneo está ligado a um período, a “um fenômeno cultural internacional”, enquanto o pós-modernismo, para ela, trata-se de uma poética que é “basicamente europeu e (norte- e sul-) americano” (1988, p.20). Em relação à pós-modernidade, Hutcheon não faz menções.

Terry Eagleton, mesmo posicionando-se contra o pós-modernismo, é incapaz de negá-lo, fazendo colocações que o diferenciam da pós-modernidade, que são bem aceitas por vários estudiosos da poética e que também servem de base para a compreensão das diferentes vertentes que abordadas pelos seus estudos.

A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade,

a ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte de uma época, numa arte superficial, descentrada, infundada, autoreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre arte e a experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p.7).

Percebe-se que Eagleton é radical ao classificar o pós-modernismo como uma das formas de cultura contemporânea. Ele compreende-o como uma manifestação menor quando comparada as anteriores, deturpando a imagem das produções, generalizando-as como se nenhuma delas fizesse sentido dentro da arte que oferece a nova poética – ou manifestação cultural.

Embora seja negativa, a visão de Eagleton permite também a compreensão de que o pós-modernismo se refere mais à produção estética, poética, eixo cultural e artístico. Entretanto, livre dos termos pejorativos empregados por ele, o pós-modernismo pode ser compreendido como uma manifestação livre de preconceitos, dual, em que vários discursos convivem, permitindo críticas, sem que um diminua o outro. É baseada nesse conceito e em oposição as ideias de Eagleton que fazem parte de uma “teoria organizada e a prática desorganizada” que Hutcheon desenvolve seu trabalho em *Poética do Pós-modernismo* (1988, p.38).

A pós-modernidade refere-se a um recorte temporal, fazendo uma leitura histórica e mais negativa do período, mostrando-o como indesejável. De acordo com Hutcheon (1988, p. 19-20), tanto o termo quanto esse tipo de leitura são encontradas em teóricos declarados adversários dessa manifestação, como o próprio Eagleton (1985), Jameson (1983; 1984) e Newman (1985). Já para outros, como Walter Truett Anderson (1996, p.7), o termo permite que se concorde mais facilmente com ele do que com pós-modernismo, justamente por se tratar de uma condição: “Os pós-modernismos virão e terminarão, mas a pós-modernidade – a condição pós-moderna – ainda permanecerá.”

Um dos primeiros e mais conhecidos nomes em que se pensa ao discutir o pós-modernismo, sem dúvidas, é Lyotard (2009) que, interessado em uma análise do “pós-industrial”, concorda com a ideia de condição pós-moderna, pois o uso de pós-modernismo, por exemplo, daria uma ideia de algo acabado, enquanto o escritor preocupava-se com as transformações oriundas do capitalismo contemporâneo.

Consonante as suas preocupações, Lyotard discute sobre a decadência dos grandes relatos, por meio da legitimação do saber pelo progresso científico, ou seja, com o “desencanto” que ocorre em relação às produções do século XIX, ou os metadiscursos filosóficos e metafísicos: “o saber perde então a sua condição de ‘valor de uso’ e passa a ser avaliado como algo que existe para ser vendido e que também existe para ser consumido com vistas a uma nova produção” (SANTIAGO, 2009, p. 129).

Percebe-se que aos olhos desses primeiros críticos, novamente, independentemente do termo, há tanto a preocupação com os interesses que a nova “condição” poderia fomentar, quanto uma noção ainda muito negativa do que era e viria a ser o pós-modernismo ou a condição pós-moderna. Uma renovação artística? Uma expressão ligada aos interesses finais do Capitalismo? Um período? Uma poética ou uma problemática?

Aos olhos revolucionários, a pós-modernidade é reformista. Aos olhos iluministas ela é uma freguesa contumaz, ou seja, mais uma rebelião anárquica da irracionalidade. Aos olhos verdadeiramente modernos, ela é apenas modernizadora. Porém, aos seus próprios olhos, a pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve- para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. Em lugar do dever histórico do Homem, tem-se a integração plena do cidadão em comunidades. E é a estas “placas” (a palavra é de Lyotard) de sociabilidade que, se dirige o olhar pós-moderno, buscando compreendê-las ao mesmo tempo na sua autenticidade e na sua precariedade (SANTIAGO, 2009, p. 127).

Apesar da gama terminológica que se tem a respeito dessas produções, nesta pesquisa, optou-se pelo uso de pós-modernismo, fazendo jus a sua relação ao estudo da estética e da poética e ao trabalho desenvolvido, principalmente, por Hutcheon.

Para ela, o pós-modernismo pode ser mais facilmente compreendido como uma problemática do que como uma poética, pois tudo o que insere, ele também subverte, motivos pelos quais ele é ligado à desconstrução, descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização, conforme a própria autora. Ele é “um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas por seus diversos discursos do pós-modernismo, questões que antes não eram especialmente problemáticas mas que agora certamente o são” (1988, p. 282). Isso não significa que as contradições autorreflexivas e históricas eram inexistentes nas obras anteriores. Mesmo em Shakespeare ou na obra *Dom Quixote*

de Cervantes, como afirma Hutcheon, era possível identificá-las. A grande diferença do pós-modernismo é o uso da ironia e das contradições, problematizando aquilo que é visto como natural pela sociedade.

Hutcheon afirma também que a “contradição é típica da teoria pós-modernista” (1988, p. 87). Ela aponta que ele mesmo surge como uma contradição que carrega em si vários paradoxos, dentre os quais o próprio termo “pós” que mostra o rompimento com o passado, mas que imita outros movimentos que também utilizaram o mesmo termo, apresentando assim a ironia da poética.

Além disso, surgem também paradoxos especificamente literários que buscam o rompimento com a linguagem fechada, possibilitando localizá-la em contextos mais amplos, principalmente ao que diz respeito à história, podendo refleti-la e desafiar os conceitos de verdade que até então foram impostos, visando conscientizar o leitor, por meio do hibridismo da ficção e história, sobre os referentes históricos e questionando como se pode conhecer o passado.

Ao longo de sua obra, a autora levanta todos esses movimentos de contradição que são possíveis identificar dentro do romance pós-moderno, pois, de acordo com ela, ignorá-los leva à ideia de que o pós-modernismo é “neoconservadoramente nostálgico/reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário” (1988, p. 15).

A primeira contradição ou paradoxo que a autora aponta diz respeito a separação da arte e da vida utilizadas por essa poética para mostrar que a arte não deixa de ser uma representação da vida, mas desempenha essa função de modo autoconsciente, propícia a despertar o indivíduo para reflexões a respeito da sua sociedade, gerando possíveis transformações, lembrando que essas transformações também são limitadas devido às crenças de que algumas coisas são universais e imutáveis, dificultando a libertação do sujeito dessas ações e das suas produções de sentido.

A próxima contradição tem a ver com o próprio texto como uma fronteira contraditória que reflete sobre si mesma, mas que pode se fragmentar acabando com a ideia de continuidade, ou seja, por meio da paródia, ocorre a modificação do texto sobre o qual ele versa, deixando claro que a sua função não é ser uma cópia ou que pretenda dar um seguimento a estória, e sim que incorpora tal texto para que possa desafiá-lo, no sentido de refleti-lo, criticá-lo ou homenageá-lo.

Desse modo, as vozes narrativas não são mais bem-definidas, podendo misturarem-se e alternarem-se, tanto pela multiplicidade de narradores, quanto pelo rompimento com a homogeneidade totalizante dos discursos, dando lugar à heterogeneidade, pelas vozes dos sujeitos “marginalizado” ou “ex-cêntrico”, rompendo com o centro – mas sem deixar de representá-lo também.

Outra das contradições demonstra a impossibilidade de fugir da teoria, mesmo quando não se espera teorizar. No caso da ficção, autores como Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard, entre outros, acreditavam na ideia de que elas sempre estão relacionadas à verdade, mesmo que provisoriamente. Ou seja, o pós-modernismo precisa tomar o cuidado de não se tornar fechado como poéticas anteriores, no momento em que busca ser aberto e crítico, inserindo-as para subvertê-las (1988, p. 31-32).

Adiante, Hutcheon levanta a falta da dialética existente entre o formalista e o histórico, mostrando uma possível relação das duas dentro do mesmo texto, desde que as entenda como complementares e não unificadas, lendo-as como problematizadoras e não acabadas. Assim, tudo aquilo que se fechava em poéticas anteriores, mostra-se agora como paradoxos que possibilitam trabalhar extremidades teóricas e práticas diferentes. A autora lembra que isso não torna o pós-modernismo uma poética de ou/ou, pelo contrário, ela apenas não se fecha a uma única possibilidade de leitura, teoria ou crítica (1988, p. 136).

Hutcheon indica também a contradição teórica de Lyotard, no momento em que ele traz a metanarrativa para o pós-modernismo e esse mostra-se incrédulo sobre ela, reafirmando a necessidade de inserir e depois subverter, sem nunca negar ou aceitar totalmente, mas “de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias” (p. 41), gerando mais uma das suas contradições.

Para a próxima contradição, Hutcheon dedica um capítulo: a dupla expressão na tentativa de contextualizar e historicizar a condição enunciativa de sua arte (1988, p.68). A estudiosa discute sobre a dupla força que sempre age nos discursos, a do centro e a ex-cêntrica, “do acadêmico e popular, do elitista e acessível”, sobretudo com as metaficções historiográficas, que levantam questões pertinentes aos discursos sociais contemporâneos, mas que podem aludir à leveza das histórias “comuns” que dão fluidez à leitura, demonstrando que



[...] não é uma questão de ele ser ou nostalgicamente conservador ou radicalmente anti-humanista em sua política (Foster 1985, 121). Na verdade ele é, ao mesmo tempo, ambos e nenhum. Sem dúvida, caracteriza-se por um retomo à história, e realmente problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Mas o restabelecimento da memória não é acrítico nem reacionário, e a problematização das certezas humanistas não implica sua negação ou sua morte (HUTCHEON, 1988, p. 70).

Um importante paradoxo do pós-modernismo retoma a questão histórica, ou da história como “método ou escrita” ou, aquilo que pode ser chamado de historiografia – e que repensa, no pós-modernismo, como pode-se ter acesso ao passado. De acordo com a estudiosa, “a metaficcionalidade [...] reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados” (p. 126). Ou seja, explora-se, mas questiona-se o passado, refletindo-se até onde a história substitui o passado e até onde ela é produto da compreensão humana.

A última e mais complexa contradição que aqui se apresenta é de cunho político, o que faz com que o pós-modernismo possa ser mal-entendido dependendo da vertente que o analisa e dos interesses que se coloquem como prismas de suas manifestações. Seja pelo humanismo liberal ou pela cultura capitalista de massa, essa poética é discutida por assemelhar-se ao marxismo na argumentação sobre as lutas de classe, mas, ao mesmo tempo, ela preocupa-se também com o elitismo social, sendo censurada pelo marxismo pelo seu modo de trabalhar a história – por meio do presente capitalista -, ou ainda pelo seu materialismo que distingue o passado verdadeiro do passado como objeto de conhecimento. Assim, percebe-se dentro das vertentes do pós-modernismo, que o marxismo pode ser um dos mais pessimistas a respeito dessa poética, vendo-o apenas como um objeto de interesse capitalista, tal qual criticavam os autores citados no início desse capítulo.

Poder-se-ia aprofundar cada uma dessas contradições e levantar outras, mas aqui basta saber de sua existência e as discussões que suscitam para que se compreenda o formato pelo qual a metaficção historiográfica ou o romance histórico brasileiro contemporâneo tratarão das obras sobre a morte de Machado de Assis.

Acrescenta-se, apenas como especificação sobre a ficção do pós-modernismo, que ela toda é um paradoxo em suas características internas e externas de confrontação entre presente e passado, geral e individual, centro e ex-cêntrico,

linguagem, ou ainda, no uso da ficção e história que se envolvem e criam fronteiras estreitas.

Em resumo, o que importa a essa poética é unir teoria e arte, passado e presente, centro e margem, o eu e o outro, linguagem e poder, cultura e história, de modo que se reflita sobre cada um deles, reestruturando-as, subvertendo-as e criticando-as, em prol do futuro, mas sempre de maneira provisória e sem respostas fechadas, preocupando-se com os paradoxos e contradições que ele mesmo gera quando tenta estabelecer uma forma de falar sobre a cultura a partir de suas incompatibilidades e sem extremismos.

Por fim, reforçando essas ideias, relembra-se que outros nomes, como Brenda Marshall, também elaboraram obras que orientam em relação ao que seria o pós-modernismo e quais os seus interesses. Transcreve-se abaixo as palavras de Marshall que representam tão bem as discussões levantadas por Hutcheon e que retratam o que esse trabalho pretende expressar, sobretudo em relação ao conhecimento histórico, seja o documentado pelos historiadores, ou aquelas que nunca foram retratadas em papel, mas que podem ser resgatadas pela memória de quem a viveu:

O pós-modernismo é sobre linguagem. Sobre como ele controla, como determina o significado, e como tentamos exercer controle através da linguagem. Sobre como a língua restringe, fecha, insiste em que representa alguma coisa. O pós-modernismo é sobre como 'nós' somos definidos dentro dessa língua, e dentro de matrizes históricas, sociais e culturais específicas. É sobre raça, classe, sexo, identidade e prática eróticas, nacionalidade, idade, etnia. É sobre a diferença. É sobre poder e impotência, sobre empoderamento, e sobre todas as fases entre e para além e impensadas. Pós-modernismo tem a ver com tudo o que veio antes que aparece nos detritos e no brilhantismo e no cotidiano de agora. É sobre esses fios que nós traçamos, e traçamos, e traçamos. Mas não a uma conclusão. Para aumentar o conhecimento, sim. Mas nunca ao conhecimento inocente. Para uma melhor compreensão, sim. Mas nunca a uma pura percepção. O pós-modernismo é sobre História. Mas não o tipo de 'História' que nos permite pensar que podemos conhecer o passado. A história nos momentos pós-modernos torna-se história e perguntas. Pergunta-se: A história de quem é contada? Em nome de quem? Com que objetivo? O pós-modernismo é sobre histórias não contadas, recontadas, não contadas. História como nunca foi. Histórias perdidas, ocultas, invisíveis, consideradas sem importância, alteradas, erradicadas. Trata-se da recusa de ver a história como linear, como levando diretamente até aos dias de hoje em algum padrão reconhecível - tudo isto estabelecido para que façamos sentido. Tem a ver com o acaso. É sobre o poder. Tem a ver com informação. E de mais informação. E mais. E mais. E isso é apenas um pouco sobre o que o pós-modernismo [é]<sup>12</sup> (MARSHALL, 1992, p. 04, tradução nossa).

<sup>12</sup> Postmodernism is about language. About how it controls, how it determines meaning, and how we try to exert control through language. About how language restricts, closes down, insists that it stands

É por esse viés que se compreende tal poética como algo além de um recorte histórico, mas como uma prática cultural que reflete sobre si mesma e levanta as mais diversas reflexões acerca do que se pensa saber e conhecer sobre o passado e o próprio presente.

Na literatura, algumas características tornam-se indispensáveis, transgredindo as tradições, mas também confrontando e compreendendo o passado, atuando contra a noção de originalidade dos textos, assim como a veracidade dos fatos que se inseria sobre o discurso histórico. Perrone-Moisés (2016) aponta as principais características em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*: a ironia, o ludismo, a metalinguagem, a fragmentação, a paródia e a intertextualidade que, além de comuns às discussões dessa poética, são pilares das obras em análise nesse trabalho, merecendo maior atenção às suas descrições.

Dentro da metalinguagem, encontra-se a metaficção, que por meio da auto-reflexão ficcional e também pela incorporação de elementos e narrativas históricas, transforma-se em metaficção historiográfica, ou ainda, o novo romance histórico, em que passa a ficcionalizar figuras históricas como autores, dentre os quais Machado de Assis, como será tratado adiante.

Entretanto, antes de trazê-las, é importante dar continuidade à discussão sobre o novo romance histórico e/ou a metaficção historiográfica e entender como ele incorpora-se a essa poética ou “condição”, mostrando como e porque as obras de Haroldo Maranhão e Silviano Santiago estão atreladas a essas discussões.

---

for some *thing*. Postmodernism is about how ‘we’ are defined within that language, and within specific historical, social, cultural matrices. It’s about race, class, gender, erotic identity and practice, nationality, age, ethnicity. It’s about difference. It’s about power and powerlessness, about empowerment, and about all the stages in between and beyond and unthought of. Postmodernism is about the everything that’s come before that shows up in the detrits and the brilliance and the everyday of now. It’s about those threads that we traced, and trace, and trace. But no to a conclusion. To increased knowledge, yes. But never to innocent knowledge. To better understanding, yes. But never to pure insight. Postmodernism is about History. But not the kind of ‘History’ that lets us think we can know the past. History in the postmodern moments become histories and questions. It asks: Whose history gets told? In whose name? For what purpose? Postmodernism is about histories not told, retold, untold. History as it never was. Histories forgotten, hidden, invisible, considered unimportant, changed, eradicated. It’s about the refusal to see the history as linear, as leading straight up to today in some recognizable pattern – all set for us to make sense of. It’s about chance. It’s about power. It’s about information. And more information. And more. And. And that’s just a little bit about what postmodernism [is].

## 2.2 O novo romance histórico ou o romance histórico brasileiro contemporâneo

Para Mikhail Bakhtin em *Teoria do Romance III* (2019, p. 65-66), “o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado”. Ele acreditava que o romance era um gênero de caráter aberto, devido ao dialogismo, ao riso, à ironia, à (auto)parodização e à tradição carnavalesca a que se filia<sup>13</sup>.

Conforme Esteves (2010, p. 30), Bakhtin já afirmava também que o romance possui como fundamento um caráter híbrido. Para Alcmeno Bastos (2001), no romance histórico, esse caráter faz com que ele transite entre o ficcional e o histórico, apresentando-se com as características do primeiro, mas com a necessidade de apresentar em sua temática a veracidade histórica.

[...] como romance, era ficção, isto é, a matéria narrada resultava da livre invenção do escritor, que delegava a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano; como histórico, escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à História (BASTOS, 2001, p.16).

Por essa movimentação proporcionada pelo hibridismo, outra característica que se acentua é a questão da referencialidade que, como visto anteriormente, levava o escritor ficcional a debruçar-se sobre a história, ao mundo externo e a manter o pacto da veracidade, preservando a verossimilhança comum ao discurso tradicional. Contudo, após as rupturas que se iniciaram com o Realismo em Flaubert e que se estenderam a partir de então, novas características e formas de pensar a história foram incorporando-se ao romance histórico. Como Bastos (2001, p. 18-19) explica, a averiguação do passado não é o único componente do histórico, a ele atrela-se também o contemporâneo, mostrando que, ao visitar o passado, não se faz nostálgicamente, mas como forma de refletir sobre a vida moderna.

Entretanto, é inegável que por mais que o termo seja “histórico,” justamente pelo seu modelo tradicional, esse gênero, agora atualizado, vai muito além do histórico, despertando reflexões sociológicas, políticas e até mesmo psicológicas.

---

<sup>13</sup> Importante destacar que esse pensamento de Bakhtin foi desenvolvido nos anos 1930 e publicado nos anos 1970. Seus estudos acerca dos elementos que permeiam o romance ainda hoje são explorados e aplicados ao romance, porém, sua citação, que dá início ao parágrafo, já não se aplica ao pós-modernismo, considerando a grande demanda de gêneros que se originaram desde o período da publicação de suas obras.

Obviamente, todas essas questões estão interligadas à história, pois é por intermédio delas que se constrói a história individual e coletiva. É interessante ressaltá-las, visto que, no clássico scottiano, pensar o presente só era possível por meio dos retratos do passado e de suas narrativas que se preocupavam em engendrar os mitos fundacionais da nação inglesa, enquanto hoje pensam-se e constroem-se narrativas sobre o passado e o presente com a mesma constância para que se possa refletir sobre eles e alertar para a construção de um futuro em que se possa evitar os mesmos problemas enfrentados ontem e hoje.

Dessarte, por meio dessas atualizações do gênero, deu-se origem a uma outra série de atualizações que culminou, já no século XX, no novo romance histórico, rompendo com o tradicionalismo de Scott e reconfigurando a forma de produzir esse gênero. Na América Latina, com pesquisadores como o hispano-uruguaio Fernando Aínsa (1991) e o estadunidense Seymour Menton (1993), as novas características começam a ser apontadas, elaborando-se, assim, o Novo Romance Histórico Latino-Americano. Menton (1993) reorganiza as ideias de Aínsa (1991).

A pesquisa de Menton surge do interesse em aprofundar o conhecimento sobre as produções literárias contemporâneas latino-americanas. Esse pesquisador, diante de obras contemporâneas como *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979), de Antonio Benítez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso e *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, identifica traços que divergem das características dos romances históricos publicados anteriormente (XAVIER, 2011, p. 2).

Segundo Márcia de Fátima Xavier (2011), Menton reconhece que o novo romance histórico latino-americano prossegue com um enredo que acontece em tempo anterior ao de seu narrador e sem tornar a história apenas um pano de fundo para desenrolar as ações. Ela passa a fazer parte do enredo por meio da inserção de figuras históricas, permitindo a reinterpretação dos fatos históricos, sem preocupar-se excessivamente com a referencialidade como nos modelos scottianos.

Esteves (2010, p.38) apresenta uma síntese elaborada por Menton (1993) sobre as principais características que diferenciam o novo modelo do clássico que se encontrava na obra de Scott e que reformulam aquilo que Aínsa (1991) havia descrito como a separação da matriz fixada por Scott:

- 1-A primeira dessas diferenças está associada a uma concepção filosófica, segundo a qual seria praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade. Da mesma maneira, muda-se a concepção tradicional de tempo, passando a história a ser vista como formação cíclica. Paradoxalmente, seu caráter de imprevisibilidade faz com que possam ocorrer os acontecimentos mais absurdos e inesperados. Essa forma de pensar, embora assentada em princípios filosóficos comuns no século XX, foi amplamente divulgada a partir da obra do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986);
- 2-Outra marca é a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros;
- 3-A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo;
- 4-A utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação;
- 5-A intertextualidade atua nos mais variados níveis;
- 6-Tal intertextualidade está principalmente vinculada aos fenômenos estudados por Mikhail Bakhtin como dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia (ESTEVES, 2010, p.38).

Esteves adverte que para Menton a visibilidade de algumas das seis características é suficiente para que uma obra pertença ao gênero. Marilene Weinhardt (2015, p. 122-123) destaca ainda que a intertextualidade é uma das características principais, mas ressalta a necessidade de se ater ao fato de ser “uma espécie particular de intertextualidade”, caso contrário, qualquer obra poderia ser chamada de novo romance histórico. Assim, somente por meio dos termos de hipotexto e hipertexto, cunhados por Gérard Genette (1982) é que se pode entender que a intertextualidade, já citada pelos demais estudiosos, é necessariamente a história (hipotexto) da qual a ficção histórica ou o novo romance histórico (hipertexto) apoderar-se-á.

É inegável que durante o século XX esse tipo de romance emergiu na América Latina, principalmente a partir da década de 1970, como afirma Esteves (2010), por motivos variados, que vão desde a aproximação dos quinhentos anos da chegada de Colombo a América, a heterogeneidade das nações da América Latina, até os golpes e ditaduras que esses países estavam enfrentando, e segundo Menton (apud XAVIER, 2011, p. 6), os escritores buscavam na história o escape da realidade ou uma esperança para sobreviver. Além disso, com o desenvolvimento do novo romance histórico, muitos autores tornaram-se conhecidos.

Entre os autores que cultivam esse tipo de romance, figuram alguns dos nomes mais respeitados de quatro gerações literárias de alguns países latino-americanos: o cubano Alejo Carpentier (1904-1980), como o iniciador e criador; na segunda geração, o mexicano Carlos Fuentes (1929), o peruano Mario Vargas Llosa (1936) e o brasileiro Silviano Santiago (1936); na terceira geração, entre outros, o nicaraguense Sergio Ramírez (1942) e o cubano

Reinaldo Arenas (1943-1990); e, na quarta geração, destaca-se o argentino Martín Caparrós (1957). Ainda de acordo com Menton, o Chile representa a exceção nacional mais notável para essa tendência. *Martes tristes* (1985), de Francisco Simon, seria, talvez, o único exemplo do novo romance histórico nesse país (XAVIER, 2011, p. 5).

De acordo com Antonio Candido (2000, p.109), no Brasil é Pereira da Silva, com *Jerônimo Corte Real* (1840) quem dá início ao desenvolvimento de uma novelística que se movimenta entre a ficção e a realidade, mas que ainda desenvolve um quadro português. Por esse motivo, Candido elenca *Um roubo na Pavuna* (1843), de Luís da Silva Alves de Azambuja Suzano, como o primeiro romance histórico brasileiro. Entretanto, antes dele, narrativas curtas, de gêneros híbridos e difíceis de delimitar foram publicadas, como por exemplo *Virgínia ou a vingança de Nassau* (1840), de João José de Souza e Silva Rio.

Segundo Candido (2000, p. 109), “o gênero só brilhou realmente no Brasil romântico entre as mãos de Alencar, em *O Guarani* e *As minas de Prata*, misturando-se ao indianismo”. Alencar ainda seguia o modelo clássico de Scott, criando heróis, e “consolidando o ideal nacionalista” por meio do indianismo. Além disso, por meio dos romances regionalistas, Alencar mostra a força dos povos de diferentes regiões do Brasil, evidenciando a preocupação em demonstrar sua nobreza e a estrita relação com a natureza, como presente da descendência dos povos indígenas.

Depois de consolidado por Alencar, o romance histórico passa a tomar espaço nas publicações brasileiras, em que se observa, inicialmente, uma ficção que historiciza acontecimentos regionalistas, mas que aos poucos vai tomando maiores proporções, e com o decorrer do tempo vai rompendo com o modelo clássico scottiano.

Entre essas produções têm-se, por exemplo, *Os índios do Jaguaribe* (1862), *O Cabeleira* (1876), *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881), todos de Franklin Távora, *Maurício ou Os paulistas em São João d'El Rei* (1877), de Bernardo Guimarães, *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo, *O príncipe de Nassau* (1926), de Paulo Setúbal<sup>14</sup>, *Vida e morte de Natividade Saldanha* (1932), de Argeu Guimarães, A série literária *O tempo e o vento* (1949) de Erico Verissimo, *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza, *Viva o Povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro,

---

<sup>14</sup> Autor de vários romances históricos.

*Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda, *Sonhos tropicais* (1990), de Moacir Scliar, entre tantos outros.

Percebe-se que logo no início do século XX esse tipo produção ainda estava dando seus primeiros passos, mas intensifica-se fortemente a partir dos anos 1970 e 1980 com o pós-modernismo, adotando também a ficcionalização de escritores como forma de rememorar a história de determinados períodos brasileiros, assim como de grandes nomes da literatura, demonstrando que os escritores contemporâneos estão preocupados com a história geral e literária, apresentando novos vieses de ver e entender a literatura e seus “heróis”.

Nesse meio, Silviano Santiago ganhou destaque, com a sua obra *Em Liberdade*, publicada em 1981, que chegou a vencer um prêmio Jabuti. Na obra, Santiago ficcionaliza o autor Graciliano Ramos que, após sair da prisão, registra em um diário a injustiça e a violência às quais foi exposto. Santiago trata também das torturas e mortes de Cláudio Manuel da Costa e do jornalista Vladimir Herzog, consideradas suicídios, ficcionalizando suas experiências que não constam nos arquivos.

Além dessa obra, Santiago escreve outras ficções históricas como romances e contos. Em 1995, publica *Viagem ao México* em que ficcionaliza o poeta Antonin Artaud. Mais tarde, em 2005, ele faz o mesmo com o poeta Mário de Andrade, nos contos “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos” e “Caíram as fichas”, do livro *Histórias mal contadas*. Recentemente, em 2016, Santiago publica *Machado: Romance* (2016), ficcionalizando e homenageando o escritor por meio da narrativa sobre seus últimos quatro anos de vida e de um panorama sobre o Rio de Janeiro após a transição da Monarquia para a República.

Em todas as obras, Santiago homenageia grandes nomes da literatura, ao mesmo tempo em que discute sobre situações sociais do momento. Referindo-se somente aos romances, talvez *Em Liberdade* seja mais assertivo ao levantar e criticar questões sociais e políticas do Estado Novo e da ditadura – que durou de 1964 à 1985. Em *Viagem ao México*, Santiago não se esquivava das problemáticas socio-históricas do século XX, narrando para além da biografia de Antonin Artaud, apresentando preocupações “com questões que afetaram e que, de certo modo, ainda afetam o presente estético e político brasileiro e latino-americano” (ROCHA, 2020, p. 93). Enquanto que em *Machado* a história do processo de transformação da cidade



mistura-se às transformações da vida do autor, relacionando o social e pessoal e possibilitando uma reflexão sobre as alegrias e angústias do ser humano.

Outros autores brasileiros contemporâneos também ficcionalizaram Machado de Assis, como se vê nas obras *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoença Martins; *Machado e Juca* (1999), de Luiz Antonio Aguiar; *Um amante muito amado: Machado de Assis* (2000), de Maria Eli Queiroz; *Por onde andaré Machado de Assis* (2004), de Ayrton Marcondes; *O menino e o Bruxo* (2007), de Moacyr Scliar; *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo; *Dom do Crime* (2010), de Marco Lucchesi; *O homem que odiava Machado de Assis* (2019), de José Almeida Junior, e aquela que aqui interessa, *Memorial do Fim* (1991), de Haroldo Maranhão.

Em *Memorial do Fim*, Maranhão trata de homenagear o escritor brasileiro, por meio das “grafias” da sua vida, mas também das suas estórias. Fragilizado, no leito de morte, o que se resgata da história de Machado são as pessoas de seu convívio e algumas situações que constam em arquivo como a visita que ele recebe de Astrojildo Pereira Duarte Silva. Ademais, trata-se de “reficcionalizar as ficções” de Machado, recompondo seus personagens, dando a eles identidades já existentes, misturando-os ao próprio autor.

Enquanto a obra de Santiago pertence à vertente do novo romance histórico que Marilene Weinhardt (2011) chamará de ficção-crítica, incluindo o apoio de textos biográficos e de suas produções, a obra de Maranhão caracteriza-se pela prática paródica. Os últimos dias de vida de Machado são livremente narrados, construindo uma narrativa paralela que mescla história e ficção, mas que adentra principalmente o histórico das narrativas ficcionais e não biográficas.

E não por esse motivo deixam de ser históricos, pois ao tratar da figura histórica, a obra está ressignificando o passado, preocupando-se em manter viva uma memória “heroica” da literatura, ao passo em que não perde seu status de narrativa ficcional, em que não quer ser puramente biográfico, nem crítico – mesmo que o seja em determinados momentos, para que assim possa selecionar o que lhe interessa narrar – mas uma reflexão contínua do sujeito social, individual e histórico.

Além disso, a morte do autor como temática dos romances em questão salienta o processo de mudança e ruptura com o romance histórico clássico, pois é por meio do fim da vida que o personagem “herói” das letras torna-se mais humano, podendo-se nesse momento delicado da vida explorar sua doença, sua fragilidade e

sentimentalismo de dor e luto após perder a esposa, ao mesmo tempo em que revive as memórias de suas obras fúnebres, que tratam de defuntos narradores, ou velhos “casmurros” atormentados pelas memórias das mortes dos outros.

De todos os modos, o romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe. Para isso usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricos e ficcionais; rompe com as formas convencionais de tempo e de espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e especialmente se vale, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnavalizada de ver o mundo (ESTEVEZ, 2010, p.68).

Assim, a reflexão sobre o novo romance histórico contribui para a análise da poética do pós-modernismo, pois apresenta características que comportam o novo modo de se produzir e compreender o mundo. Não se deixa o passado de lado e nem se distancia dele, mas as suas aproximações são importantes para pensar o presente e melhorar o futuro, e é em prol desse e para esse que as preocupações tendem a se voltar.

No entanto, o crescimento e a reformulação dessas produções só são possíveis pela reflexão desse passado, sobretudo depois das duas grandes guerras, que mostram as atrocidades que o homem é capaz de cometer. Por influência delas, talvez, é que cabe ao homem do pós-modernismo tentar refletir sobre as transformações do mundo e de si mesmo, na tentativa de moldar o futuro, pois o passado é imutável e o presente é o espaço de reflexão.

[...] o romance histórico ainda cumpre com uma de suas mais importantes funções, tão bem explicitada por Carlos Mata Induráin (1995, p.60), que vê no gênero uma forma essencial de recuperação da memória coletiva, além de fonte de aprofundamento da liberdade. Isso possibilita ao leitor a compreensão de que as ações humanas no tempo e no espaço podem ser registradas sob diferentes formas, corroborando a forma contemporânea de enxergar a própria história como um conjunto de verdades diferentes e não necessariamente excludente (ESTEVEZ, 2010, p.66).

Assim, as transformações do gênero refletem as transformações do homem, também preocupando-se em trazer, por meio do romance, as vozes dos discursos heterogêneos daqueles que foram excluídos historicamente, tais como as mulheres, os negros ou o grupo LGBTQI+. Tais vozes são inseridas no passado com o novo

romance histórico, em que vale a pena dar espaço a elas e reconstruir os discursos de verdade que ainda hoje chegam à sociedade atual.

Independentemente da terminologia que receberá<sup>15</sup>, é importante que o gênero transforme a sociedade contemporânea e o que vir após ela. Isso possibilita, por meio do discurso do novo romance histórico, reconstruir as sociedades passadas refletindo-as, homenageando-as, se possível, e criticando-as, quando necessário, assim como se pretende pensar e modificar sobre o futuro que se anseia. Na ficção isso será possível com o novo romance histórico e/ou a metaficção historiográfica como sugerem Esteves e Hutcheon.

### 2.3 Metaficção e metaficção historiográfica

Ao longo deste trabalho tem-se levantado o termo metaficção historiográfica, tratado por Linda Hutcheon como uma das características que permeiam os romances do pós-modernismo e, ainda, podendo ser compreendido como sinônimo do novo romance histórico, pois trabalha com os discursos ficcionais e históricos.

No entanto, antes de entender o porquê e como esse gênero recebe esse nome, é importante ressaltar que ele se origina de um termo anterior e que também tem papel fundamental nas obras aqui analisadas: a metaficção.

O termo surge mais ou menos junto com a ascensão do pós-modernismo, na década de 1970, sendo atribuída a William Gass e sua obra *Fiction and figures of life*. Gass cunha o termo metaficção impulsionado pela filosofia da linguagem, sobretudo pelas questões ligadas à metalinguagem, de modo que, em seus romances era possível observar tal prática, como, por exemplo, em *Willie Masters' Lonesome Wife* (1968)<sup>16</sup>. Entretanto, a prática metaficcional pode ser encontrada desde o surgimento da literatura, como afirma Gustavo Bernardo (2010):

A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. O termo “metaficção”, no entanto, é bem mais recente. William Gass o cunhou como

<sup>15</sup> “novo romance histórico”, “romance histórico”, “narrativa de extração histórica”, narrativa histórica”, “ficção histórica”, ou “metaficção historiográfica”, todos levantados por Esteves (2010, p.42).

<sup>16</sup> Na obra, a personagem principal e feminina, Babs Master, reflete sobre a sua vida e sobre um adultério que está, ou imagina estar, cometendo, ao mesmo passo em que a obra é lotada de notas de rodapé que se misturam ao enredo, jogando com reflexões sobre a vida da personagem e sobre a linguagem, por meio da própria linguagem.

“metafiction” para designar os novos romances americanos do século XX (BERNARDO, 2010, p. 39).

Esses novos romances, aos quais Bernardo refere-se, eram classificados pelos mais tradicionais como “antirromances”, pois superavam a tradição realista, rompendo com as suas normas, principalmente aquelas propostas por Ian Watt, e tratavam da elaboração da própria ficção, da sua escrita e das estratégias que utilizava, ou ainda, por meio da crítica e da autocrítica.

Como afirma Larry Mccaffery (2013), o antirromance definido amplamente, como no parágrafo anterior, poderia ser aplicado a várias obras que fossem inovadoras e críticas. Entretanto, Gass contraria o uso de antirromance como um termo para muitas dessas obras autocríticas, pois, segundo ele, esse tipo de ficção pode ser, na verdade, a metaficção. Além disso, segundo Mccaffery (2013, p. 182, tradução nossa),

A metaficção assemelha-se a antirromances do passado, por exemplo, ao tender a parecer não convencional e experimental, exceto nos casos em que se baseia em convenções familiares para objetivos paródicos; a característica que define a metaficção, no entanto, é a sua preocupação direta e imediata com a própria criação de ficção<sup>17</sup>.

Ou seja, o que diferenciaria principalmente essas duas formas de ficção, é que o antirromance é mais indireto ao fazer as suas críticas, especialmente as formas de fazer ficção do passado, fazendo sugestões sobre novas perspectivas nas relações entre artista e obra, como afirma Mccaffery. Já a metaficção, além de discutir sobre si mesma, pode narrar sobre biografias de autores imaginados e brincar com o leitor.

Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (1980), compreende a metaficção como um gênero narrativo comparando-a ao personagem da literatura grega, Narciso, demonstrando que há uma preocupação e autoconsciência sobre si mesma, um reconhecimento de que ela é apenas ficção – mesmo quando há a inserção de acontecimentos e pessoas históricas em sua narrativa. Hutcheon (1980, p. 1), diz que a “Metaficção,” como foi agora nomeado, é ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui dentro de si mesma um comentário da

---

<sup>17</sup> Metafiction resembles anti-novels of the past, for example, in tending to appear unconventional and experimental except in instances when it relies on familiar conventions for parodic purposes; the defining characteristic of meta fiction, however, is its direct and immediate concern with fiction-making itself.

sua própria narrativa e/ou identidade linguística”<sup>18</sup>, revelando assim o status ontológico do texto e também a complexidade da sua produção.

A autora afirma, ainda, que a metaficção foi compreendida por muitos críticos como algo suspeito, recebendo muitas conotações negativas, tais como “narcisista, introvertida, introspectiva e autoconsciente”<sup>19</sup> (HUTCHEON, 1980, p.20), pois a crescente produção dessas obras, principalmente nesse período, demonstra características como a criação da sua própria crítica, aspecto que não se observava nas obras românticas ou realistas.

Além disso, ela retoma a presença do autor/narrador que antes havia sido suprimida pelos romances realistas, tal como traz o leitor como um dos componentes da produção escrita, ou ainda, colocando-o como um “coautor” da ficção, tirando-o da comodidade habitual de simples observador pacífico:

O metafictionista, por este espelhamento do processo, pode ter a intenção de perturbar o seu leitor, como fez Gide no passado. A leitura não é sempre a experiência agradável, controlada e harmoniosa que as tradições Clássicas e Românticas sugerem. Pode ser perturbadora, desafiadora, para não dizer ameaçadora<sup>20</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 151, tradução nossa).

Percebe-se que o mito romântico é demolido junto com a ideia de originalidade, sendo que esse novo autor metaficcional deixa de ser o “criador” e preocupa-se em reproduzir textos ao mesmo tempo que busca despertar em seu leitor a necessidade de refletir sobre o que é real e o que é fictício e, sobretudo, como a sociedade é revelada por meio desses textos.

Assim, a metaficção pode ser compreendida como uma evolução de tudo o que os períodos anteriores construíram em termos de compreensão sobre o texto, o autor e o leitor, como afirma Hutcheon (1988, p. 109): primeiramente, com o romantismo, salienta-se a preocupação com o autor, em seguida, desvia-se a preocupação ao texto, e nos últimos anos, a partir do modernismo, ao leitor, sendo que os pós-modernistas encontram na metaficção o espírito da reflexão e da autorreflexão tanto da arte quanto do escritor e do leitor.

---

<sup>18</sup> “Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.

<sup>19</sup> Narcissism, introverted, introspective, self-conscious.

<sup>20</sup> The metafictionist, by this mirroring of process, may intend to upset his reader, as did Gide in the past. Reading is not always the pleasant, controlled, harmonious experience that the Classical and Romantic traditions both suggest. It can be disrupting, challenging, not to say threatening.

Patricia Waugh, uma das responsáveis pela propagação do termo, em sua obra *Metafiction: The theory and Practice of self-conscious fiction* (1984), trabalha, como o título sugere, com as teorias e práticas literárias que tratam das relações entre mundo literário e externo por meio da metaficção. Nas palavras de Waugh (1984, p. 2, tradução nossa), “Ao prestar uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, elas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário”<sup>21</sup>.

Nesse contexto, compreende-se que a metaficção apresenta-se como um objeto de reflexão da arte, pois pode ser encontrada no cinema, na pintura, na fotografia, na litografia e no teatro, conforme observa Bernardo (2010), e também no leitor do pós-modernismo.

Waugh afirma que essa reflexão sobre a arte e a realidade reitera tanto os limites da ficção quanto os limites da realidade, mostrando que o ficcional é real em um mundo alternativo ao da realidade que se vive; tudo isso é possível por meio da linguagem e/ou criação verbal.

A maioria dos escritores metaficcionais, no entanto, escapa às posições de “não-predicação” e “falsidade”. Eles são autoconscientemente ansiosos por afirmar que, embora a ficção literária seja apenas uma realidade verbal, ela constrói através da linguagem um mundo imaginativo que tem, em seus próprios termos, um estatuto referencial completo como uma alternativa para o mundo em que vivemos. As declarações ficcionais existem e têm suas ‘verdades’ no contexto de um ‘mundo alternativo’ que eles também criam. As declarações no mundo real têm sua ‘verdade’ no contexto de um mundo que eles ajudam a construir<sup>22</sup> (WAUGH, 1984, p. 100, tradução nossa).

Esses construtos revelam que o metaficcionista está ciente que o seu papel é representar o mundo, porém diferentemente da forma que faziam os realistas. Ele cria suas “verdades” por meio dos discursos do mundo fora da ficção, sempre revelando a sua produção como ficção.

---

<sup>21</sup> In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

<sup>22</sup> Most metafictional writers, however, eschew both ‘non predication’ and ‘falsity’ positions. They are self-consciously anxious to assert that, although literary fiction is only a verbal reality, it constructs through language an imaginative world that has, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live. Fictional statements exist and have their ‘truth’ within the context of an ‘alternative world’ which they also create. Statements in the real world have their ‘truth’ in the context of a world which they help to construct.

Entretanto, por mais que apresentem as suas próprias verdades, eles também podem acessar, como viu-se anteriormente, aquilo que se apresenta como “verdade sociológica e histórica” que são documentadas, mas passíveis de mutações por meio de novos documentos e que as alternem ou que ao menos questionem a sua veracidade.

O fazer histórico por meio da ficção, que obriga o questionamento sobre o que foi real ou o que foi interesse de uma determinada classe também compete a uma extensão da metaficção que Linda Hutcheon chamará de metaficção historiográfica.

Segundo Mark Currie (2013, p. 14), a metaficção historiográfica começa a nascer ainda no período modernista por meio de eventos não-ficcionais em campos afins como a filosofia, a linguística, a literatura e a crítica cultural, por meio do trabalho de autores como Hence, Robert Coover, Umberto Eco, A.S. Byatt, John Fowles, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Julian Barnes e outros, que contribuíram com a nova filosofia histórica em que se centraliza o “contar histórias”.

Todavia, seu reconhecimento surge posteriormente, fazendo com que o estudo a seu respeito se amplifique principalmente a partir de Linda Hutcheon, com *Poética do Pós-modernismo*, em meados dos anos 1980, quando a autora, ao tratar das características, contradições e contestações sobre a poética, elenca também a metaficção historiográfica como a forma da ficção que melhor incorpora e expressa as transformações das suas condições.

Currie (2013, p. 15), lembra que a “metaficção não é apenas um tipo de ficção do pós-moderno, e não é um tipo de ficção exclusivamente pós-moderna”<sup>23</sup>. Nem mesmo a metaficção historiográfica é, porém, seu uso, sua descrição e suas características despontam nesse período, como um revigoramento do romance histórico tradicional, permitindo seu uso como sinônimo do novo romance histórico.

Dessa forma, cabe ressaltar que a metaficção historiográfica, como o próprio nome afirma, engendra um tipo de romance híbrido que tratará de metaficções que além de expor suas adversidades internas de elaboração, elementos ficcionais e importância do escritor e leitor, preocupar-se-ia também com os elementos externos, principalmente histórico, pois é em torno dele que suas temáticas são elaboradas,

---

<sup>23</sup> Metafiction is not the only kind of postmodern fiction, and nor is it an exclusively postmodern kind of fiction.

utilizando-o como referente, porém, sempre interessado em brincar com ele, junto à ficção.

É com a metaficção historiográfica que se pode reestabelecer o contato entre literatura e história. Ela explora questões que autores anteriores, como Hayden White, por exemplo, já apresentavam sobre a relação entre os discursos dessas disciplinas. A principal diferença é que a metaficção historiográfica incorpora ambas, mesclando-as no mesmo discurso, de modo que se permita romper com a busca das fronteiras entre elas. Lima (1989, p. 66) afirma que “Danto<sup>24</sup> enunciava com precisão que, enquanto ‘uma narrativa fictícia é aquela que requer somente evidência conceitual’, a narrativa histórica combina argumentação conceitual e teste factual”.

Ousa-se afirmar que a metaficção historiográfica requer e refuta toda e qualquer evidência conceitual e factual, pois ao mesmo tempo que incorpora esses fatos, acontecimentos ou personagens históricos, seu trabalho é ficcional, sem a necessidade de relatar verdades, mas com pretensão de revisitá-las por outras possibilidades factuais.

Nas obras em análise, percebe-se que a história serve como um aparato para construir novas possibilidades de leitura e interpretação daquilo que não se encontra documentado, criando novas “verdades” que pertencem ao campo ficcional, pois é por meio da ficção que a história pode ser alterada, como no exemplo abaixo, retirado de *Memorial do Fim*, em que se transcreve a carta de Lúcio de Mendonça na íntegra, como afirma Maranhão (p.184), “salvo a troca dos nomes próprios”.

“Egrégio Mestre e Amigo.

D. Perpétua Penha Nolasco, digna irmã do nosso amigo Clemente Nolasco Netto, quer ser-lhe apresentada e que seja eu quem a acompanhe à presença do Mestre, para submeter-lhe um romance de sua lavra. Tenho nisso imenso prazer e honra, com a certeza de proporcionar-lhe verdadeiro encanto.

Seu discípulo e amigo.

Lúcio de Mendonça” (MARANHÃO, 1991, p. 89).

Segundo Hutcheon (1988, p. 152), “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico”. Na passagem acima, a comprovação dessa afirmação dá-se pela inserção de um bilhete real, enviado pelo dr. Lúcio de Mendonça a Machado, mas com a troca dos nomes da escritora e seu irmão que evidenciam a ficção.

---

<sup>24</sup> Trata-se de Arthur C. Danto.



Em outras reconstruções, entretanto, percebe-se a inserção dos personagens históricos, datas ou lugares como registro histórico e o uso de trechos inverídicos, como na passagem abaixo, retirada de *Machado*, que retrata uma possível reencarnação de Machado de Assis – no narrador Silviano Santiago – no sentido literário, visto que ambos são conectados por coincidências.

Vinte e oito anos depois de falecido no chalé do Cosme Velho e enterrado no Cemitério de São João Batista, onde o espera a companheira Carolina, Machado de Assis, o protagonista, renasce na pele de diferente e ousado personagem. De maneira positiva, as aparências apontam para o verossímil das hipotéticas e delirantes fantasmagorias, a serem imaginadas, assumidas e desenvolvidas pelo narrador durante a trama romanesca, e apontam também, de maneira negativa, para a futura maledicência biliosa dos amigos e confrades que me são próximos ou distantes, e dos futuros leitores (SANTIAGO, 2016, p. 53).

Assim, a metaficção historiográfica salienta, também, as contradições do pós-modernismo, pois faz parte da contradição. Ela colabora no surgimento de dúvidas por meio dessas contradições, mas não as pretende responder, pois ela não tem a obrigação de dar respostas prontas e acabadas; sua função é questionar, criticar e refletir, lembrando que tudo é relativo, tudo é inacabado, encontrando-se em constante transformação e que a verdade é questionável, e que por mais que trate da história, ela é ficção autoconsciente, ou seja, ela sabe o que é e não pretende ser outra coisa, por mais que incorpore outros discursos por meio de seu hibridismo, ou intertexto, como utiliza Hutcheon (1988).

Por esse motivo, a estudiosa elege esse gênero como a forma que melhor representa o pós-modernismo. A metaficção historiográfica é autorreflexiva, tanto ao que diz respeito à ficção quanto à história, explorando tudo aquilo que contraria para que possa utilizá-lo exacerbadamente, porém, sem a preocupação de comprovar o que diz, pois ele pertence à ficção e não à história.

A aproximação dessas duas disciplinas é amplamente demonstrada pela metaficção historiográfica. De acordo com Hutcheon (1988, p.141), além de pertencerem aos discursos narrativos e construtos linguísticos que tratam da verossimilhança e não da realidade, ambas as disciplinas também são intertextuais, pois reelaboram os textos do passado, assim como estão submetidas às variações históricas que possam ocorrer.

Todavia essas aproximações também não transformam a metaficção histórica no romance histórico tradicional. Como afirma Rogério Lima (1996, p. 54): “A metaficção historiográfica não é somente metaficcional, nem mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional.”

Por esse ângulo, ela funciona melhor como um gênero que incorpora o novo romance histórico, sobretudo brasileiro. Incorporação no sentido de que o romance histórico brasileiro contemporâneo pode ser considerado sinônimo de metaficção historiográfica, mas nem sempre o contrário é possível, visto que a metaficção historiográfica necessita da autorreflexão que o outro nem sempre contempla.

Outra diferença é de localização geográfica, em que se percebe uma preferência pelo termo estudado anteriormente na América Latina, enquanto a terminologia metaficção historiográfica difundiu-se nos Estados Unidos e posteriormente nos estudos britânicos com, por exemplo, Maureen Duffy e Susana Onega<sup>25</sup>.

Para Hutcheon, as diferenças entre a metaficção historiográfica e o romance histórico tradicional (e as aproximações com o novo romance histórico) estão muito próximas daquelas levantadas por Menton posteriormente – e já discutidas nessa pesquisa. Todavia, a ênfase de Hutcheon, e que talvez seja a grande chave da sua obra são os paradoxos com que o romance passa a lidar da mesma forma que a poética em que se insere.

Diferenciar o romance histórico tradicional de Lukács e a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon implica no rompimento do primeiro a partir do segundo, por meio da forma de entender o gênero romance que insere a história em sua composição e no modo de abordá-la, de tratar dos personagens, da linguagem e dos objetivos que se visa em diferentes momentos nos séculos XIX e XX, por meio da reelaboração das teorias literárias, históricas e da linguagem.

Lukács usa a história para moldar, Hutcheon usa para refletir. O romance histórico relata fatos históricos e/ou insere personagens característicos para influenciar a sociedade sobre o que se esperava construir dela e com ela. A metaficção historiográfica relata sobre o passado para refletir sobre ele. O romance histórico vê o passado como pré-histórico; a metaficção historiográfica o entende como algo que

---

<sup>25</sup> Como observa-se por meio da obra organizada por Mark Currie (2013) que se encontra nas referências.

existiu, mas que só se pode acessar pela forma textualizada. O romance histórico trata de personagens que representam a sociedade de uma forma particular – central; a metaficção historiográfica foca os marginalizados, “ex-cêntricos”, assumindo uma nova dimensão histórica. O romance histórico por Lukács quer incorporar o marxismo junto as ideias de Hegel; a metaficção historiográfica insere diferentes perspectivas, ainda que contraditórias, para problematizá-las.

No entanto, nenhum se vê como original, os dois usam o discurso histórico e assim os intertextos que relatam o passado como a história, a própria ficção, e, mesmo que indiretamente, as demais disciplinas sociais, para então refletirem sobre o homem do passado e do presente. A diferença principal, nesse caso, é o uso da paródia, comum à metaficção historiográfica, que usa e abusa da intertextualidade, explicitando sua ação.

Seja pela intertextualidade paródica como forma de reflexão, crítica e homenagem, seja pela nova dimensão histórica que busca inserir e construir sobre a sociedade, ou ainda pela necessidade de argumentar sobre tudo o que insere em sua produção, a metaficção historiográfica é, sem dúvidas, um dos gêneros que melhor reflete as transformações sociais e as intenções dos indivíduos em exporem e discutirem suas lutas e sua presença na história, mesmo que ela seja negada, velada ou diminuída.

Por último, e extremamente importante, a metaficção historiográfica é o melhor gênero que expressa no pós-modernismo a voz literária, em que se destaca a brasileira, rememorando obras e nomes consagrados e gerando a possibilidade de novos olhares literários sobre si e sobre o outro, que também é histórico. Ela não o faz hipocritamente, ao contrário; mesmo com a crítica, ela reanima a literatura – da alta modernidade - dada como morta por muitos críticos, e honra aqueles que nunca deram espaço para a sua morte literária, como Machado de Assis.

#### **2.4 A ficcionalização de escritores**

Ao tratar do passado histórico e também ficcional, a metaficção historiográfica preocupa-se em abordar acontecimentos e personagens históricos, dentre os quais se encontram escritores, podendo, ao ficcionalizá-los, reficcionalizar também, em muitos casos, a própria ficção que é fruto das suas produções.

Barthes, de acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 125), discute a decadência da literatura e do prenúncio de seu fim quando os “grandes autores” começam a desaparecer. Todavia, esse desmoronamento literário estava relacionado ao processo de metamorfose que levaria a literatura à ruptura com as oposições à burguesia propostas na literatura de autores como Flaubert. Ou seja, não era o fim da literatura, mas o fim do condicionamento aos moldes clássicos e, principalmente, realista.

O que se vive hoje é o processo de transformação social e cultural que se reflete nas artes, dentre as quais a literatura, em que o prefixo -des<sup>26</sup>, comum aos movimentos surgentes, e que indica negação ou cessação, reitera a ruptura das imposições hegemônicas e desencadeia um aparente afastamento dos clássicos, para que, na verdade, possa aproximar-se deles com novos olhares críticos.

Assim, o pós-modernismo não é o marco do fim da literatura, mas da sua reconstrução, em que busca obter seus temas e características no passado e no presente, por meio, sobretudo, da metaficção historiográfica, que engloba o uso da memória, de documentos, da crítica, da intertextualidade, do pastiche e da paródia e da ficcionalização de pessoas históricas, encerrando a ideia do tradicional “escritor herói” como propôs Thomas Carlyle<sup>27</sup>, e evidenciando o escritor que é humano e social, com as suas fraquezas e fragilidades e sua participação na formação da história literária e da sua pátria.

[...] as pulsões pós-modernistas que têm induzido engenhosos exercícios metaficcionais convidam a problematizar vários aspectos da própria narrativa em função da figura do escritor inscrito na ficção, seja ele uma pura figura ficcional, seja uma projeção metaléptica do escritor real (REIS, 2018, p. 54-55).

O processo da ficcionalização transforma cânones literários em indivíduos comuns, chefes de famílias, cheios de problemas pessoais e doenças, demonstrando uma nova faceta do criador, que não é um deus e nem um herói. Além disso, a ficcionalização do escritor é tão indissociável da sua história e produção que, muitas vezes, utiliza-se a autoficcionalização para que se possa compreender de que ótica a

---

<sup>26</sup> O prefixo -des está presente nas palavras que caracterizam o pós-modernismo: descontinuidade, descentralização, desconstrução, descontinuidade, desmembramento e deslocamento, por exemplo.

<sup>27</sup> Carlyle evidencia sua ideia em algumas de suas produções, entre as quais está *Heroes and Hero Worship* (1997), em que destaca poetas e homens de letras, dentre outros, como heróis de seus tempos devido as suas obras que transformaram as visões sobre literatura, filosofia e religião.

metaficção historiográfica está reconstruindo o passado do escritor, e que, apesar da imensidão de acontecimentos retratados, é ainda ficção sobre a história, como faz Silviano Santiago em *Machado*, e como afirma a pesquisadora Ângela Maria Dias, em seu artigo.

Dessa forma, o autor-narrador, ao reunir uma impressionante coleção de materiais híbridos – como cartões-postais, notícias de jornal, charges, fotografias, letras de marchinhas populares, extratos de artigos técnicos sobre medicina e saúde e o que mais – na verdade está compondo um quebra-cabeça, uma colcha de retalhos, uma impressionante bricolagem de materiais radicalmente alegóricos, no sentido de performatizar o “lento desaparecimento” do homem célebre e a transformação da cidade ao seu redor (DIAS, 2018, p. 407).

Ressalta-se que a autoficcionalização não é o mesmo que a autoficção, “porque não se trata de ficcionalizar uma biografia, mas atribuir à personagem que tem o mesmo nome do autor, e a outras personagens reais, dados existenciais evidentemente falsos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 123).

Desse modo, por mais que as descrições locais, temporais e mesmo humanas sejam comprovadas pela inserção de documentos dentro do romance, não se pode confundir autoficcionalização com o gênero biográfico. O leitor da metaficção historiográfica deve estar preparado para distinguir a realidade da ficção, diferente do que acontece ao se ler a biografia e perceber que, por mais que possa existir especulações relativas à vida do escritor, elas serão comprovadas como especulações ocasionadas por acontecimentos específicos e que foram levantados em algum momento durante a vida ou póstuma ao escritor.

Além disso, Perrone-Moisés (2016, p. 146) afirma que a ficcionalização de escritores não é sinônimo de romance histórico, pois, para que a obra pertença a tal gênero, é necessário que se construa uma narrativa sobre acontecimentos históricos que permeiam a história desse personagem.

Embora essas obras se aparentem ao romance histórico, por colocarem o protagonista em seu contexto temporal e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos, porque nelas o essencial não é um panorama fiel de determinada época, mas, frequentemente, um cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 146).

Para que a ficcionalização enquanto estratégia se efetive dentro das metaficções historiográficas e/ou do romance histórico brasileiro contemporâneo, é

necessário a fusão de personagens e acontecimentos históricos e ficcionais, renovando as memórias e realizando um movimento que oscile entre real e fictício.

Assim, a ficcionalização de escritores é mais que uma pesquisa histórica, é uma reconstrução das memórias documentadas, e também de observações levantadas por terceiros que compõem possíveis indagações a respeito do que se acreditava sobre o escritor, bem como a admiração que sua figura e obras despertam, fazendo com que o autor pós-moderno deseje colocá-lo em diferentes contextos para humanizá-lo e problematizá-lo, mostrando suas imperfeições e recriando sua história, desconstruindo sua imagem heroica e apresentando-o como alguém passível de sofrimento, dor e indagações.

[As personagens históricas] devem, portanto, ser em primeiro lugar «reproduções» das pessoas (coisas, acontecimentos) outrora existentes e ativas, mas ao mesmo tempo devem representar aquilo que reproduzem. Se fossem meras cópias, então não só se destacariam nitidamente daquilo que é reproduzido mas deveriam em relação ao «original», ao «modelo», ao que é o próprio objeto em questão, reduzir-se ao papel de «mera imagem», portanto ao papel de algo que não é o copiado em si mesmo e também não ocupa o mesmo lugar ôntico que o modelo, mas comparado com ele é apenas uma «aparência» (INGARDEN, 1973, p. 266 apud REIS, 2018, p. 158-159).

Isso significa que a reelaboração dessas personas dentro da metaficção historiográfica está preocupada em reavivar a memória imagética e escrita das ações e produções do escritor, enfatizando suas fragmentações sem dar ao leitor apenas descrições passíveis de comprovações documentais, justamente por tratar-se de uma produção criativa que evoca sua memória, mas não deseja sê-la.

Como citado anteriormente, Machado de Assis foi ficcionalizado em muitas obras do pós-modernismo, porém, a ficcionalização sobre a qual se debruça esse estudo trata de um momento específico que são seus últimos dias de vida.

Em *Machado*, por exemplo, Santiago utiliza a palavra “romance” como subtítulo, esclarecendo o gênero narrativo ao qual a obra pertence, pois, para um leitor iniciante, por exemplo, ou que não teve contato com obras híbridas, o romance pode ser confundido com os demais gêneros que engloba, pois além das inúmeras descrições históricas do Rio de Janeiro e da vida de Machado de Assis, o autor comprova-as por intermédio das fotos, recortes de jornais e anotações que foram anexadas ao longo das páginas, apresentando a veracidade de cada uma delas.

Além disso, a autoficcionalização do autor Santiago, como um narrador que é leitor, demonstra que a posição que ele ocupa dentro de sua própria narrativa- de leitor- também é verídica. Entretanto, o uso de metáforas e as inserções comparativas das obras machadianas com a vida de seu escritor ou entre a vida do trio de escritores-leitores-personagens Gustave Flaubert, Machado de Assis e Silviano Santiago são fictícias, pois não demonstram nenhuma relação de causa e efeito que ultrapassem as coincidências da vida.

Ao recorrer à intensidade do raio para surpreender o longuíssimo e infindável discurso da história do homem no Ocidente, condensando-o, Machado empresta a este a forma e a condição de objeto delirante. O produtor da narrativa não se contenta em ser apenas o personagem sonhador o conto “A chinela turca”. Quer ser o sujeito singular que exterioriza em palavra literária (que não é produto nem da imaginação nem da ciência, insisto) a experiência do ser humano em terror, relembro Flaubert. Dessa forma, o sujeito singular usurpa a função erudita do sujeito histórico. Sob a veste convulsiva do terror, a história do homem no Ocidente é a iminência da foice da morte a desvelar, pelo sem pé nem cabeça da trajetória instantânea e errante do relâmpago, os flagelos e as delícias, a glória e a miséria, a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba... (SANTIAGO, 2016, p. 369).

Já em *Memorial do Fim*, a ficcionalização ganha uma outra dimensão, pois ela traz o escritor em convívio com as suas personagens. Há muito da história de Machado ali, porém redimensionada pelas suas ficções que também são história, pois fazem parte da historiografia literária brasileira. Assim, *Memorial do Fim* é uma metaficção historiográfica que reformula a ficção, ficcionaliza o escritor, e trata da história brasileira por meio da literatura já existente, permitindo (re)conhecer o escritor e (re)descobrir suas obras, por meio de um enredo reconfortante e leve relativo a uma temática séria como a morte.

- O Bernardo. O Bernardo.

Ele impacientava-se sem entretanto dar sinal.

[...]

- Ele confunde. Major Bernardo! Ele quer a presença do major Bonifácio, o marido da Sara.

É o que se afirmava, como se o Conselheiro trocasse pessoas na soleira da morte. Na soleira da morte o Conselheiro não trocava pessoas. Sabia-lhes os nomes; admira umas, despreza outras. O corpo avisava o acabamento; podia-se dizer que finara. O espírito se alteava sobre si. A mão não lançaria a assinatura no papel, porque a caneta teria o peso de arrobos. Mas ditaria uma carta, um despacho, um apólogo. O espírito ostentava robustez, pulsava como um corpo vivo.

- A Leonora.

Ninguém sabia quem fosse. O Dr. Mário de Alencar não chegara; e em hora assim, a quem acudiria consultar as criadas? D. Fany voltou-se para a Baronesa de Vasconcellos:  
- Ele delira (MARANHÃO, 1991, p. 171-172).

Perrone-Moisés (2016), ao declarar que as mutações da literatura ocorreram por meio da morte da literatura clássica, discute também a ficcionalização dos escritores clássicos (leia-se também realistas) como uma celebração e homenagem a eles, entendendo que, ao tratar sobre os últimos dias de vida desses escritores, é possível fazer “um balanço de sua existência e de suas obras” (p. 134). Para ela, esses escritores são os espectros dos quais tratava Derrida, que são uma recriação das memórias e, assim, indispensáveis para avançar no futuro.

Desse modo, para ela, ao ficcionalizar os escritores – acrescenta-se aqui, principalmente em seu leito de morte – percebe-se a insistência do passado literário (clássico/realista) em continuar existindo, e permeando a mente do narrador, sem que haja diálogo entre eles, mas a incorporação do espectro em seus textos. Para Perrone-Moisés, esse espectro literário é a intertextualidade.

Um espectro, segundo a autora, suscita três atitudes: “o luto, a consciência das gerações, o trabalho de espírito” (2016, p. 151). Levando-se em consideração as obras em análise, pode-se considerar que as três são encontradas em uma obra pós-moderna que trabalhe com a ficcionalização de escritores: 1. o luto que se vive sobre Machado de Assis não é sobre a sua morte física, mas sobre o fim de uma mente genial que brindou a literatura com grandes obras; 2. a consciência de que a genialidade de Machado era única e que suas influências seguem ainda vivas ao redor do mundo em traduções e pesquisas acadêmicas; 3. a série de trabalhos que permitem, principalmente por meio da metaficção historiográfica, reavivar suas imagens por meio das produções, discutindo-se temas atemporais e reafirmando a necessidade da literatura na formação do indivíduo.

Um espectro é sempre um antepassado, e por isso carrega a questão da genealogia, mesmo quando esta não é de sangue. Um antepassado volta para pedir solução a um assunto ainda não terminado. Pode ser um pedido de justiça, ou simplesmente de lembrança e oração (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 168).

Desse modo, o retorno do espectro de Machado de Assis na literatura pós-moderna pode ser entendido como a necessidade de reavivar uma voz negra,



epiléptica e gaga, que foi esbranquiçada em fotografias, para revelar o silêncio imposto pelo preconceito na literatura e história brasileira. Assim, falar de Machado de Assis no pós-modernismo é, mesmo que inconscientemente, mais do que uma celebração/homenagem às suas obras críticas, mas um retorno à história do Brasil para que se possa questioná-la e entendê-la. Eis uma das funções da metaficção historiográfica.

### 3. MACHADO DE ASSIS: UM ESCRITOR, UM LEITOR, UM PERSONAGEM, UM HOMEM...

#### 3.1 Estratégia em *Memorial do Fim*: paródia ou pastiche?

Paródia e pastiche são dois recursos atrelados à intertextualidade, sobretudo dentro do gênero metaficção historiográfica. São frequentemente confundidos e, de acordo com Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia* (1985), é difícil diferenciá-los, mas baseando-se nos estudos de vários autores, dentre os quais Gerard Genette, ela busca elencar características que os diferem. A autora diz que uma das diferenças seria a necessidade que o pastiche possui em manter-se, geralmente, dentro do mesmo gênero que seu modelo, enquanto a paródia permite a adaptação (1985, p.55); além disso, ela atua mais nas diferenças, enquanto o pastiche nas semelhanças e correspondências entre os textos. De acordo com a autora (1985, p.56), “Tanto a paródia como o pastiche não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados”. Ou seja, eles revelam-se como hipertextos agindo na acentuação das diferenças de repetição, no caso da paródia, e na reprodução de semelhanças, repensando-as e reinventando-as, em se tratando de pastiche.

Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015) trata dos diálogos intertextuais<sup>28</sup> dentro das obras do autor russo, aplicando seus conceitos sobre polifonia, carnavalização, estilização e paródia. Para ele, essa última apropria-se da linguagem do outro, tornando-se “palco de luta entre duas vozes” (p.221). Assim, além do distanciamento dessas vozes dos dois textos (base e paródico), elas estão em oposição, pois ao ser parodiado, o texto é revestido de novos pontos de vista.

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro (BAKHTIN, 2015, p. 222).

Assim, em Bakhtin, entende-se que a paródia é um recurso possível apenas de rompimento com o passado. Em contrapartida, Hutcheon (1985, p.13) afirma que “A

---

<sup>28</sup> Que Bakhtin chama de dialogismo.

paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade [sic]; é uma forma de discurso interartístico”. Enquanto recurso intertextual da metaficção historiográfica, ela gera a recuperação da memória por meio do passado textualizado. Sua relação com o “mundo”, também textualizado, recupera ficções e outras artes, recontando-as de novos pontos de vistas, novas experiências e, muitas vezes, ironicamente.

A paródia é utilizada para romper com os contextos estabelecidos, assumindo novas dimensões. Ela “não é a destruição do passado: na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1988, p. 165).

Concorda-se com a estudiosa, pois observa-se que é por meio dessa intertextualidade que a metaficção historiográfica aproveita tudo o que é possível dos discursos que insere, sacralizando e desafiando o que já estava estabelecido, atravessando as fronteiras discursivas e dos gêneros estabelecidos dentro da própria ficção ou entre ficção e história. “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Esteves (2010, p. 39) afirma ainda que tal recurso é comum aos romances latino-americanos, como é o caso das obras em análise. De acordo com o estudioso, esse elemento serve como apropriação do discurso alheio, reinterpretando-o pela sua escritura: “Essa reelaboração paródica pode inverter padrões, desestabilizar, desconstruir, distorcer, ridicularizar, ou simplesmente dar aos textos primeiros uma nova e surpreendente versão”.

Ou seja, a paródia pode e costuma ser crítica, pois não é uma citação de um texto anterior, e sim um novo texto gerado a partir de algo preexistente que origina reflexão sobre a arte, aqui especificamente a ficção, e sobre o próprio texto que compõe.

A paródia invoca antes uma distanciamento crítica autoconsciente em relação ao outro que pode ser usada como um dos mecanismos retóricos para indicar ao leitor que procure padrões ideais imanentes, ainda que indirectos, cujo desvio deve ser satiricamente condenado na obra (HUTCHEON, 1985, p. 100).

Portanto, o reconhecimento desse elemento dentro do gênero romance pode ocorrer também como um sinal de respeito e/ou homenagem ao que já foi produzido,

conforme Greene (apud Hutcheon, 1985, p. 21), e como se pode perceber em *Memorial do Fim*.

Dentro da obra, a paródia aparece em primeiro plano de modo a acentuar características estéticas adotadas por Maranhão que lembram a escrita de Machado de Assis e resgata o uso dos diários e o narrador de *Memorial de Aires*, misturando Machado aos seus personagens para mostrar a dissociação que se faz do escritor e de sua obra, sendo ambas motivações de pesquisas.

O principal traço paródico de *Memorial do Fim* é colocar personagens históricos e fictícios convivendo nos últimos dias de vida de Machado de Assis, criticando atitudes dos amigos e conhecidos do escritor, bem como, por meio da metaficção, os personagens machadianos, como pessoas “reais” dentro das narrativas e não a criação de Machado de Assis.

A paródia em *Memorial do Fim* aparece também para ironizar situações que ocorreram ao fim de sua vida, como é o caso que satiriza a busca de um prefácio pela candidata à escritora Iracema Guimarães Vilela, cujo pseudônimo era Abel Juruá, transmutada em Perpétua Nolasco Netto. Perpétua é irmã do personagem poeta Clemente Nolasco Netto e deseja um prefácio de Machado de Assis para o romance que está escrevendo sob o pseudônimo de Paulo Jatobá. Sabendo das condições do escritor, segue atrás do dr. Lúcio de Mendonça<sup>29</sup>, para que seja indicada ao escritor e alcance seu objetivo.

Chegou um minuto extremo em que se fez patente que Jatobá estivesse por meter uma caneta na mão do moribundo, para sacar-lhe o prefácio! [...] Vamos! Ânimo! Coragem! Querido Conselheiro: vai custar-lhe um nada, um mínimo de ocupação que nestes dias de repouso consiste nisto: pensar. [...] Dite meu mestre. Estou aqui de caneta e papel. Diga, diga as suas boas palavras. Pode ditar, não perderei uma letra, uma vírgula (MARANHÃO, 1991, p. 121-122).

No trecho anterior, nota-se uma certa impaciência e agitação na fala de Perpétua e na sua insistência com o escritor. Entretanto, um relato apresentado por Daniel Piza em sua biografia sobre Machado, *Machado de Assis: um gênio brasileiro* (2005), contém uma descrição mais contida e empática em relação à condição em que o escritor se encontrava. Cabe ressaltar que nem historicamente e nem ficcionalmente Juruá conseguiu o prefácio do escritor.

---

<sup>29</sup> Um dos fundadores da ABL.

Na casa havia o mais profundo, o mais lúgubre silêncio. Eu e uma amiga que me acompanhava fomos entrando devagar, emocionadas, como se atravessássemos uma câmara mortuária. [...] encaminhamo-nos para um quarto sombrio, onde, perto de uma janela entreaberta, uma forma humana jazia silenciosa e só. Era Machado de Assis, estendido numa larga poltrona almofadada, com as pálpebras cerradas, fazendo-me pensar em Heine na agonia, ou Napoleão finando-se em Santa Helena. Cumprimentou-nos, indicando-nos as duas cadeiras a seu lado, num gesto delicado e lento. E começou a falar. A sua voz era tão fraca, tão triste, tão distante que se assemelhava a um sussurro sobrenatural (JURUÁ apud PIZA, 2005, p. 37).

Ao tematizar os últimos dias de vida de Machado de Assis colocando-o defronte aos seus personagens, é uma forma de parodiar o escritor, mostrando-o fora de sua glória de escritor, humanizando-o. Percebe-se que a paródia construída por Maranhão não se torna um distanciamento irônico que zomba das obras de Machado, como esperava-se da paródia tradicional e também não é mera homenagem, mas que desnuda o ser humano nos mais diferentes momentos da vida; seja diante da alegria ou da dor.

Nas palavras de Genette (2010) a paródia seria “transformação” e o pastiche “imitação”, respectivamente. Pode-se afirmar que na obra a imitação ocorre, como afirma Maranhão, na tentativa de utilizar a poética machadiana. Genette afirma ainda que alguns pastiches “funcionam como homenagens” (2010, p.133). Em Maranhão observa-se que esse é o tipo predominante. O estilo pelo qual ele opta assemelha-se à escrita de Machado; há também a estética estrutural de cada capítulo, a reconstrução e inserção de trechos de capítulos das obras machadianas e de relatos que são possíveis de encontrar nas biografias do escritor, o diálogo entre personagens históricos e ficcionais que fizeram parte da vida e obra do autor, a inserção do contexto histórico, e mesmo o uso da paródia.

Em outros exemplos, percebe-se a paródia como subversão dos textos originais de Machado. Na passagem a seguir relata-se a visita do Barão do Rio Branco a Machado, transmutado no personagem Barão de Santa Pia, de *Memorial de Aires*. O barão era filho do amigo do escritor, o Visconde do Rio Branco. Em *Memorial do Fim*, sua visita ocorre logo nos primeiros capítulos, entretanto, segundo Piza, esse acontecimento seria posterior a visita de Astrojildo Pereira. Leia-se.

*-Então que é isto, Machado? Está melhor, não é? Amanhã voltarei a vê-lo...*  
As mãos mal haviam tocado. O Ministro livrava-se do engulho de que era a causa a pele álgida, despedindo celeremente aquelas palavras de medo e confusão. Não esperou resposta. Voltou as costas ao homem de braços caídos, que olhava para muito além da calva lavada de suor.

[...] Seus olhos buscavam o que logo encontraram, para lá decidido rumando: uma pia de lavar as mãos, de água corrente. [...] O Barão abriu a torneira e ensaboou as mãos; e as ensaboou denotando aflição, temente dos salpicos da doença imunda. [...] (MARANHÃO, 1991, p. 41 – grifo nosso).

[...] Machado ficou tão feliz ao ver chegar o filho do seu grande amigo de outrora, o Visconde do Rio Branco, que se esforçara para se sentar na cama e esperar um abraço como o de Astrojildo. Constrangido, o barão teria e limitado a dizer: “*Então que é isso, Machado? Está melhor, não é? Amanhã voltarei a vê-lo*”. Teria apertado a mão do romancista e se retirado em seguida; e ainda lavado as mãos antes de sair (PIZA, 2005, p. 40 – grifo nosso).

Além disso, a obra também apresenta a reconstrução de obras machadianas como se correspondessem aos fatos acontecidos antes da morbidez de Machado de Assis e que operam tanto como transformação das obras e imitação do processo de escrita do escritor. Lucilinda Ribeiro Teixeira, em *Ecos da Memória* (1998), analisa o processo utilizado por Maranhão em quatro capítulos de *Memorial do Fim* que reconstroem obras do escritor. Os capítulos em questão são o IV “Um Salto, Dois Saltos, Alguns Bons Saltos”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; o capítulo XVII “Meu vizinho de Matacavalos”, que é uma reestruturação da obra *Dom casmurro*; o capítulo XXVI “Saltemos por cima de tudo”, que foi retirado de *Quincas Borba*; e o capítulo XXXV “Pulo Pequeno Velhusco”, de *Memorial de Aires*.

Essas reestruturas não se atêm apenas a um capítulo de cada obra, mas a ela em sua completude, sendo que Maranhão utiliza listas elaboradas em grandes blocos e fragmentos, bem como cortes, inversão, alteração, *flashbacks*, condensação e justaposição, e “o que sobra destes, corta e não aproveita em mais nenhum contexto” (TEIXEIRA, 1998, p. 63). Desse modo, ele conecta os trechos, dando-lhes um novo sentido, para que se conectem também à sua narrativa, permitindo compreendê-las como homenagem assim como cenas que complementam e sustentam o clima de decesso, do amor secreto de Machado e de seu desejo de casar-se *in extremis*.

Ao se traçar o processo criativo de Haroldo Maranhão, percebe-se que, paulatinamente, seu texto passa a refletir sua homenagem a Machado de Assis, ou seja, ele procura construir sua narrativa a partir das palavras que estão inseridas nos principais livros de Machado de Assis. Sua escritura, portanto, possui, como marca o processo de transformação, tendo em vista que é pela técnica da montagem que seu texto emerge (TEIXEIRA, 1998, p. 17).

Ao analisar os cortes, os acréscimos e as alterações que ocorrem nos manuscritos dos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV de Haroldo Maranhão, constatou-se que os mesmos apresentam características marcadamente diferentes daquelas geralmente observadas nos manuscritos de outros escritores.

Inicialmente, percebe-se que Haroldo é fiel ao texto de Machado de Assis, pois ele não coloca o texto do escritor em questionamento formal. Com isso, nota-se, na composição desses capítulos, seu propósito de respeitar o texto de Machado, rendendo-lhe homenagem (TEIXEIRA, 1998, p. 95).

Assim, *Memorial do Fim* é uma reelaboração de textos de e sobre Machado de Assis que, unidos ao fim de sua vida, por meio de uma nova roupagem e finalidade, levam o leitor rumo ao já conhecido, porém, rerepresentando-os por uma ótica que transita entre o “real” da vida e obra do escritor e a imaginação de Haroldo Maranhão, que também baseia sua escrita em especulações possíveis de serem encontradas em diversos estudos, como na famosa biografia de Machado, desenvolvida por Lucia Miguel-Pereira (1936), em que a autora retrata, por exemplo, o desejo de Machado de deixar a herança para uma cuidadora de Carolina, mas para que isso seja possível, seu amigo Bernardo de Oliveira aconselha-o o casamento *in extremis*.

- Nesse caso, guarde todo o sigilo, meu amigo, e eu o chamarei para tratar de tudo quando for tempo.

Ausente do Rio por ocasião da morte de Machado, soube Bernardo de Oliveira ao voltar, que várias vezes o enfermo perguntara por ele.

Devemos aceitar esse episódio, de que uma das personagens assegura a veracidade. Mas as várias testemunhas que existem dos últimos dias de Carolina e de Machado não sabem quem possa ser essa moça. Muitas senhoras cercaram de cuidados a Carolina, e todas ainda existem, sem que nenhuma houvesse jamais desconfiado de semelhante projeto, nem se reconheça na figura descrita por Bernardo de Oliveira (MIGUEL-PEREIRA, 1936, p. 313).

Como a estudiosa mesmo afirma, é possível comprovar a veracidade do diálogo entre os amigos, mas não a identidade da moça. Todavia, Maranhão aposta nessa conjectura para casar Machado de Assis a um dos seus personagens, reformulando um episódio sobre o qual se especula a veracidade histórica, tornando-o verídico no romance.

Ao manter-se características machadianas como a estética, a reformulação de capítulos, o desenvolvimento de passagens não comprovadas e a inserção de personagens históricos e fictícios, percebe-se que suas ocorrências dão-se por meio de reformulações e não cópia, entretanto o próprio autor Haroldo Maranhão insere um *post scriptum* em que caracteriza sua obra como pastiche.

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. 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).

O pastiche aparece, assim, como um tributo de escritor para escritor, pois, primeiramente, Maranhão estuda e depois reescreve sobre Machado de Assis, como se pretendesse se transmutar no outro e ao fazê-lo estabelece uma relação dialógica criativa, pela escrita que se assemelha à de Machado, mas colocando-o como personagem-narrador possibilitando que sua voz seja percebida. Então, a reescrita de passagens completas das obras machadianas, a estética estrutural e a inserção de personagens e pessoas históricas e a cópia fidedigna de frases de cartas e biografias fazem sentido sem cair no ridículo ou sem tornar-se mera cópia.

De acordo com a pesquisadora Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari, em seu artigo *Memorial do Fim: as várias faces de Machado de Assis* (2010),

Memorial do fim não é um livro de autor; é um livro de um autor/leitor. Leitor da extensa produção machadiana, que elabora um romance a partir de seu profundo conhecimento acerca das obras de Machado de Assis. O romance de Haroldo Maranhão, portanto, não é apenas uma tentativa de escrever as memórias de Machado, como se o próprio escritor as narrasse, mas também uma tentativa de organizar e recuperar as memórias de leituras de um autor/leitor que conhece como poucos as biografias e as obras machadianas (2010, p. 271).

Dessarte, a paródia e o pastiche são elementos que não foram criados pela metaficção historiográfica, mas tais recursos são para ela eixos que sustentam suas intenções e que complementam suas ações de autorreflexão e crítica, perpassando as reformulações de textos já conhecidos, inserindo neles elementos que complementam a obra de partida e que interagem com ele, refletindo e reconstruindo a história, a ficção, reestabelecendo os limites entre suas fronteiras e redefinindo seus valores.

Baseando-se nos estudos de Hutcheon e Genette, percebe-se que a obra de Maranhão está mais para a paródia do que para o pastiche, pois mesmo as semelhanças que o autor busca inserir em seu romance são marcadas pelos desvios e por elementos que subvertem as obras e documentos, apresentando, então, uma reconstrução pautada pelo distanciamento entre aquilo que Genette definiu como hipotexto e hipertexto.



### 3.2 *Memorial do Fim* e a transmutação de Machado de Assis

Publicada em 1991, *Memorial do Fim* é uma obra composta por cinquenta e três capítulos à moda de Machado de Assis: identificados por meio de números romanos, com títulos curtos, ironias, comparações, linguagem rebuscada e o diálogo com o leitor – alcançando a ideia de continuidade das obras do escritor. Além disso, mais de cinquenta personagens (entre históricos e ficcionais) aparecem ao longo da narrativa, cruzando-se e entrecruzando-se de modo que, por meio da transmutação, um personagem receba vários codinomes dentro do enredo, como será analisado adiante.

Alguns capítulos servem para complementar a narrativa, desempenhando a função de explicar ou detalhar alguma ação, tal como observa-se no capítulo XIII, intitulado como “Xis”, em que o narrador utiliza da ideia do número azarento, mas também sortudo, como um desafio que recai sobre o desenrolar dos dias do escritor, tornando-se o X (xis) que marca seus dias finais, e que pode ser compreendido como supressão ou acréscimo de horas à vida de Machado, dependendo do ponto de vista que se adota.

Outro exemplo é o capítulo XXXVI, “Baixar chapéus”, em que o narrador<sup>30</sup> comunica ao leitor sua decisão de deixar o capítulo anterior, mesmo que a veja como “disparate”. Do mesmo modo, relembra os capítulos em que baixou chapéu, comparando as duas ações: “Além dos solavancos (a voz persiste) – um capítulo sem cabeça, braços, pé? Chapéus não têm nenhuma das três coisas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias” (MARANHÃO, 1991, p.119). Aparentemente, o capítulo não parece ter uma explicação plausível, mas à maneira de Machado, ele serve como adendo àquilo que se tratou anteriormente e como forma de dialogar com o leitor, colocando-o como testemunha dos acontecimentos.

Além disso, como já citado, a reestruturação dos capítulos de obras machadianas também fazem parte do enredo, servindo não apenas como homenagem, mas também como parte da vida de Machado – personagem, por meio da reficcionalização de seus personagens e da transmutação que ocorre entre Machado/Ayres e mesmo Aguiar ou, possivelmente, em Tristão.

---

<sup>30</sup> A obra não pertence a uma única voz narrativa, mas na maioria dos capítulos é a mesma, como ver-se-á adiante.

Desse modo, Maranhão vai tecendo um enredo em que ele seleciona figuras verídicas, que fizeram parte da vida do escritor, e suas grandes personagens, para que juntas elas participem dos últimos capítulos da vida de Machado de Assis diante de seu leito de morte, em 1908.

Concomitantemente, a apropriação da forma de escrever de Machado é inserida para representar justamente as suas palavras, que descreveriam seus últimos dias e também a movimentação que sua morbidez causou entre os amigos, sejam eles os históricos de Machado escritor, ou os da ficção de Aires narrador. Sérgio Afonso Gonçalves Alves (2006), em sua tese *Fios da Memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*, afirma que Maranhão busca evidenciar na capa da primeira edição de *Memorial do Fim* indícios da escrita de Machado (escritor) e Aires (escritor-narrador).

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 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. Essa hipótese insinua-se também no posfácio, pois o editor assume a responsabilidade de organizador de textos fragmentados, dando conta de que o romance fora armado como um puzzle de palavras. Além disso, o editor confessa fazer pastiche de Machado como forma de homenagear o autor (ALVES, 2006, p. 137).

Pastiche para homenagear, conforme Genette; paródia para sacralizar, como sugeriu Hutcheon. Não se trata apenas de dar continuidade à obra *Memorial de Aires*, como presume Alves. É uma nova visualização, ainda que ficcional, dos sentimentos de Machado em seu leito de morte. Entendendo a obra como a narrativa que pretende ressignificar a morte do escritor, poder-se-ia presumir o delírio causado pela debilidade que se apoderou de Machado e que o fez misturar seus personagens e seus amigos ao final de sua história como se todos eles pertencessem a ele de alguma forma para além da escrita.

Sob a noção de paródia moderna, o discurso do *Memorial do fim* se constrói então por meio de enunciados complexos, que redimensionam o texto de Machado de Assis, carregando-o de significados e palavras polissêmicas. O *Memorial do fim* se constrói como narrativa sobre as outras estruturas, cujas molduras são rompidas pela presença de múltiplas vozes da obra do escritor paraense. Nela a voz descentraliza-se e multiplica-se, articulada com outros textos preexistentes e com sistemas de significação literários e não literários (ALVES, 2006, p. 142).

Diante desse contexto, o romance vai tomando múltiplos caminhos que ligam e interligam os fatos ficcionalizados da vida de Machado, mas também sua própria ficção, criando um atmosfera que se metamorfoseia do mórbido ao vívido e do real (fictício) ao delírio do enfermo.

Toma-se como principal exemplo o cruzamento e sobreposição de personagens. Em *Memorial do Fim* a transmutação de personagens ocorre frequentemente: Dona Carmo, personagem de *Memorial de Aires*, e Carolina, esposa de Machado de Assis, são a mesma pessoa; Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Fidélia, de *Memorial de Aires*, que também são Hilda, Hylda e Leonora, que segundo Marcari (2010, p. 270), seria um personagem do poeta italiano Torquato Tasso, levantando aproximações entre ele e Machado<sup>31</sup>, pois ele escreveu poesias líricas que “retratavam seu conflito íntimo entre a religiosidade e uma sensualidade latente. Esse mesmo dilema entre o ser e o parecer marcou a vida e a obra de Machado de Assis”. E ainda o próprio Machado, que pode ser identificado como Machado, Machadinho – modo que era chamado por seus amigos íntimos, Ayres – que tem a troca do i por y, Aguiar e, em breve passagem, Tristão, ambos os três de *Memorial de Aires*.

Essa multiplicidade que interliga as obras à história de Machado de Assis só é possível devido à intertextualidade ficcional a que a obra está submetida, ou seja, não haveria várias vozes e nem vários personagens trocando seus papéis ou sobrepondo sua voz narrativa a anterior se se tratasse apenas de uma reprodução dos dias que antecederam a morte de Machado de Assis, como ocorre em *Machado* (2016), por exemplo.

Isso significa que enquanto metaficção historiográfica, *Memorial do Fim* está emaranhado em uma complexa malha de ressignificações linguísticas que fazem da ficcionalização de Machado um instrumento facilitador de uma reconstrução paródica, em que tratar da morte do escritor é, na verdade, a forma de manter viva a produção literária do autor.

Nesse cruzamento entre homenagem e reconstrução, obtém-se uma nova forma de leitura do escritor Machado de Assis. O escritor torna-se personagem junto aos seus próprios, mas fazendo parte de um enredo que relata um período histórico que é o final de sua vida, apresentando-o como um homem fragilizado diante da

---

<sup>31</sup> Que não cabem a pesquisa.

doença e do luto, mas ainda assim procurado pela sua importância na sociedade literária.

Entretanto, no jogo literário ao qual foi submetido, é comum que essa multifacetação do sujeito seja interpolada pela presença dos demais personagens, ocasionando interrupções e sobreposições de vozes que podem dificultar o reconhecimento dos fatos narrados e mesmo das transmutações que ocorrem entre os personagens, sendo necessárias diversas interferências do narrador para dar pistas de que, mesmo recebendo vários nomes, os personagens fundem-se em um só.

*Marcela*, foi o que entendeste? Escutaste mal. Falei Fidélia. “Aguiar sem Carmo é nada?” Vejamos, vejamos. Desatemos laços, se pudermos.  
FidÉLIA lia o mar a MARcela  
Fidélia contém Marcela em suas letras e sílabas, falso anagrama de propósito apenas sugerido, a partir de um perfeitíssimo anagrama – Carmo – que não é senão um *marco*, e não *amor* (do) C. (Ayres) (MARANHÃO, 1991, p. 21).

Essas questões de referencialidade intertextual e também biográficas operam diretamente na construção do personagem Machado de Assis, pois ao transmutar os personagens machadianos, Maranhão evidencia a aproximação entre eles tornando-os um só para então fragmentá-los novamente, pela substituição dos nomes que escolhe em cada capítulo e em cada nova ação que desenrola e que fragmenta também o enredo.

As transmutações evidenciam-se, principalmente, no capítulo XXXIX, “O Namenlose Freude!”, em que Machado propõe a Hilda um jogo no qual trocarão de nomes e ela será Leonora, e não mais Hilda com i e nem com y, enquanto Machado chamar-se-á Ayres.

- Vamos só olhar uma vez para trás. Uma vez. Preste atenção. A Hilda tratava o Machado de Sr. Machado. A Leonora, não. A Leonora trata o Ayres de (você é quem falou ainda agora) trata o Ayres de... meu amiguinho. A-li-ás, a-li-ás, você já me escreveu uma vez: a sua *amiguinha*... Hylida! Não esqueci. Minha memória é pouca para as matérias aborrecidas. Tudo o que é agradável eu guardo na minha gaveta mágica (MARANHÃO, 1991, p. 130).

Por esse viés, Maranhão coloca o personagem Machado como o responsável pelas alterações de nome na narrativa, como se tudo não passasse de um jogo (ficcional) que permitiria ao escritor guardar segredos com a mulher, desfechando-se em um casamento *in extremis* e permitindo que Ayres pudesse pensar em Leonora,

assim como Machado não se esquecia de Carolina mesmo após sua morte, num jogo de espelhamentos que não distingue o histórico do ficcional.

Outro aspecto identificado em tal capítulo demonstra que não há identidades fixas, nem tampouco lineares, mas personagens que se emaranham em uma complexa reficcionalização e multifacetação, transmutando-se em outras, ao mesmo passo que não deixam de ser referências intertextuais únicas.

Ao transmutar o personagem Machado em seus personagens, e colocando-o como autor de si mesmo, Maranhão remete à figura do escritor e do indivíduo moribundo, que segue amado por muitos, mas que além de não deixar a nenhum descendente direto “o legado da nossa miséria”<sup>32</sup>, “[...] Apodrece. Fede. E insiste!” (MARANHÃO, 2004, p. 40).

Interessa, então, questionar a que nível de multifacetação Machado de Assis foi submetido em *Memorial do Fim*. Primeiramente, por tratar-se de uma metaficção historiográfica, o enredo é permeado por trechos completos dos livros machadianos, de fragmentos de cartas e memórias dos amigos históricos do escritor, o que corrobora a arte da montagem – multifacetada – do escritor. Não é um livro de memórias, mas está cheio delas e a própria arte da (des) montagem que fragmenta Machado é composta pelas memórias que os seus escritores acessaram e foram acessadas por Maranhão no processo de escrita de *Memorial do Fim*.

Para entender a reconstrução de Machado de Assis no romance, precisar-se-á compreender as fragmentações ficcionais a que ele foi submetido: Machado torna-se personagem, mas ganha notoriedade pela fragilidade da figura humana e da representatividade que teve como escritor.

Assim, analisar-se-á como personagem ao que diz respeito às confluências que se estabelecem com os seus próprios personagens e a sua construção como personagem ficcional; como indivíduo, em tratando-se da sua convivência com personagens históricos e a reconstrução de suas particularidades; e como escritor, aclamado até em seu leito de morte. Explica-se.

Na primeira e mais abrangente parte que se fragmenta, Machado de Assis, enquanto personagem de ficção do romance *Memorial do Fim*, é incorporado aos personagens reficcionalizados, tornando-se, como já dito, Ayres e Aguiar – e em breve passagem, Tristão. Nessa transmutação, é impossível fragmentá-los em três

---

<sup>32</sup> Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881).

personagens, pois um ocupa o lugar do outro incessantemente, principalmente Ayres ocupando o lugar de Machado.

O escritor ficcionalizado já não é mais o escritor histórico. Ele ocupa um papel de personagem dentro da ficção, com características que pertenciam a ele, mas também aos seus personagens, tornando-se, então, um personagem verossímilhante a Machado de Assis histórico, mas também aos personagens machadianos.

Todos os acontecimentos são desdobramentos da realidade histórica de Machado e das suas obras. Assim, seus personagens já não são mais “seus”, pois pertencem agora à narrativa organizada por Maranhão, e desse modo, o diálogo que ocorre entre elas é possível pois fazem parte de uma nova construção ficcional que é autorreflexiva, e que desconstrói a noção de impossível em poéticas como o realismo ou mesmo o modernismo.

Os modernistas estruturavam as suas proposições de realidade ficcional a partir de mundos concebíveis e possíveis; os pós-modernistas escrevem sobre mundos concebíveis, ao menos imagináveis, porém irrealizáveis, impossíveis, mundos que só encontram possibilidade de concepção na nossa imaginação [...] (LIMA, 1996, p. 58).

Machado personagem de Maranhão, e Machado transmutado na reficcionalização de Ayres convivem com os personagens históricos e reficcionalizados alternando-se em um e outro. Não é estranho a nenhum deles chamar-lhe conselheiro, Ayres ou Sr. Machado de Assis, de maneira que mesmo quando é Machado quem assume o papel de narrador, ele transita entre o uso de primeira e terceira pessoa, ora fazendo observações sobre sua condição, ora relatando seus sentimentos.

O Conselheiro intrigava-se com os cuidados que dispensavam ao desconhecido. Da penumbra tudo observava, e não compreendia. Àquela hora da noite! Aquele mocinho! Traria mensagem para confiá-la a mim somente; [...]  
[...] Vejo-me a mim na idade dele! Parece que vivia a desculpar-me com os outros, por também viver. [...] (MARANHÃO, 1991, p. 175- 176).

Desse modo, Machado é um personagem narrador que observa, que comunica e que convive com os personagens históricos e reficcionalizados, vivendo (ficcionalmente) os seus últimos dias ao lado daqueles que lhe foram importantes em vida e literatura.

Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (2009), trata sobre a importância do personagem dentro de romances, entretanto na visão moderna. Para ele, o personagem é a entidade fictícia que dá vida ao romance, pois por meio de seus atos, informações e condutas vivem os fatos que compõem o enredo e assemelham-se ao ser humano.

[...] No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 2009, p 45).

A escolha de determinadas características para compor um personagem faz com que em *Memorial do Fim* visualize-se Machado de Assis calado, todavia em suas falas, gago; doente, mas ainda sim crítico e reflexivo; apaixonado por Carolina, e que se entrega também as suas outras paixões de livros; de poucos amigos, mas muitos conhecidos e reconhecido pelo seu trabalho. Ademais, as características de seus personagens fundem-se nas do escritor, aproximando o humano ficcionalizado de sua criação.

Tem-se então um complexo jogo que desconstrói e reconstrói o final da vida de Machado de Assis por meio da seleção minuciosa de passagens verídicas e das obras machadianas, encaixando-as a ponto de gerar uma sensação de indissociabilidade do personagem Machado e de suas transmutações.

Para os leitores que conhecem as obras selecionadas por Maranhão, facilita-se a localização do que é reficcionalização e do que não é. Mas, mesmo fatos da vida de Machado sofreram leves alterações que não comprometem a veracidade dos acontecimentos, mas que insinuam que mesmo o acesso aos documentos para recompô-la não é suficiente para revelar todos os fatos sobre os últimos dias do escritor.

Ao ficcionalizar o escritor em seu leito de morte, Maranhão torna-o um personagem totalmente impotente diante das condições impostas pela doença e pelo luto, desenvolvendo suas particularidades como indivíduo, mas também sua importância como escritor.

Primeiramente, ao tratar-se de uma narrativa focada nos últimos dias de vida do escritor, o personagem é um enfermo, silencioso, mas que reflete consigo sobre os fatos que acontecem ao seu redor. Em vários trechos, Machado ou Ayres percebe a movimentação que o seu estado causa: a reunião constante de amigos, a procura por pessoas comuns que buscam conhecê-lo e despedir-se, a repugna de alguns devido a sua doença, e os cochichos e cartas que se estendem entre empregadas e amigos.

Muitos desses fatos estão documentados, como percebe-se em citações anteriores, demonstrando a aproximação do que possivelmente o homem Machado de Assis pode ter sentido. Mas, umas das características mais conhecidas do escritor era a gagueira e foi lembrada por Maranhão no capítulo no capítulo XXXIX, “O Nomenclose Freude!”, já citado, em que se vê a repetição de palavras, as pausas na fala marcadas por ponto e mesmo a separação silábica acompanhada pela repetição como em “A-li-ás, a-li-ás” (p.130).

Soma-se a isso o fato de que a estruturação da obra é formada por constantes digressões, alterações e recortes e mesmo um hibridismo discreto, que reúne trechos de cartas e jornais para reconstituírem os acontecimentos biográficos e as opiniões críticas sobre o escritor, de natureza histórica, condicionando a narrativa a vários acontecimentos concomitantes ao fim de sua vida.

Nessas passagens concebe-se o escritor fragilizado e percebendo a aproximação da sua morte. Tira-se então o foco sobre suas obras (novamente reficcionalizadas) e conseqüentemente sobre seu reconhecimento como escritor e coloca-o na condição de enfermo, descrevendo de forma quase poética o prenúncio da sua morte: “O abraço afrouxou. Ele se despedia. Permaneceu de joelhos fitando-me pela última vez. Beijou-me a mão. Vi que não suportou o peso das lágrimas. Não chegou a perceber que eu também chorava” (MARANHÃO, 1991, p. 176).

Ademais, importa lembrar que a narrativa constitui-se de inúmeros acessos às memórias coletivas que direcionaram diferentes olhares aos acontecimentos que antecederam a sua morte e o próprio fato, somados agora ao olhar de um novo escritor, quase cem anos depois, em que o acréscimo e a modificação de pequenas descrições colaboram e acentuam a dramaticidade e a dor que a morte de um personagem querido (seja histórico ou ficcional), deve causar.



Eram 3 horas e quarenta e cinco minutos de 29 de setembro quando o Conselheiro Ayres enfim cessou de respirar. Os olhos exorbitaram-se, e assim estagnaram. Olhava com perplexidade para um lugar que especialmente lhe chamava a atenção, de onde não se afastava; enxergava em negro ou em branco, o que dá no mesmo, porque assim, branco, negro, negro, branco, é o que é o nada. [...] <sup>33</sup> (MARANHÃO, 1991, P. 180).

Por fim, considera-se a representação de Machado como escritor. Em se tratando da homenagem prestada por Maranhão e a escolha cuidadosa de importantes personagens e obras, a elaboração do romance por si só já indica a importância do escritor.

Dentro do enredo, Machado escritor é desenvolvido em alguns momentos específicos, mantendo-se mais nas entrelinhas que desencadeiam os acontecimentos. Passagens já citadas, como a busca pelo prefácio de Perpétua Nolasco Netto/Paulo Jatobá ou o último abraço de Astrojildo Pereira, indicam o reconhecimento do escritor na época e acentuam-se pela necessidade de publicar-se, quase cem anos após a sua morte, obras e trabalhos sobre ele.

Euclides da Cunha acompanhou-o com o olhar em que havia respeito; e quando ele sumiu na noite do Cosme Velho, falou como os profetas falavam: -Qualquer que seja o destino desta criança, ela nunca subirá tanto na vida. Naquele meio segundo em que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra. Pelos nossos olhos passou a impressão visual da Posterioridade (MARANHÃO, 1991, p. 177) <sup>34</sup>.

Dessa forma, a reconstrução dos últimos dias de Machado de Assis acentuam sua condição humana, marcada nos seus últimos dias pela retinite, pelas crises de epilepsias que se agravaram a partir de 1904, mas também pela sua condição de escritor que utilizou da ironia e crítica social para elaborar obras que se destacam entre as melhores da literatura brasileira.

---

<sup>33</sup> “Por volta das 3h20 Machado morreu, depois, segundo o crítico literário Alfredo Pujol, de verter duas lágrimas. Tinha 69 anos.” (PIZA, 2005, p.23)

<sup>34</sup> Trecho da crônica “A última visita” de Euclides da Cunha para o Jornal do Commercio de 30 de setembro de 1908:

“Mas deve ficar anônimo. Qualquer que seja o destino dessa criança, ela nunca mais subirá tanto na vida. Naquele momento o seu coração bateu sozinho pela alma de uma nacionalidade. Naquele meio segundo – no meio segundo em que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis – aquele menino foi o maior homem de sua Terra.

[...]

No fastígio de certos estados morais concretizam-se às vezes as maiores idealizações. Pelos nossos olhos passara a impressão visual da Posterioridade.”

### 3.3 Estratégia em *Machado*: o hibridismo de gêneros

A metaficção historiográfica caracteriza-se naturalmente pela combinação entre discurso histórico e ficcional. Para que isso ocorra, em alguns romances opta-se pela inserção de trechos documentais e/ou fotografias que comprovem a ocorrência dos acontecimentos que se narra.

Essas características reafirmam a proposição de Linda Hutcheon (1988, p. 52) de que “o pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente”, conferindo ao gênero os mesmos adjetivos, demonstrando a importância da reflexão sobre o que e de que modo se narra dentro dessa poética, pois a autoconsciência entrelaçada ao hibridismo indicam os jogos com os códigos e os limites do discurso ficcional, bem como a ideia de uma constituição literária que compreende também a diversificação social e a traga para dentro de si, como reflexo da sociedade e para falar à sociedade.

Segundo o crítico Roberto Bolaño, o hibridismo torna-se uma tendência do pós-modernismo, apresentando características de outros gêneros cotidianos e sociais como aqueles que se encontram em jornais, reiterando essa ideia de que os romances do século XXI compõem-se da realidade social. Ao analisar a obra *Bartleby y compañía* (2000), de Enrique Vila-Matas, o crítico diz:

Estamos diante de um romance, diante de uma coleção de medalhões literários ou antiliterários, diante de um diário de vida do autor, diante de um entrelaçamento de crônicas jornalísticas? A resposta, a única resposta que me ocorre agora, é que estamos diante de outra coisa, que pode ser uma mescla de todas as anteriores, e que talvez estejamos diante de um romance do século XXI, quer dizer: um romance híbrido, que recolhe o melhor do conto, do jornalismo, da crônica e do diário de vida<sup>35</sup> (BOLAÑO, 2011, p. 287, TRADUÇÃO NOSSA).

A conclusão de Bolaño cabe ao romance *Machado*, pois mesmo que o hibridismo do romance de Santiago se difira do que há em Enrique Vila-Matas, também incita dúvidas do tipo de romance que ele constituiu e em seguida conclui-se

---

<sup>35</sup> ¿Estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? La respuesta, la única respuesta que por el momento se me ocurre, es que estamos ante otra cosa, que puede ser la mezcla de todas la anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida.

que o autor revisitou as melhores fontes para a elaboração da sua obra, brincando com os limites dos discursos ficcional e histórico.

Perrone-Moisés (2016) também compreende que o hibridismo, chamado por ela de mistura de gêneros, é exercido nas produções do pós-modernismo, podendo, inclusive, dificultar a identificação dos gêneros literários que formam determinada obra ficcional. Mas ela reconhece que a sobrevivência do romance só ocorreu devido a sua facilidade em se metamorfosear e em tragar o “outro” para dentro de si.

O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 112).

Perrone-Moisés não se atém à discussão terminológica do que é o hibridismo contemporâneo, mas ela afirma que ele abole os gêneros literários, devido à mistura entre história e ficção. A autora, no entanto, verifica outras produções que fazem parte das ficções do pós-modernismo, discutindo separadamente sobre alguns gêneros como biografia, autoficção, fotografia e, principalmente, a metaficção historiográfica que é um gênero híbrido, mesmo que a autora trate-o apenas no nível intertextual.

O romance *Machado*, de Silviano Santiago, insere-se nesse contexto híbrido para além da camada própria da metaficção historiográfica. Junto à combinação dos discursos histórico e ficcional, o romance é constituído também pelo hibridismo dos gêneros romance, ensaio, biografia, fotografia e, até certa instância, crítica literária, trazendo acontecimentos da sociedade histórica do Rio de Janeiro no período de quatro anos, logo após a virada de século, que sucedeu também a transição do Império para a República, principalmente, pela reconstituição de cenas que apresentam Machado de Assis em sua verdadeira identidade de afrodescendente, gago, epilético e como renomado escritor.

Cada um desses gêneros revela-se sutilmente conforme ocorre a narrativa do romance. Em alguns momentos eles são mais evidenciados, em outros estão discretamente acoplados aos demais, e há aqueles em que se hibridizam tão intensamente que se torna difícil reconhecê-los ou estabelecer o início e o fim de cada um.

Isso ocorre também devido às escolhas realizadas por Santiago para a elaboração da obra. Segundo Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos* (2009, p. 59), ao analisar a obra *Em Liberdade*, identifica um traço do escritor que é possível estender, aqui, ao romance *Machado*: “Em Silviano Santiago, escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes.”

Seu processo de escrita funciona por meio da leitura primária de outros escritores e artistas que ele procura costurar com a narrativa sobre a vida de Machado. Desse modo, a intertextualidade explícita, as citações, fotografias, transmutações e, em dados momentos, inserções imaginativas que elucidam a escrita do próprio Machado de Assis, que alguns consideraram como pastiche<sup>36</sup>, remontam, nas palavras de Rocha (2020, p. 130), “um quadro histórico-ficcional incompleto e fragmentário”.

Dessa forma, o autor-narrador, ao reunir uma impressionante coleção de materiais híbridos – como cartões-postais, notícias de jornal, charges, fotografias, letras de marchinhas populares, extratos de artigos técnicos sobre medicina e saúde e o que mais – na verdade está compondo um quebra-cabeça, uma colcha de retalhos, uma impressionante bricolagem de materiais radicalmente alegóricos, no sentido de performatizar o “lento desaparecimento” do homem célebre e a transformação da cidade ao seu redor (DIAS, 2018, p. 407).

Desse modo, a compreensão da obra como romance exige também a leitura que se estende para além dela, por meio da história e de outros textos que referenciam o passado histórico de Machado, ressignificando-o.

Pelo viés biográfico e ensaístico, o romance solidifica-se. É por meio da leitura das correspondências que Santiago remonta os últimos quatro anos de Machado, recriando, por meio de espelhamentos, as similaridades que aproximam o escritor de seu amigo Mário de Alencar, mas também do escritor francês Flaubert, e de si enquanto escritor-narrador-leitor, ao mesmo passo em que reconstrói o processo de metamorfose que Machado sofre – e mesmo a cidade do Rio de Janeiro – entre 1905 e 1908.

Cada um dos gêneros jornalísticos, ficcionais, as correspondências, fotografias e biografias são inseridas na obra sem linearidade temporal, vislumbrando o passado

---

<sup>36</sup> Como identificou Rocha (2020). Entretanto, não se trata de um pastiche explícito como em *Memorial do Fim*, ao contrário, exige do leitor um certo conhecimento sobre a poética de Machado de Assis para identificar o tom crítico e irônico com que Santiago trata determinadas passagens. Ou ainda, o uso de advérbios de modo e/ou a maneira pela qual se dirige ao leitor.

por meio da transitoriedade do tempo que também interliga um assunto a outro, como forma de manipulação histórica calcada pelas interpretações do narrador-leitor do século XXI. Ou seja, a não linearidade desse tempo dá liberdade para o narrador interligar a história às suas percepções e leituras do modo que for mais adequado. Assim, mesmo com a veracidade contida nos gêneros não-ficcionais, a obra é gerada a partir da imaginação do narrador que relata o que foi, mas o que também poderia ter sido.

Em evidente provocação à cronologia, continuo a associar fatos semelhantes pela aparência, é do meu gosto, repito uma vez mais para que não haja dúvida; gosto também de postergar – em homenagem às sucessivas mortes que significam a redação duma longa narrativa – o acontecimento que desejo focar. Adio por mais alguns parágrafos a consulta médica a que deve se submeter o novo imortal Mário de Alencar e continuo a tecer fusões entre acontecimentos distintos e semelhantes, o que não só é meu modo pessoal de adiar a conclusão deste relato, como também a maneira de autorrepresentar a lenta destruição do corpo deste que escreve (SANTIAGO, 2016, p. 91-92).

As escolhas e as postergações de Santiago são confessadas ao leitor e fazem pastiche da poética de Machado, em que ambos divagam por longas explicações como metáforas que se interligam ao enredo, e no caso de Santiago constroem dois panoramas de análises: um breve sobre as transformações sociais no Rio de Janeiro na virada do século XX e outro sobre as transformações de Machado de Assis, sendo que a primeira reflete também na vida do segundo, pois ao narrar sobre os personagens que participaram desse processo de reestruturação da cidade, explica-se concomitantemente as ligações que eles tinham com Machado de Assis. Desse modo, falar das mudanças na cidade serve para contextualizar os últimos anos de vida do escritor.

Enquanto crítica ou revisão literária, Santiago utiliza signos das obras machadianas para a reconstrução da vida do escritor, como o caso da bacia, a roda dos enfeitados, a escolha dos nomes bíblicos e gregos para seus personagens, e o palco e mímico.

Posteriormente, em *Fisiologia da composição* (2020), Santiago analisa esses signos nas obras de Machado, que demonstram como a sua compreensão acerca de cada uma delas elucidou na criação do romance *Machado*, criando um personagem que, assim como em *Memorial do Fim*, tem a sua história intimamente ligada às suas histórias de livro, porém são moduladas à análise do processo criativo do escritor.

[...] O todo fragmentado da grafia-de-vida é semelhante ao todo fragmentado da grande composição literária. Nem o Ser nem a Vida são oferecidos, em obra artística de Machado de Assis, como unidade contemplativa. O todo não é íntegro e o é. Compõe-se de partes que, por sua vez, o compõem (SANTIAGO, 2020, p. 85).

Desse modo, as análises literárias que compõem a narrativa do romance são tão fundamentais quanto os demais gêneros que se hibridizam a ela, pois elas acarretam na construção da análise de Machado de Assis escritor, misturando-as ao seu conhecimento de leitor, mas também a sua condição enferma e às transformações sofridas em seu corpo, tal quais as ausências que surgiam frequentemente e que foram registradas em correspondências entre o escritor e seu amigo Mário de Alencar.

A escolha do hibridismo para compor *Machado* suscitou na composição de um personagem que também é híbrido – ou multifacetado – e que é retratado historicamente, em seus últimos anos de vida, compondo e compondo-se das suas leituras e escrita.

### **3.4 Machado: a transfiguração do escritor**

Obra de 2016, escrita por Silvano Santiago, *Machado: romance*, assim como *Memorial do Fim*, é uma homenagem ao escritor, que revela uma versão do escritor sobre a qual pouco se disserta, porém que apresenta e representa muito sobre ele como pessoa, leitor e, agora, personagem – em seus últimos anos de vida, entrecruzando essas facetas construindo uma versão mais completa de Machado de Assis que permite uma nova leitura de sua vida e obra.

Entretanto, conhecê-lo mais profundamente só é possível pela reconstrução elaborada por meio de correspondências, fotografias, recortes de jornais e documentos deixados por terceiros que articulam, a partir de seus pontos de vista, a construção sobre o fim de sua vida.

Pelo caráter híbrido, todos os capítulos revelam alguma característica que permite identificar as mudanças que ocorreram na vida de Machado em 1904, levando-o a ausências cada vez mais frequentes. No início da obra, quem se apresenta é Santiago, o narrador, que compra o quinto volume das correspondências de Machado de Assis e, pela sua visão de leitor, recria a história adicionando elementos metafóricos que toma emprestado das obras do escritor e das suas leituras.

Há que se precaver com metáforas. *Adestramento da vida selvagem alheia e bulas de medicamento simbólico* são por natureza exercícios inequívocos e ditatoriais e servem para reafirmar a eficácia de quem quer manter curtas as rédeas sobre o próprio corpo ou sobre o corpo alheio. No final, regras de adestramento e bulas propõem mais do que dispõem. Ao espalharem aos quatro ventos os benefícios fortificantes do controle físico e do autocontrole emocional, querem esconder melhor os danos colaterais (SANTIAGO, 2016, p. 15).

Santiago utiliza as metáforas do adestramento e da bula de remédio para lembrar que o livro que está lendo acompanha-o por todos os cômodos da casa, ao mesmo tempo em que o lê com o mesmo cuidado que leria uma bula de remédio milagrosa, ou seja, tomando o cuidado para interpretá-la corretamente. Além disso, é por meio da leitura do tomo V que se adentra o momento mais crítico das crises de Machado, demonstrando que, mesmo em meio a continuidade de sua produção, o escritor escondia-as, revelando-as apenas aos amigos mais íntimos, mas que se revela agora aos leitores por meio de um leitor-escritor-narrador: Silviano Santiago.

É pelas metáforas que o narrador apropria-se do corpo alheio, apontando as transformações pelas quais ele passou, por meio daquilo que Santiago (2020) chamará de grafias-de-vida. Essas grafias-de-vida não formam a biografia de Machado de Assis, mas corroboram a formação de uma imagem artística da transformação ou transfiguração do corpo epilético em corpo literário, cuja doença funcionará, portanto, como chave para a composição de um livro-corpo que sobrevive apesar das convulsões e ausências e que se transforma em presença singular do indivíduo sobrevivente a sua própria morte.

Isso ocorre por meio da organização e disposição das informações contidas no tomo V das correspondências que se tornam narráveis. Logo após a auto apresentação que Santiago faz, ele narra um episódio de crise de Machado de Assis “em plena rua do centro da capital federal e à luz do sol” (2016, p. 23), sendo socorrido por Carlos de Laet. Essas poucas páginas formam a introdução do fim de seus dias físicos e o início da sua transfiguração que o torna imortal na literatura.

Ao longo dos capítulos, Santiago-narrador explora outros personagens importantes nessa fase da vida do escritor, dentre os quais Mário de Alencar<sup>37</sup>, de modo a interligá-los à (re)construção da cidade e a explorar características que realçam a conexão entre Machado, literatura e tempo/espço históricos, chave, aliás,

---

<sup>37</sup> Também dedica atenção ao dr. Miguel Couto, Paulo Frontin, Joaquim Nabuco, entre outros.

para o romance de Santiago já que ele parte de uma perspectiva histórica de forte caráter intertextual e intersubjetivo.

Dentre essas características, a epilepsia torna-se a força motriz que impulsiona o fim da vida de Machado dentro da narrativa, pois é devido a ela que a aproximação de seus amigos acontecem, é por meio dela que se pode estabelecer conexões com outros escritores de quem Machado era leitor e é ela que marca a dor da viuvez de Machado, pois se agrava após a morte de Carolina.

A doença adquire, nesse sentido, um caráter metafórico, que estabelece as bases fundacionais que irão se evidenciar, em parte, na escrita de Machado de Assis, ora se apresentando como um elemento definidor do texto, ora se apropriando da linguagem para adjetivar um modelo de escrita que se perpetuará nesse retorno ao passado e a tradição literária. Se a noção de uma escrita perpassada por terremotos e ausências retoma, no primeiro caso, Maxime Du Camp, que, por sua vez, cita Paracelso, sendo seguida, posteriormente, pela metáfora da “ausência”, conforme sugere Machado em suas cartas, o modelo literário ressoa, hoje, no texto de Silvano Santiago (PINTO, 2022, p.129).

É ainda pela metáfora da epilepsia, efetuada na metáfora da transmutação, que se revela como cada uma das fragmentações de Machado de Assis enquanto personagem, indivíduo, leitor e escritor foram desenvolvidas por Santiago dentro do romance a partir das correspondências trocadas entre o homem doente e seus amigos.

[...] na carta, o corpo do remetente, na sua grafia-de-vida, não está em relação homológica com um constructo composicional, de caráter literário. Os corpos em rodízio (o destinatário se torna remetente na resposta) estão apenas *tematizados* no texto da carta [...] (SANTIAGO, 2020, p. 205).

Considerando-se que as cartas carregam como tema a doença dos amigos escritores, M. de A., o uso de metáforas adicionados a ela permite que Santiago não crie um simples personagem, ele dá uma nova dimensão sobre o indivíduo, a partir de exercícios de leitura, interpretação e, em último grau, de imaginação.

Desse modo, para compreender as fragmentações a que Machado de Assis é submetido dentro do romance, precisa-se considerar que a conexão que se estabelece entre os personagens é a histórica, ocorrendo por meio da intertextualidade, pertencente ao hibridismo, e que fornece ao leitor as informações sobre o escritor, seus amigos, seus críticos e seus artistas/ escritores favoritos. Diferença ainda de *Memorial do Fim* devido à posição de leitor do narrador, que ao



transmutar-se em personagem, desdobra o personagem principal também em leitor, para que assim as metáforas literárias e artísticas sejam inseridas e correspondam aos acontecimentos retratados.

Por meio da metodologia que se adotou anteriormente em *Memorial do Fim*, passa-se à análise das multifacetações e/ ou transfigurações – utilizando-se da mesma metáfora que Santiago – de Machado de Assis em *Machado*, apenas com a inserção de uma nova faceta que representa o escritor também como leitor.

Novamente, por tratar-se de uma obra ficcional, a abrangência de Machado de Assis como personagem torna-se muito maior e intensa. Mesmo a gama de referenciais históricos, sobretudo o conteúdo das cartas e dos gêneros jornalísticos e até farmacêuticos são agora parte da ficção elaborada por Santiago.

Assim, a verossimilhança prôpriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (CANDIDO, 2009, p. 61).

E em tratando-se de material histórico, a verossimilhança pactua com a realidade, pois Santiago não deixa a desejar na reconstituição das passagens que refletem a doença, as amizades e a importância literária do escritor, como por exemplo no trecho em que narra sobre os relatos das crises que Machado anota conforme orientação do dr. Miguel Couto e que pode ser lida na página 149 do romance, ou ainda na íntegra nas p. 357 e 360<sup>38</sup> da biografia escrita por Piza (2005).

Além disso, Machado não é ficcionalizado sozinho. Na vivência dos seus últimos quatro anos ele é representado por meio das trocas de cartas com seus amigos, principalmente Mário de Alencar. Além disso, suas leituras, seus contemporâneos e até mesmo seus personagens aparecem no romance. Diferentemente da proposta de Maranhão, Santiago não utiliza diálogos diretos e nem tenta estabelecer uma convivência entre o escritor e seus personagens. Cada um aparece respectivamente em sua posição histórica e ficcional.

Entretanto, há passagens em que trata dos personagens machadianos, mas que são utilizados, como já dito, para crítica literária ou como metáfora em que se tenta reconstruir o fim da vida do homem do Cosme Velho em comparação aos seus próprios personagens.

---

<sup>38</sup> As páginas 358 e 359 são compostas por imagens, cortando as anotações.

Essas comparações caracterizam-se como transmutações indiretas, diferentemente das observadas em *Memorial do Fim*. Entretanto, Santiago apropriou-se de metáforas que recriam e aproximam características de Machado e de seus amigos e esposa a dos seus personagens, principalmente nas obras escritas após a viuvez.

Saltam à vista os vários temas expostos pela digressão a que dei o título de caso/da/bacia. Seriam esses os problemas que atazanam Machado de Assis nas noites de 17 e de 18 de setembro de 1906? [...] As observações sobre o caráter do capitalista Nóbrega são de responsabilidade do conselheiro Aires, a consciência pensante dos últimos romances de Machado de Assis. Mas na verdade é o romancista Machado de Assis que se responsabiliza por elas em última instância e é ele que, no mês de setembro de 1906, está a escrever o *Memorial de Aires*.

Machado de Assis, o conselheiro Aires e o Nóbrega. A trinca está sendo entregue na bacia das almas ao dr. Miguel (SANTIAGO, 2016, p. 286).

É por esse viés que, voltando-se novamente ao romance de Maranhão, o amor de Ayres/Machado por dona Carmo e Fidélia transformam-nas em uma única personagem: a transmutação de Carolina. Já em *Machado*, o narrador, ao analisar a escolha dos nomes próprios dos personagens, vê em *Memorial de Aires* uma coincidência que, devido à data em que a obra foi escrita, designa os delírios saudosos de Machado. Leia-se o longo trecho que se segue.

A troca de nome das duas protagonistas – repito: dona Carmo, a esposa feliz, e Fidélia, a jovem viúva – não é um equívoco passageiro gerado na imaginação criadora do escritor, que logo será corrigido pelo espírito atento. Tampouco é acidente no percurso da caneta pelo papel em branco. Pela sua quantidade e pela constância na repetição, o dado substantivo e inquestionável indica que a confusão caligráfica não é efeito colateral dos achaques que perseguem o homem enfermo e idoso.

O manuscrito quer *confundir* dona Carmo e Fidélia.

E nos leva a misturá-las, a baralhá-las e a tomar a uma na velhice pela outra na juventude – acrescento. Será que o coração do romancista também as confunde? – eis a pergunta-chave de Lúcia Miguel Pereira. [...]

[...]

[...] Pergunto-me se, nos anos finais de vida, as inquietas sombras do passado não estariam levando o escritor viúvo, enfermo e solitário a imaginar duas protagonistas por entre as janelas das dúvidas e hesitações, e, no pão, pão, queijo, queijo da insegurança afetiva maior, ele delira. Perde o controle no julgamento racional sobre as amadas viúvas da sua vida? (SANTIAGO, 2016, p. 258-259).

Sabe-se que dona Carmo e Fidélia são personagens, o que impede Machado de tê-las amado de forma distinta a do criador para suas criações, ou ainda platonicamente ao dar características de sua esposa a elas. Assim, e tão brevemente,

pode-se observar novamente os personagens como transmutações de Carolina, creditando a ideia de que dona Carmo seria o único personagem feminino a se tornar musa nas obras machadianas, assim como Carolina era musa do marido, como percebe-se no soneto “A Carolina” (1904). Assim, “Dona Carmo se duplica em Carolina” (SANTIAGO, 2016, p. 265).

Em outro momento, e agora apenas concepções do narrador – e não reflexos da produção machadiana – Machado de Assis e Mário de Alencar tornam-se, metaforicamente, os gêmeos de *Esaú e Jacó*, pois são, em outra metáfora, os dois lados que formam a simetria da escadaria do Palácio da Liberdade. São dois indivíduos com suas várias diferenças, mas que no romance se aproximam pelas suas semelhanças: são batizados por nomes com as iniciais M. de A., epiléticos, escritores, membros da ABL, pacientes do mesmo médico e amigos que trocam correspondência entre si.

Eles não constituem diretamente uma transmutação de um em outro, mas são reflexos um do outro – um espelhamento – que ocorre pela aproximação dos dois entre confidências e cartas trocadas. Santiago destaca essas relações, do mesmo modo que destaca as semelhanças entre Machado e a si próprio, confirmando a ideia de que os espelhamentos são, na verdade, a apropriação do corpo de Machado pelas gerações futuras, – Mário era mais jovem que Machado e Santiago nasce anos após a sua morte – mas que, já maduras, tentam fazer jus à continuidade do seu legado literário, ao mesmo tempo que ensejam o prolongamento das suas vidas através da escrita.

A beleza poética que os dois buscam não está na harmonia e na perfeição oferecidas nem mesmo pela simetria da bela amizade. Nesse momento definitivo em que a vida e arte se imbricam, a beleza será convulsiva, ou não será.

[...]

Os dois artistas trocam planilhas que espelham os respectivos corações, assim como médicos avisados trocam diagnósticos semelhantes sobre os males da epilepsia. M. de A., ao quadrado, é observador dos desgastes causados pela convulsão no comportamento individual e social, no corpo, na mente e, principalmente, no espírito criador [...] (SANTIAGO, 2016, p. 236).

Além dessas transmutações implícitas, Machado de Assis é submetido também a uma transfiguração. Antes mesmo de iniciar a narrativa, surge ao leitor uma imagem da obra “Transfiguração”, de Rafael, que é retomada e descrita no último capítulo. Essa imagem remonta a passagem transfiguração de Jesus Cristo subindo aos céus

e envolto pela luz, enquanto na parte inferior e menos luminosa, um menino epilético e curado por Deus, é apontado por aqueles que não olham para Cristo transfigurado.

[...] não cabendo, pois, no texto imagético, uma narrativa própria para as figuras retratadas, para o narrador-autor de Machado, o protagonista homônimo, após se reconhecer no menino epilético, percebe a ruína que se estabelece nesse personagem emudecido, que morre, mas, metaforicamente, ressuscita e se perpetua no imaginário bíblico e na tradição literária – às vezes, na figura de Machado de Assis, que é apropriada, imaginada e desdobrada na ficção (PINTO, 2022, p. 132).

Ao iniciar o romance utilizando a figura que também o encerrará, Santiago ata as duas pontas das correspondências que lê, que se inicia pelas convulsões mais frequentes “que o açoitam e o jogam por terra ano após ano” (SANTIAGO, 2016, p. 416), principalmente a partir de 1905 (início do tomo V), e que se encerra com a transfiguração de Machado em 1908, quando deixa o corpo físico e assume o corpo literário dentro das ficções que o tomam e dos estudos que se desdobram sobre sua arte literária.

Os gritos lancinantes do jovem, seus olhos voltados da terra para os céus e seus braços a movimentarem uma nova ordem para o universo dos seres humanos não teriam sido pintados para exprimir uma forma de êxtase, de elevação?

Uma elevação menos branca e menos luminosa, mais negra e mais obscura, mais enigmática que a dada pela transfiguração do Cristo? Seu corpo passaria também, segundo a lição de São Marcos, pela morte e pela ressurreição (SANTIAGO, 2016, p. 416).

Esses dois últimos parágrafos do romance revelam poeticamente os últimos anos do escritor, que tomado pelas doenças, falece, mas é ressuscitado pelo mundo literário ao qual pertence até hoje.

A representação da individualidade de Machado de Assis expõe, assim como no romance de Maranhão, a doença, a dificuldade em viver a viuvez, o silêncio, a dedicação ao funcionalismo público, às letras e aos amigos.

Poucas vezes fala a amigos da solidão angustiante por que passa e jamais exige a adesão sentimental dos escritores que lhe são próximos. Continua homem educado, operoso, fino e aflito. Aflitivo para alguns, já que o rosto se tornou ultrasensível às náuseas súbitas e passa a impressão de que ele está para morrer. Ainda que estivesse a salvar o condenado à forca como a si, o mulato Machado deixa sobressair os ademanos da aristocracia e as frases castiças que se automodelam pelo falar culto, aprimorado no convívio com a esposa portuguesa. [...] (SANTIAGO, 2016, p. 18).

Percebe-se que, diferentemente de *Memorial do Fim*, Machado não representa o escritor enfermo e preso à cama. O romance mostra as suas condições de saúde, principalmente após o falecimento da esposa Carolina, mas ainda ativo em suas funções e como senhor da sua casa.

As metáforas reconstituem os episódios da vida do escritor carioca, do mesmo modo que ele próprio utilizava-as em suas obras, retomando a ideia de pastiche, servindo também como homenagem: “O menino Machado é o marinheiro lavrador-de-metáforas” (SANTIAGO, 2016, p. 355).

Além disso, as lacunas que ficam dos episódios não narrados são preenchidos pelas descrições da sociedade carioca, da vida dos outros personagens e das obras machadianas. Essas mesmas lacunas podem ser compreendidas como as ausências de Machado, em que o escritor não se lembrava dos acontecimentos durante suas crises. Assim, novamente a doença é a metáfora que rege a obra e representa o fim da vida do escritor e o processo de escrita do romance – a autoconsciência da metaficção.

A morte de Machado, diferentemente do que o leitor pode esperar, não é a última cena a ser narrada. Essa representa a transfiguração que é metafórica e indica a passagem entre vida e morte, ou ainda do indivíduo para o mito literário. Dessarte, o episódio retratado no começo do romance é conciso: “Na madrugada daquele dia, tendo à cabeceira o dr. Miguel Couto, os olhos de Machado de Assis moribundo se fecham em profundo recolhimento [...]” (SANTIAGO, 2016, p. 54).

A constituição do indivíduo Machado de Assis é possível no romance, principalmente, porque ao tratar-se dele, trata-se também daquilo que ele vivenciou, dos amigos com que conviveu e das obras que produziu. Por trabalhar também com gêneros não ficcionais, o romance permite um estudo das fragmentações do escritor, mas não como no romance de 1991. Representar Machado de Assis como um indivíduo no fim de sua vida é compreender que ele foi um humano constituído pelo todo das suas vivências.

Em tratando-se de Machado como escritor, precisa-se, concomitantemente, defini-lo como leitor, como faz Santiago. Ao pesquisar-se sobre a biblioteca de Machado de Assis, conservada pela ABL, é possível identificar uma organização por “domínios” que indicam as diferentes temáticas e/ou línguas que a compõem. De acordo com o estudo elaborado por Celso Lima Latini (2008, p.3), “A Biblioteca de

Machado de Assis se divide nos ‘Domínios’ de Obras Gerais, Grego, Latino, Bíblico e Religioso, Oriental, Italiano, Espanhol, Português, Brasileiro, Inglês, Germânico e Francês”.

Entre as leituras mais conhecidas, o estudioso destaca nomes como dos italianos Dante Alighieri e Giacomo Leopardi; os portugueses Almeida Garret e Alexandre Herculano<sup>39</sup>; os alemães Schopenhauer, Hegel, Hartmann e Goethe; os ingleses Charles Dickens, William Shakespeare e Thomas Hood, e entre os franceses Pascal<sup>40</sup>. Latini não cita Flaubert, mas segundo a pesquisadora Verónica Galíndez-Jorge (2013, p. 84), é possível “atestar a sólida presença de todas as obras de Gustave Flaubert e até mesmo de uma primeira edição de sua correspondência, postumamente organizada por sua sobrinha”.

Entre tantas influências literárias, Santiago opta por utilizar Flaubert como comparativo a Machado de Assis, brincando mais uma vez com as semelhanças entre escritores, aproximando-os pela metáfora da doença e levantando dados da sua biografia que permitem conectá-lo também a outros leitores/escritores como o já citado Carlos de Laet, e Maxime du Camp – escritor e fotógrafo que foi colega de Flaubert e escreveu sobre o escritor.

Santiago coloca os dois pares – brasileiro e francês – como espelhamentos, em que Laet e Maxime são observadores e leitores dos grandes colegas e sentem o misto de “sentimentos baixos e nobres” (SANTIAGO, 2016, p. 47), de quem reconhece e inveja os feitos daqueles que estiveram entre os melhores, mesmo sob as condições físicas causadas pela epilepsia.

Esse descontrole autocontrolado da personalidade brasileira de Machado de Assis abisma Carlos de Laet no ressentimento cristão. O grande mal é sagrado, e é ele quem o sacrifica e o torna mártir admirado e invejado. Laet presente na frase invejosa de Maxime du Camp o mistério da criação literária genial, cuja sobrecarga o esmaga quando desce do bonde no Passeio Público e pisa na praia da Lapa. Alguns passos mais e se adentra pelo imponente prédio do Silogeu Brasileiro. Dá de cara com a altiva e sereníssima figura de Machado de Assis a presidir os trabalhos. Não há dúvidas, ele nunca escreveria o que Machado de Assis escreveu um dia modestamente, que ele, como escritor, se assemelha a “um soldado raso, todo empoeirado das suas marchas e do seu trabalho de sapa?” (SANTIAGO, 2016, p. 46).

---

<sup>39</sup> Importa destacar que Latini não encontrou conexões entre as obras de Eça de Queiroz e a biblioteca, mas estudos e declarações dos críticos contemporâneos de Machado, levantaram a ideia de similaridades entre os dois.

<sup>40</sup> Latini cita também vários outros escritores de diferentes países, e inclui os estudos brasileiros a que Machado dedicou-se.

Tais considerações são tecidas por Santiago de modo a suscitar a imagem do escritor epiléptico, do qual importava a relevância da escrita. Trazer a presença daqueles quem Machado lia implica na demonstração da riqueza de referenciais que compunham suas obras, embora em nenhuma haja uma explícita sobre Flaubert.

Machado escritor é alvo de críticas e de inveja, e Santiago ao compará-lo com outros escritores, metaforicamente, lembra que todos eles tiveram seus dias de deleites e de dores. A fragmentação de Machado de Assis escritor é demarcada em todo o romance, primeiramente pela sensibilidade que toca no escritor mineiro de homenageá-lo e que é desenvolvida pelas comparações com outros grandes nomes e nas análises críticas que faz sobre as obras do carioca.

Machado leitor não é diretamente desenvolvido por Santiago, mas as referências que ele reúne para produzir suas metáforas demonstram que a riqueza da produção machadiana não se deu ao acaso, e surgiu pelo conhecimento sobre a qual Machado se debruçou. Além disso, e tão importante quanto, é o vislumbre das leituras do próprio Santiago, pois ao trazer as leituras de Machado, cria-se outro espelhamento, pois ele mesmo é leitor de Machado, voltando-se ao princípio do narrador-leitor-escritor que permeia o romance.

Claramente a escolha por Flaubert ocorreu pela coincidente doença que assolava os corpos dos escritores e que permeia todo o romance e talvez, pela sabida comparação de temáticas que se pode identificar nas obras dos dois, como afirma Galíndez-Jorge (2013, p. 83) “como o interesse que os dois autores cultivam pela loucura e seus discursos constitutivos, ou ainda a presença do espírito enciclopédico em suas obras, por exemplo”.

Assim, a constituição multifacetada de Machado de Assis ocorre por meio de comparações que incitam a leitura de um homem fragilizado, mas ainda assim insistente. Um rapaz mulato e epiléptico que conquistou respeito social através da sua escrita incisiva, irônica, intertextual e rebuscada, que estabeleceu fortes vínculos perdurados até sua morte, transcendendo-a com e na literatura.

### **3.5 O narrador**

Pensando ainda na constituição do personagem Machado de Assis e nas fragmentações em que se desdobra, tomando-o como indivíduo histórico,

multifacetado e transmutado/transfigurado, é necessário compreender como cada uma das suas fragmentações se compõem também por meio do narrador.

Diante dos inúmeros estudos sobre o pós-modernismo, optou-se pelo uso da teoria do próprio escritor Silviano Santiago para compreender como ele aplica seus estudos sobre o narrador na construção do romance de sua autoria e, conseqüentemente, aproveitar-se-á da mesma teoria para a análise da obra de Maranhão, mostrando como ela funciona (ou não) em obras que não são do escritor mineiro, mas fazem parte da poética do pós-modernismo.

Primeiramente, importa dizer que no ensaio “O narrador pós-moderno”, texto que compõe seu livro *Nas malhas da letra* (2002), Santiago busca apoio no artigo sobre o narrador<sup>41</sup> de Walter Benjamin, para assim construir a noção de narrador pós-moderno<sup>42</sup> comparado aos anteriores.

Santiago trata da noção de autenticidade do narrador, afirmando que há aqueles que narram suas experiências e outros que narram as experiências alheias por meio de suas observações. Para ele, o narrador pós-moderno classifica-se como observador, pois é necessário distanciamento dos fatos que narrará.

[...] a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos, e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado) (SANTIAGO, 2002, p. 49-50).

Desse modo, o narrador pós-moderno de Santiago contrapõe-se ao de Benjamin. O estudioso alemão, em seu artigo “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que compõe *Obras Escolhidas* (1987), elenca a memória como importante aliada das narrativas, pela necessidade de preservar as narrativas orais, transformando-as em narrativas transcendentais e que fazem refletir sobre o sentido de uma vida, ou seja, os narradores são transmissores de conhecimento e são homens que “sabem dar conselhos”.

Para o escritor mineiro (2002), entretanto, o narrador pós-moderno não narra a sabedoria tecida na sua existência, mas por meio das observações das vivências alheias. Ele espera o desfecho dessas vivências, omitindo-se da ação, mas

---

<sup>41</sup> Original publicado em 1936.

<sup>42</sup> Cada vez que citar-se o termo “pós-moderno”, ele estará relacionado as concepções de Silviano Santiago, sem interferência das interpretações que se tem do termo, como levantou-se no capítulo 2.



comunicando ações de terceiros, que muitas vezes estão desprovidos da força de comunicação: “Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade” (p.46).

Com efeito, Santiago discute também sobre o narrador memorialista, distinguindo-o do narrador em terceira pessoa que observa os outros, pois o memorialista recorda e fala de suas ações quando mais jovem, percebendo, no decorrer de sua maturidade, os equívocos cometidos ao longo da vida, principalmente da juventude: “Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa” (2002, p.56). Por esse viés, o narrador memorialista retrata uma história, “uma visão do passado no presente”, voltando-se a si mesmo no ontem para que se veja no jovem de hoje que é o outro sobre quem narra.

Considerando as afirmativas de Santiago, concorda-se com ele que a ficção serve para comunicar relações definidas pelo olhar, ou como afirma Thiago Martins Prado (2011), em seu artigo sobre o narrador pós-moderno, pelos “rastros”. Para Prado, esses rastros também diferem-se daqueles apontados por Walter Benjamin, ou seja, ele não os entende como uma forma redentora de ver o passado, e sim, como uma “remontagem” das ocorrências passadas de modo a combatê-las, justificá-las ou ajustá-las.

Para Prado, o narrador pós-moderno direciona seu olhar ao outro, mas mesmo ao se subtrair das ações, ele não se mantém neutro, pois ao falar do outro, ele fala de si.

[...] O olhar do personagem-narrador pós-moderno interessa-se obsessivamente pelos rastros para poder reclamar a história para si ou adentrar na história do outro; entretanto as narrações encaixadas colocam o olhar desses mesmos personagens-narradores pós-modernos como propostas de desmontagens de relatos tradicionais que se valem por novas montagens de interesses. Enquanto o olhar do personagem-narrador pós-moderno afirma uma postura, a sua própria linguagem narrativa desvela o seu interesse – ela deixa rastros que podem ser manipulados em prol da confirmação elogiosa ou da denúncia escandalosa dos objetivos da sua narração (PRADO, 2011, p.74).

Essa constituição levantada por Prado também conecta-se às narrativas de metaficção historiográfica, pois, como já visto, são ficções que tratam da história ou momentos históricos, em que o narrador, por meio da voz que lhe é dada, reconstrói os fatos, estando sujeito a alterações em seu olhar observador, e ao deixar a fala do

outro sobressair a sua – mascarando-se como mero observador – simula e dissimula sobre o jogo discursivo, transformando a narrativa em encaixes, em que o olhar daquele que é narrado também aparece, criando camadas ficcionais.

[...] o narrador que se deixa substituir pelo personagem falante que se deixa substituir por outro personagem curioso e assim sucessivamente; o personagem-escritor que não finaliza o romance ao perder-se na observação de indivíduos no espaço público tentando extrair desses algumas experiências inspiradoras para seu projeto de obra; o personagem que migra para um espaço diferente do da sua origem e cruza experiências pessoais com as estranhas vivências e relatos com que se depara na terra distante, etc (PRADO, 2011, p. 76- 77).

Tanto a noção de olhar quanto de rastro estão calcadas na ideia de que o que se observa é aquilo que não se é, mas que o outro é, realizando leituras sobre o outro para então narrá-las. E narram, conforme Santiago (2002, p. 58) “a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante [...]”, opondo-se novamente ao narrador de Benjamin que direcionava seu olhar para uma conclusão de morte e luto.

Ao analisar-se as metaficções historiográficas elencadas nessa pesquisa e que tratam dos últimos dias/anos de vida de Machado de Assis, afirmar-se-ia que elas também caminham para uma narrativa que termina com a morte do personagem. Todavia, ao observá-las cuidadosamente, é possível perceber os elementos que Silviano Santiago levanta em seu ensaio e que consistem na ficcionalização desse acontecimento histórico, sendo observadas e narradas a partir do olhar do narrador pós-moderno.

### 3.5.1 Narrador haroldiano: os outros “Machados”

O título do romance de Maranhão indica as memórias dos últimos dias de setembro de 1908 e parodia o nome da última obra de Machado, *Memorial de Aires*, publicado no mesmo ano de sua morte e que reconstrói suas personagens, assim como outras, rememorando a grandeza e a complexidade de cada uma, abrindo várias interpretações, dentre as quais a de Alves (2006) que afirmou que o romance poderia ser compreendido como uma “continuação” do *Memorial de Aires*.

Por outra via, compreende-se que o memorial está sim ligado ao romance de Machado de Assis, mas, como observou-se, por meio da paródia e do pastiche, do mesmo modo que se atrela a outras obras do escritor. A palavra “memorial”, então,

faz uma referência à última obra escrita por Machado de Assis e é também uma “coletânea” de memórias que marcam os últimos dias da história verídica do escritor e das suas obras. É um tributo ao fim da vida de um dos mais célebres nomes da literatura brasileira.

Reconstituindo suas obras e esses momentos históricos que podem ser encontrados em biografias e em trechos de jornais e documentos, Maranhão utilizou vários narradores para compor essa passagem histórica.

Nos quatro capítulos que pertencem, originalmente, às obras de Machado de Assis, manteve-se seus narradores, pois o que mudou foi a estruturação da obra e não a voz narrativa<sup>43</sup>. Outros capítulos como o III (Uma carta), XVIII (Pó do pó) e XLVIII (Pinga-se o ponto final) são constituídos por cartas entre os amigos de Machado de Assis, em que a voz narrativa é cada autor da carta<sup>44</sup> narrando aos amigos os acontecimentos que se passam na casa do escritor moribundo. Há ainda o capítulo XLVII (Diários são Histórias) formado por um diário que pertence à Leonora, o capítulo LIII (O repelão) que é metade constituído por uma carta de Machado/Ayres a Leonora e metade por um narrador que fala sobre a hora da morte do escritor, e o já citado XXXIX (O Namenlose Freude!) que não possui narrador, pois apresenta um diálogo entre Machado/Ayres e Hilda/Hylda/Leonora.

Apenas três capítulos trazem, explicitamente, Machado de Assis como narrador, os já citados XLIII (*in extremis*), o capítulo XXIV (Assuntos Nublosos) e LI (O último abraço). Nos dois citados por primeiro, Machado descreve seus sentimentos, porém no capítulo LI, ele refere-se a si mesmo como “Conselheiro”, dando a impressão de que o narrador é na verdade um observador. Entretanto, ao continuar a leitura, percebe-se que, na verdade, o personagem narrador Machado está referindo-se a si mesmo pelo heterônimo que adota como sua transmutação.

Nesse capítulo, ao referir-se a si mesmo como Conselheiro, o narrador Machado de Assis, aparentemente, distingue-se do outro, como se o Conselheiro fosse o corpo que os personagens veem e o personagem Machado de Assis fosse seus pensamentos, pois ao falar do Conselheiro trata do indivíduo que é observado pelos outros e que deixa transparecer expressões: “O Conselheiro intrigava-se com os cuidados que dispensavam ao desconhecido” (p. 175); “Pobre menino aflito, o

---

<sup>43</sup> Para relembrar, são esses os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV.

<sup>44</sup> J. Veríssimo, Mário de Alencar e novamente Mário de Alencar.

Conselheiro comovia-se com a razão crescida, por certo que o trará a esta casa, motivo maior que ele [...] (p. 175). Mas ao falar diretamente com o leitor, trazendo seus sentimentos à tona, refere-se a si mesmo em primeira pessoa, como aquele que observa os outros:

[...] Ele me olha reverentemente, como a um deus. Ajoelha-se. E me toma a mão tremulante, e a recolhe com as suas, frias, do muito medo e da muita emoção. Leva minha mão ao seu peito, gesto de um filho ao pai amado. Avança o corpo e atrai o meu peito contra o seu. Abraça o pobre homem que morre [...] (MARANHÃO, 1991, p. 176).

Por essa perspectiva de interpretação, constrói-se mais uma camada composicional da metaficção, em que mesmo transmutado em Ayres, o personagem narrador, mas também escritor, Machado de Assis, vê a Ayres como uma criação de si mesmo diante dos outros; criação que ele toma como a si mesmo ao relacionar-se com Hylda/Leonora, e sua criação de papel nas passagens verídicas que compõem a sua história.

Para confirmar essa possibilidade, no capítulo XLIII, também narrado por ele, as descrições a respeito das observações que ele faz sobre a visão dos demais personagens sobre si revelam que os olhares não se voltam mais a ele e sim as suas coisas e aos preparativos para após a sua morte, o que demonstra que ele deixa de ser o “escritor” físico da sua vida, e passa a ser um personagem que observa, reflete, e ouve, enquanto os outros continuam vivendo suas vidas normalmente.

Vejo-os e não me vêem. Bem posso distingui-los às luzes da sala de jantar, além dos numerosos fulanos e incontáveis beltranos. Não sabe se durmo; ou se acabei de morrer, o que é dos poucos privilégios dos moribundos. A tudo espreito da penumbra; ignoram se mantenho os olhos abertos ou fechados. Será uma das vantagens de morrer; há outras [...] (MARANHÃO, 1991, p. 141).

Já no capítulo XXIV, o narrador Machado de Assis mistura acontecimentos de suas obras com acontecimentos da sua sociedade pouco após a transição da Monarquia à República, citando também nomes de figuras históricas, como Alfredo Carneiro Ribeiro da Luz. Sendo uma das únicas passagens que se refere à sociedade da época, coloca-se Machado como narrador histórico que vivenciou os acontecimentos. Além disso, somente duas citações possibilitam o reconhecimento do personagem escritor como narrador: “[...] Escrevi história? Não teria acertado em

dizer opereta? Talvez ópera; [...]” (p. 83) e “[...] Todos não tiveram como não se pôr de acordo; eu também [...]” (p. 85).

Todos os outros capítulos são formados por um narrador observador que descreve as ações que se sucedem tanto na casa de Machado de Assis, quanto fora. A gama de narradores do romance, seja em primeira pessoa observando a si mesmo em seu leito, seja pelas observações dos outros, constituem-se e fundam-se nas descrições de Santiago e Prado.

Há então um narrador observador memorialista, que narra as memórias – ou os rastros – dos outros, ou como afirma Alves (2006) que se coloca como editor dos textos – e não dos diários de Aires – que relatam o fim da vida de Machado de Assis, e há também um em primeira pessoa que vê a si mesmo e narra-se como se fosse outro, em sua transmutação de Machado para Ayres.

As descrições das cenas em *Memorial do Fim* são compostas de movimento e diálogos, demonstrando a energia que emana dos personagens que convivem com Machado de Assis. Mesmo que a narrativa traga como temática a morte do escritor, ela não se finda com a dramaticidade dada pelos narradores de Walter Benjamin.

Por tratar-se de um romance histórico brasileiro contemporâneo, a morte como elemento não serve para recriar o personagem como heroico, mas para relatar o fim comum a todos os humanos, tal qual foi com Machado de Assis. Reitera-se que por se tratar de uma homenagem ao escritor, comum nos romances do pós-modernismo, características dos romances de 1800 foram mantidas na reconstituição dos personagens.

Desse modo, a visão do outro ajuda a construir a multifacetação do escritor, facilitando a percepção de suas camadas (personagem transmutado, escritor e indivíduo fragilizado). Como afirma Candido (2009, p. 34) selecionam-se “os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência”. Mas com a seleção desses traços (re)constituiu-se a essência do fim de uma existência física e a consolidação de uma existência literária.

### 3.5.2 O narrador de Santiago: um leitor – espectador

Em *Machado*, Silviano Santiago transforma-se em personagem narrador, apresentando-se também como um leitor da biografia, das obras e das

correspondências de Machado de Assis. Por meio das suas leituras, ele conecta-se ao escritor, assim como ligou Machado a Flaubert, criando um elo de leitores-escritores que se emaranham nas malhas da escrita a partir das suas leituras.

Desse modo, Santiago assinala que a metaficção que ele cria é a composição que deriva de leituras infundáveis, evidenciando o nó da intertextualidade, todavia sem deixar de criar algo novo e emancipatório, no sentido em que permite maior reflexão sobre o processo de escrita do(s) escritor(es) e o entrelace de suas vidas às obras, como defende Rocha em sua tese.

Trata-se de uma confissão dessa emancipação de um leitor que não se satisfaz com a posição inicial de receptor do livro que lê, pois compreende que a existência e as questões comprimidas numa edição das cartas de Machado de Assis não são o ponto de chegada, mas o ponto de partida de uma reflexão muito mais profunda acerca do entrelace da arte com a vida do autor (ROCHA, 2020, p. 127).

Santiago-leitor vê nas correspondências a oportunidade de homenagear e recriar o período em que elas foram escritas, levantando, pertinentemente, questões que reconstróem não somente uma vida, mas um panorama social que se segue de 1905- 1908.

Considerando-se as características de um narrador pós-moderno, definidas pelo próprio estudioso, percebe-se que em sua obra elas são mais expressivas e organizadas conforme suas proposições, porém devido as suas escolhas metafóricas.

Quando Santiago propõe a teoria do narrador pós-moderno e traz para a discussão Walter Benjamin, percebe-se que ele subverte a teoria do outro, propondo duas novas definições: a de quem observa e a de que rememora. Em *Machado*, nenhuma dessas categorias aplica-se diretamente: o narrador de Santiago é aquele que narra sobre o outro para falar também sobre si.

O narrador-Santiago não dá conselhos, como o narrador de Benjamin, mas faz observações sobre si mesmo. Entretanto, essas observações não fazem parte da sua juventude, estão acontecendo no tempo presente da narrativa, no ano de 2015, o que também o descaracteriza como memorialista. Portanto, ele não está observando Machado, ele está observando a si mesmo através das leituras que faz sobre Machado, contradizendo a categoria que ele – estudioso/autor – elabora – salienta-se que isso ocorre nesses trechos em que fala sobre si mesmo e não em todo o romance.

Todavia, o escritor mineiro cria a sua ficção por meio das informações que reúne sobre o escritor carioca. Assim, enquanto leitor, ele observa esse material, escrevendo-se como narrador, relatando suas leituras, referenciando-as e expondo sua opinião crítica. Ele caracteriza-se, então, como um leitor do pós-modernismo que é convidado a participar da leitura, e utiliza dessa condição para transmutar-se em personagem de si mesmo, inferindo reflexões sobre si por meio das leituras sobre os outros: “Pela impressão gráfica é que se reproduzem e se disseminam as falas, os pensamentos, as reflexões, os poemas, os teoremas, os livros e nossas vidas” (SANTIAGO, 2016, p. 53).

Desse modo, determina-se o narrador como aquele que fala do outro para falar de si, aproximando-se mais da ideia de rastros proposta por Prado (2011), do que a do próprio estudioso Santiago.

Entretanto, ao inserir-se como leitor, ou ainda como espectador da vida de Machado, o narrador está a observar as cenas que se desenrolam por meio da leitura que lança mão. Surge, então, um híbrido de leitor- narrador- espectador em que todos observam mais do que falam. Esse híbrido, por si só, representa a metamorfose da poética do pós-modernismo, que insere, subverte e transforma-se. Considerando-se desse ponto de vista é possível concordar – parcialmente – com a definição do narrador observador definida por Santiago (2002).

Seguindo por esse viés, percebe-se que as leituras e reflexões do narrador acerca dos últimos anos da vida do escritor, suscitam, na verdade, a ideia de sobrevida, em que tanto o personagem principal quanto ele mesmo estão solitários, percebendo a passagem do tempo e tentando descobrir como enfrentá-la. Para isso, o narrador busca as aproximações entre ele e o escritor carioca, utilizando a data de morte do outro e de seu nascimento, como a coincidência que os ata.

Ao caminharem aleatoriamente pelo caminho trilhado pelo fantasma de Machado de Assis nos últimos quatro anos de vida, as fantasmagorias do narrador deste livro sobrepõem o dia e mês em que nasce em 1936, 29 de setembro, ao dia e mês em que morre o grande escritor em 1908, 29 de setembro. O narrador sobrepõe o personagem nascido numa distante cidade interiorana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil. Na aposta sobre o futuro da literatura no século XXI, a sobreposição descontraída dos dois corpos e das duas vidas, o desembestado e atrevido encontro das duas sensibilidades é armado pelo jogo de dados do Acaso e sinaliza como dia natural para toda reencarnação de Machado de Assis o penúltimo do mês de setembro (SANTIAGO, 2016, p. 52).

Ao sobrepor-se ao escritor ficcionalizado, o narrador não toma seu lugar de protagonista, mas acompanha-o, lado a lado, observando sua trajetória e criando uma conexão, um efeito de espelhamento que se concretizará no plano da literatura. No entanto, para que possa colocar-se como agente leitor-narrador na obra que escreve, Santiago usa a metáfora do mímico que configura toda a ação narrativa por meio da sua atuação no palco narrativo, e que vai ganhando vida pela observação do narrador que nada mais é que um espectador.

Encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano, Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa, não vive mais com amor, fúria ou desdém as incertezas e as asperezas do dia a dia. Pelo esmero com que arma os gestos básicos da sobrevivência do corpo e do espírito e os desenha, como mímico, no espaço da página em branco, aplica-se como aluno disciplinado ao ritual da vida diária pelo esforço gratuito, ritmado e belo das mãos que escrevem. [...]

Como o mímico, Machado aprendeu a engabelar o espectador, tendo antes lhe abatido a carteira na bilheteria (SANTIAGO, 2016, p. 66).

O narrador Santiago lê as trocas de correspondência como um diálogo teatral em que a agitação dos atos anteriores dá lugar ao pacato último ato. Machado sofre com os acontecimentos dos últimos anos e dedica-se a escrever, também literariamente, mas principalmente para registrar as transformações que tomam seu corpo e para corresponder-se com o amigo que também atua no palco da doença.

Santiago - narrador é tomado por esses registros, “engambelado” pelo entrelace dos atos que se misturam, observando-os afoitamente desde que acorda até a hora de dormir. Ele é um narrador curioso, que se aventura em observar para além do tomo v, abrindo verbetes para exemplificar passagens, introduzir novos personagens, revisitar a história, investigando os bastidores por trás da atuação do mímico Machado, tornando-se crítico enquanto o observa.

Assim, ao fazer apreciações sobre si mesmo, o narrador de *Machado* não estaria verdadeiramente narrando sobre si, apenas revelando seus sentimentos enquanto assiste ao último ato do ator que sobrevive a sua história.

[...] O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra<sup>45</sup>. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se

---

<sup>45</sup> Tal qual o mímico.



encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Desse modo, afirma Santiago, ocorre a incomunicabilidade de experiências de ambos narrador e personagem, mas estabelece-se uma relação definida pelo olhar. Olhar esse que parte do narrador, comunicando aquilo que o mímico Machado não pode mais. Assim, o narrador do romance ganha a liberdade de narrar de acordo com a sua interpretação das ações do mímico, controlando-as por meio do hibridismo, em que filtra as ações que interessam à constituição do romance. Nas palavras de Santiago (2002, p. 59): “Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça”.

As ações do mímico, minuciosamente selecionadas pelo narrador, colaboram na formação de uma visão mais energética da narrativa, nos moldes definidos por Santiago em seu ensaio (2002). Ao retratar os últimos anos de Machado, ele toma o cuidado de não se deixar cair no retrato doloroso da morte, como faz o narrador de Benjamin.

Voltando-se à metáfora da doença, ao falar do mímico, Santiago fala também sobre o corpo que se expressa tanto quanto em palavras. Nas ações simples do cotidiano, as doenças de Machado vão tomando o palco da sua vida, até que seus atos se encerrem e se transcendam em literatura.

Há transcendência no discurso verbal, em que o corpo fala, no enfoque das vidas, pelas aproximações/espelhamentos que as direcionam e nas existências, em que Machado é mimetizado, transfigurado e fragmentado.

[...] Em leitura de texto, independentemente da metodologia adotada, o corpo tem a forma, o significado, o valor de um vocábulo ou de alguns vocábulos que, em contexto estreito, o sintático, o performam e o significam linguisticamente. Ele é parte escritural de um texto. [...] Nessas condições, o “corpo” não se apresenta como estando presente no interior da obra; ele é metáfora – de grafia irrepitível nas várias línguas nacionais do mundo – que representa o corpo humano propriamente dito, como nos explicou Friedrich Nietzsche ao dissertar sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral (SANTIAGO, 2020, p. 13).

O narrador de *Machado* humaniza a figura do grande escritor, ao mesmo tempo em que, por meio da transfiguração, eleva-o à luz, de modo que a convulsão causada

pela epilepsia retrata a degradação de um corpo humano em processo de transformação e aproximação de seu fim físico, pois o reconhecimento seu legado continua pelas próximas gerações, tal qual Santiago, que mesmo sendo mineiro, reaviva a alma carioca do início do século XX para, por meio da observação e da conjugação dos verbos no presente, reconstruir e aproximar do seu leitor esses finais e recomeços.

São os espelhamentos que unem o narrador e o personagem principal no palco do romance, mas é o distanciamento que permite que o primeiro reescreva o segundo. E são as características da metaficção histórica que garantem que Machado de Assis não seja reconstituído caricaturalmente, mas tenha sua imagem preservada pela história e pela memória dos seus leitores que agora o escrevem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa objetivou responder como os últimos dias de vida do escritor Machado de Assis foram recriados nas obras *Memorial do Fim* e *Machado*, por meio do uso de elementos históricos e ficcionais e da ficcionalização do escritor no tocante ao gênero metaficção historiográfica ou romance histórico brasileiro contemporâneo.

Para compreender-se as estratégias escolhidas por cada autor, relacionou-se as diferenças e aproximações entre os discursos histórico e ficcional, classificando-os como narrativas, mas diferenciando-os, principalmente, ao que diz respeito sobre o referente, pois a história deve trabalhar com acontecimentos reais, documentados, enquanto a ficção exime-se de tal responsabilidade, podendo narrar livremente, modificando a história como desejar.

Além disso, ambos são mediados pelo conceito de memória, pois a criação de suas narrativas dá-se através dela, seja de modo individual ou coletivo. Nos romances analisados, ela é um elemento importante, pois a reconstrução do personagem dentro de determinado acontecimento histórico só é possível pelo acesso documental e biográfico do escritor, registrados a partir das memórias vivenciadas.

Dessarte, a inserção das obras machadianas corroboram a construção dos romances, pois elas reverberam como memória individual da leitura de cada autor e, unindo-se ao discurso histórico, tornam-se estratégia ficcional – seja pela reconstrução de capítulos e de personagens como fez Maranhão, seja pela análise crítica realizada por Santiago.

Com o decorrer do tempo, história e ficção imbricam-se no mesmo discurso, surgindo, inicialmente, com Walter Scott, o romance histórico. Tal gênero sofre mutações e, na contemporaneidade, dentro da poética do pós-modernismo, ele transforma-se em metaficção historiográfica ou, no Brasil, romance histórico brasileiro contemporâneo.

Na pesquisa, o uso dos dois termos é importante e analisados em complementaridade um ao outro, visto que o segundo está inserido dentro do primeiro, pois possuem as mesmas características, com exceção da autorreflexão que deve ocorrer na metaficção historiográfica, mas pode aparecer ou não dentro do romance histórico brasileiro contemporâneo. Por esse motivo, majoritariamente, fez-se uso do

termo metaficção historiográfica, de modo a lembrar que os romances analisados possuem referentes históricos, ficcionais, mas que também são autorreflexivos.

Outro ponto debatido é sobre o pós-modernismo. Para chegar-se ao entendimento sobre o uso de metaficções e as características que compõem o novo gênero, precisou-se, primeiramente, definir essa poética, concordando-se com Linda Hutcheon de que se trata mais de uma problemática. A definição do termo perpassa também por uma problemática, em que muitas definições acarretam em visões negativas sobre o termo.

Um aspecto a ser observado é que mesmo em concordância com Hutcheon, ainda há o uso de termos postos como pejorativos ou negativos, para analisar a poética. Por isso, entendendo-se a sua importância e sua crescente produção, preferiu-se novamente concordar com a estudiosa, pois estratégias como a inserção e subversão do passado e seus referentes são necessários para que se possa trazer à discussão temas e discursos marginalizados dentro de poéticas anteriores.

Desse modo, durante toda a pesquisa utilizou-se o termo “pós-modernismo”, exceto pela análise do narrador, em que se optou em manter o termo “pós-moderno” utilizado no texto de Silviano Santiago, para que não houvesse discrepância com a proposta do crítico.

Inserindo-se nessas perspectivas, discutiu-se também sobre a ficcionalização de escritores, comum nas obras de produções do pós-modernismo, e que ao lado de outros elementos como a ironia, o ludismo, a metalinguagem, a fragmentação, a paródia e a intertextualidade demonstram como os romances em análise os desenvolvem para a recriação de Machado de Assis.

A ficcionalização do escritor nos romances foi desenvolvida por meio da paródia em *Memorial do Fim*, e de hibridismo de gêneros e metáforas em *Machado*. Por meio delas, pode-se observar o escritor fragmentado que aparece como um personagem que é escritor, leitor e principalmente um indivíduo comum que luta com suas fragilidades.

Observou-se ainda, que essas fragmentações ocorrem por meio da transmutação em *Memorial do Fim*, em que Machado é o conhecido escritor, mas torna-se também seus personagens. Essas transmutações permitem vislumbrá-lo em convívio com sua doença e possivelmente alucinações. Entretanto, ao vivenciar esse momento junto aos seus personagens e amigos históricos, a obra elucida a

homenagem a Machado, em que ele tem a possibilidade de despedir-se da profissão que tanto amou para tornar-se apenas Machado – personagem no leito da morte.

Em *Machado*, as fragmentações dão-se pelo espelhamento que coloca escritores – leitores como próximos pelas coincidências que os unem. Além disso, as crises epiléticas constituem não apenas o corpo do escritor, mas representam sua insistência em sobreviver a elas, o que leva a metáfora da transfiguração, em que após a morte, o escritor abandona o corpo físico para continuar sua existência na literatura.

Por fim, os narradores são analisados sob a ótica do ensaísta e crítico Silviano Santiago e de Thiago Prado, para complementar a discussão acerca da fragmentação do personagem, mostrando como a visão dos narradores sobre o escritor colaboram em sua reconstrução.

Com esse estudo, concluiu-se que a manipulação dos discursos histórico e ficcional na elaboração das metaficções historiográficas ajudaram a reconstruir uma imagem mais ampla do escritor e homem Machado de Assis. As estratégias adotadas foram importantes no desenvolvimento do personagem, de modo a não perder de vista a primazia do escritor, mesmo em seus momentos mais fragilizados pela doença, transformando o episódio de sua morte em prosa poética, em que a passagem física tornou-se memorialista, sendo conservada literariamente naquilo que Machado escreveu e por aqueles que o escrevem.

Assim, a importância dessas obras acarretam na subversão das tradições, em que se conservava a ideia do escritor herói divino e profético, como definiu Carlyle (1997). Machado foi agora humanizado, mas ao mesmo tempo mantém-se herói – não divino, nem profético – mas que fez histórias e sobrevive na história.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. **Fios da Memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão**. 2006. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6WENZV/1/tese\\_sergio\\_afonso.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6WENZV/1/tese_sergio_afonso.pdf)> Acesso em: 16 jul. 2021.

ANDERSON, Walter Truett. **The Fontana Post-modernist Reader**. Londres: Fontana, 1996.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 5 ed. Jaraguá do Sul – SC: Editora Avenida, 2012.

BAKHTIN, M. O romance como gênero Literário. *In*: \_\_\_\_\_. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 65-111.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BASTOS, Alcmemo. Entre o “poeta” e o “historiador” – A propósito da ficção histórica. **Signótica**, Goiânia - GO, v. 13, p. 11-26, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/7285/5155>> Acesso em: 26 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197- 221.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOLAÑO, Roberto. **Entre Parêntesis**. Barcelona: Editora Anagrama, 2011.

BRANCO, Marta Roque. **Ficção e História: aporias, gênero e vestígios em um romance periférico**. 2018. 284 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2018. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/180297/branco\\_mr\\_dr\\_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/180297/branco_mr_dr_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y)> Acesso em: 19 fev. 2022.

CANDIDO, Antonio. Aparecimento da ficção. *In*: \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, p. 97-132, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

CANDIDO, ANTONIO. A personagem do romance. *In*: \_\_\_\_\_ GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARLYLE, Thomas. **Heroes and Hero Worship**. Project Gutenberg, 1997. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001091.pdf>> Acesso em: 05 jul. 2022.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CONDE, Miguel. Resenha de Fisiologia da composição, de Silviano Santiago. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v.14, p 1-7, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/k3pRC4vYv3p9gcTPqfszXpv/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 31 jul. 2021.

CURRIE, Mark. Introduction. *In*: \_\_\_\_\_. **Metafiction**. Nova York: Routledge, p.1-18, 2013. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/nnc0e5c>> Acesso em: 17 maio 2022.

DIAS, Ângela Maria. Literatura como antropofagia em Silviano Santiago: anotações sobre um percurso ficcional até o romance Machado. **Remate de males**, Campinas – SP, v. 38, n. 1, p.398-413, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8651097/18129>> Acesso em: 19 jul. 2022.

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

ESTEVEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. 2002. Disponível em: <<https://filipe.tripod.com/Vera.html>> Acesso em: 17 mar. 2022.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I**. Cunha, Euclides. A última visita. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 82, n. 273, 30 set. 1908. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_09&pasta=ano%20190&pesq=%C3%BAltima%20visita&pagfis=16068](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_09&pasta=ano%20190&pesq=%C3%BAltima%20visita&pagfis=16068)> Acesso em 03 jan. 2023.

GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. Machado de Assis e Gustave Flaubert: do comparatismo possível a um comparatismo desejado. **Ponto-e-Vírgula** (PUCSP), São Paulo, v. 1, p. 78-90, 2013. Disponível em: <[https://revistas.pucsp.br > article > download](https://revistas.pucsp.br/download)> Acesso em: 03 jan. 2023.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértices, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1985.

LATINI, Celso Lima. Biblioteca de Machado de Assis como fonte de estudo: organização, particularidades e as influências literárias na produção machadiana. **Revista Morpheus – Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4802/4292>> Acesso em: 23 jan. 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et all. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em: <<https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>> Acesso em: 26 fev. 2022.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: \_\_\_\_\_. **A água e o tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 15-121.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Rogério. A metaficção historiográfica e a dessemiotização ficcional da narrativa em *Memorial do Fim*: a morte de Machado de Assis. **Editora da UFPR**, Curitiba, n.46, p.53-62, 1996. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19043/12348>> Acesso em: 09 jul. 2022.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARANHÃO, Haroldo. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.



MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira. Memorial do fim: as várias faces de Machado de Assis. **Miscelânea**, Assis, v.8, p 259-272, jul./dez.2010. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/article/download>> Acesso em: 21 mar. 2021.

MARSHALL, Brenda K. Introduction. *In*: \_\_\_\_\_. **Teaching the Postmodern: Fiction and Theory**. Nova York: Routledge, 1992. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203760109/teaching-postmodern-brenda-marshall>> Acesso em: 14 abr. 2022.

MCCAFFERY, Larry. The art of Metafiction. *In*: CURRIE, Mark. **Metafiction**. Nova York: Routledge, 2013. p. 181-193.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. *In*: Aristóteles. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. p.5-31.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, André de Souza. **Casas em ruínas**: Machado, Cardoso, Dourado, Santiago. 2022. 169 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/41798>> Acesso em: 18 jan. 2023.

PIZA, Daniel. **Machado de Assis**: um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

PRADO, Thiago Martins. A constituição do personagem-narrador pós-moderno. **Analecta**, Guarapuava-PR, v.12, n. 2, p. 67-87, Jul./Dez. 2011/2014. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/3086/2298>> Acesso em 31 jan. 2022

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**: Introdução aos estudos literários. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <<https://ucdigious.uc.pt/pombalina/item/55060>> Acesso em: 14 jul. 2021.

ROCHA, Helder Santos. **Herança e emancipação**: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago. 2020. 166 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em:

<<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=42352&idprograma=40001016016P7&anobase=2020&idtc=1551>> Acesso em: 23 mar. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição**. Recife: CEPE, 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Machado**: Romance. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. *In*: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SILVA, Arlenice Almeida da. A história e as formas. *In*: LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro. **Ecos da Memória**: Machado de Assis em Haroldo Maranhão. 1 ed. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. *In*: \_\_\_\_\_. **A Ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London, New York: Routledge, 1984. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/nnc0ec5>> Acesso em: 23 dez. 2021

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. **Cadernos Literários**, Curitiba, v. 23, n. 1, p. 121-135, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/7482/A%20fic%C3%A7%C3%A3o%20hist%C3%B3rica%20depois%20de%202010.pdf?sequence=1>> Acesso em: 28 fev. 2022.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Editora da UFPR**. Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095/12396>> Acesso em: 26 mar. 2022.

WEINHARDT, Marilene. Outros Palimpsestos: ficção e história – 2001 – 2010. *In*: OURIQUE, João Luiz Pereira e col. (Org). **Literatura**: Crítica Comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

XAVIER, Márcia de Fátima. Literatura e História: os “deslimites” políticos do romance histórico contemporâneo. *In*: **Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política**, 2011, Juiz de Fora: Darandina Revista Eletrônica, 2011. p. 1-12. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-e-Hist%C3%B3ria-os-deslimites-pol%C3%ADticos-do-romance-hist%C3%B3rico-contempor%C3%A2neo.pdf>> Acesso em: 26 mar. 2022.