

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

LETYCIA FOSSATTI TESTA

**O PASSADO RESSIGNIFICADO EM *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*, DE  
RICARDO PIGLIA, E *EM LIBERDADE*, DE SILVIANO SANTIAGO**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO

2019

LETYCIA FOSSATTI TESTA

**O PASSADO RESSIGNIFICADO EM *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*, DE  
RICARDO PIGLIA, E *EM LIBERDADE*, DE SILVIANO SANTIAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Câmpus Pato Branco, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO

2019

T342p Testa, Letycia Fossatti.  
O passado ressignificado em *Respiração artificial* de Ricardo Piglia, e  
*Em liberdade*, de Silviano Santiago / Letycia Fossatti Testa. -- 2019.  
138 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do  
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR,  
2019.

Bibliografia: f. 134 - 138.

1. Historiografia. 2. Literatura. 3. Pós-modernismo (Literatura). 4.  
Literatura comparada. I. Fioruci, Wellington Ricardo, orient. II.  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-  
Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por  
Suélem Belmudes Cardoso CRB9/1630  
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
Câmpus - Pato Branco  
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Programa de Pós-Graduação em Letras



---

## TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 31

**“O Passado Ressignificado em *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, e *Em Liberdade*, de Silvano Santiago”**

por

**Letycia Fossatti Testa**

Dissertação apresentada às nove horas, do dia vinte e quatro de abril de dois mil e dezenove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

---

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci**  
UTFPR/PB (Orientador)

---

**Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima**  
UTFPR/PB

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Almeida Silva**  
(participação à distância)  
URI/FW

---

**Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima**  
Coordenador do Programa de Pós-  
Graduação em Letras – UTFPR

*À minha mãe, que foi a primeira a me mostrar que o conhecimento é o único poder que ninguém nos tira, capaz de inverter os papéis sociais e nos libertar das amarras dos dominadores.*

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, que vem sendo minha segunda casa desde 2012, quando ingressei no curso de Licenciatura em Letras – Português e Inglês. Graças à essa instituição que uma grande parcela da população em alguma situação minoritária tem acesso igualitário a uma educação pública e de qualidade. Essa é uma das formas de tentarmos diminuir as desigualdades sociais que assolam o nosso país.

De forma particular, agradeço aos mestres desta instituição, primeiramente aos que fizeram parte da minha trajetória acadêmica no curso de Letras. Foi nesta fase que apreendi verdadeiramente o quanto o mundo precisa de humanidade, de um olhar crítico e reflexivo sobre os problemas sociais, o quanto a profissão que me formou precisa de mim para, juntamente com outros tantos, trazer novas perspectivas para quem ainda não encontrou a luz do conhecimento crítico. De maneira mais especial, meu agradecimento aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da UTFPR. As reflexões suscitadas em cada aula, problematizadoras e instigantes, me inquietaram positivamente e me fizeram ver o quanto o conhecimento não é algo "dado", mas construído.

Ao meu professor e orientador, Dr. Wellington Ricardo Fioruci, que desde o início desta trajetória me instigou às problemáticas pós-modernas e suas riquezas literárias. Um grande mestre, que mostra e estimula aos caminhos possíveis, mas não oferece respostas conclusivas. Ensina que o conhecimento, infinito em suas dimensões, é construção e cabe o protagonismo a nós, eternos discentes.

Aos membros da banca, que gentilmente aceitaram o meu convite e se propuseram a contribuir significativamente com o desenvolvimento da minha pesquisa. Ao professor Dr. Marcos Hidemi de Lima, que admiro desde a primeira aula que assisti no curso de Letras e, mais ainda, ao ser meu orientador na graduação, professor no mestrado e um grande incentivador. À professora Dra. Denise Almeida Silva, que com sua experiência e conhecimento trouxe uma contribuição imensurável para a minha pesquisa.

Aos demais professores, grandes profissionais que conduziram o meu caminho desde a pré-escola. A vocês o meu eterno reconhecimento e gratidão.

A minha família, meus pais e irmãos, que, na sua simplicidade, sempre foram exemplo de ética, amor e companheirismo. A harmonia que sinto em compartilhar momentos junto a vocês permitiu que, nos momentos mais difíceis, eu encontrasse serenidade e calma para enfrentar cada obstáculo.

A minha mãe, que nunca mediu esforços para realizar os sonhos dos seus três filhos. Que sempre nos colocou a frente das suas vontades, dando exemplo de força, coragem e determinação. Pessoa que fez tudo que estava ao seu alcance e mais um pouco, para mostrar o quanto a educação é fundamental para quem nasce com poucas condições financeiras. Sua luta me faz lutar também, sua determinação me faz ser determinada, seu sonho de ver os filhos com uma educação de qualidade, me faz sempre querer ir além.

Ao meu namorado, meu grande amor, que sempre esteve ao meu lado a me incentivar, que é um verdadeiro companheiro. Sua presença em minha vida é amor, serenidade e alegria.

Aos amigos, tanto os que conheci fora quanto dentro da Universidade, colegas de faculdade e mestrado, que permitiram discussões e relações saudáveis, fontes de energia para prosseguir com nossos objetivos.

À força religiosa e espiritual, que me acompanha subjetivamente e me faz ser confiante perante os desafios diários.

Enfim, o sentimento que resume tudo é gratidão, a tudo que vivi e a todos que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

*La novela es un cruce de caminos del destino individual y el destino colectivo expresado en el lenguaje. La novela es una reintroducción del hombre en la historia y del sujeto en su destino; así, es un instrumento para la libertad. No hay novela sin historia; pero la novela, si nos introduce en la historia, también nos permite buscar una salida de la historia a fin de ver la cara de la historia y ser, así, verdaderamente históricos. Estar inmersos en la historia, perdidos en la historia sin posibilidad de una salida para entender la historia y hacerla mejor o simplemente distinta, es ser, simplemente, también, víctimas de la historia. (FUENTES, 2011, p. 105).*

*A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. (ECO, 1985, p. 56-57).*



## RESUMO

TESTA, Letycia Fossatti. **O passado ressignificado em *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago**. 2019. Dissertação, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

O pós-modernismo, vertente literária da literatura contemporânea, encontrou na América Latina vários adeptos da sua estética, os quais descobriram nela uma forma inovadora de expressar muito da realidade histórica e contemporânea das suas nações e, conseqüentemente, do continente em que pertencem. Dois exemplos são as obras *Respiração Artificial* (1980), do argentino Ricardo Piglia, e *Em liberdade* (1981), do brasileiro Silviano Santiago, objetos desta pesquisa, que revelam uma linguagem pós-moderna carregada de críticas sociais e políticas frente ao passado histórico de suas nações e, ao mesmo tempo, representando o momento de produção e recepção das duas narrativas. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa foi analisar as obras, na perspectiva teórica da literatura comparada, mostrando seus pontos de convergência e seus possíveis diálogos, o contexto extradiegético e intradiegético representado e, sobretudo, verificando como e por meio de quais estratégias linguísticas os escritores representam a história das suas nações e do seu continente. Para tal, foram utilizados como aporte teórico os seguintes nomes: Sandra Nitrini (2015), Tânia Franco Carvalhal (2006; 2011), Eduardo Coutinho (2003; 2011), Luiz Costa Lima (1986; 1989; 2006), Benedito Nunes (1988), Antônio Esteves (2010), Linda Hutcheon (1989; 1991), Fernando Aínsa (1994), Fernando Alegría (1986), Zygmunt Bauman (1998), Umberto Eco (1985; 1991), Carlos Fuentes (2011), Leyla Perrone-Moisés (2016), Wander Mello Miranda (2009; 2010), entre outros. Essa análise permitiu refletir que, embora retratem períodos passados, estes foram usados como artifício para aludir metaforicamente sobre o período presente vivenciado pelos autores, marcado por governos ditatoriais, autoritários e violentos. Portanto, Piglia e Santiago evidenciam também que a história, muitas vezes, se repete sob novos disfarces, daí a necessidade de uma ressignificação do passado, do presente e seus discursos. Essas reflexões são suscitadas por meio de vários recursos expressivos da estética pós-moderna, como a autorreferencialidade, a metaficção historiográfica e o pastiche, que tornam suas obras mais complexas e labirínticas, cabendo ao leitor um papel fundamental na atribuição de sentido. Sob esta ótica, *Em liberdade* e *Respiração Artificial* conseguem evidenciar o quanto a literatura e a historiografia são discursos criados pelo homem e possuem relações, sendo que a nenhum deles cabe o papel de detentor absoluto da verdade.

**Palavras-chave:** Historiografia; Literatura; Pós-modernismo; Ricardo Piglia; Silviano Santiago.

## ABSTRACT

TESTA, Letycia Fossatti. **The resignification of the past in *Respiração Artificial*, by Ricardo Piglia, and *Em liberdade*, by Silviano Santiago.** 2019. Dissertação, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

Postmodernism, a literary part of contemporary literature, has found in Latin America several followers of its aesthetics that have discovered in it an innovative way of expressing the historical and the contemporary reality of their nations and, consequently, of the continent that they belong. Two examples are; *Respiração Artificial* (1980), by the Argentinean Ricardo Piglia, and *Em liberdade* (1981), by the Brazilian Silviano Santiago, objects of this research, which reveals a postmodern language full of social and political criticisms in relation to the historical past of their nations and, at the same time, representing the production and reception moment of these narratives. So, the objective of this research was to analyze, in the perspective of the comparative literature theory, the convergence points in the narratives and the possible dialogues between them, also the extradiegetic and intradiegetic context represented and, mainly, verifying how and through which linguistic strategies the writers represent their nations and continents history. For this, the theoretical basis were the contributions of this following names: Sandra Nitrini (2015), Tânia Franco Carvalhal (2006; 2011), Eduardo Coutinho (2003; 2011), Luiz Costa Lima (1986; 1989; 2006), Benedito Nunes (1988), Antônio Esteves (1986), Zygmunt Bauman (1998), Umberto Eco (1985; 1991), Carlos Fuentes (2011), Leyla Perrone-Moisés (2016), Wander Mello Miranda (2009; 2010), among others. This analysis allowed us to reflect, although the narratives portray past periods of the history, these past periods are used as an artifice to allude metaphorically about the present period experienced by the authors, marked by dictatorial, authoritarian and violent governments. Therefore, Piglia and Santiago also show that the history often repeats itself under new covers. Because of this, there is a need for a resignification of the past, present and its discourses. These reflections are brought through many expressive resources belong to the postmodern aesthetics, such as self-referentiality, historiographic metafiction and the pastiche, that make their works more complex and labyrinthine, giving to the reader a fundamental role in the process of the meaning construction. From this point of view, *Em liberdade* and *Respiração Artificial* can reveal how much literature and historiography are discourses created by man and have relations with each other, and none of them has the monopoly on truth.

**Keywords:** Historiography; Literature; Postmodernism; Ricardo Piglia; Silviano Santiago.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 A LITERATURA COMPARADA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA AMÉRICA LATINA</b> .....	18
2.1 REVISITANDO A TRAJETÓRIA COMPARATISTA .....	20
2.2 A LITERATURA COMPARADA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO.....	25
<b>3 O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA NO ÂMBITO DO PÓS-MODERNISMO</b> .....	41
3.1 A LITERATURA E A HISTORIOGRAFIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL.....	44
3.2 O PÓS-MODERNISMO NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA .....	54
<b>4 DOIS LATINO-AMERICANOS: DUAS HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS PELA FICÇÃO</b> .....	70
4.1 SILVIANO SANTIAGO E UM OLHAR PARA <i>EM LIBERDADE</i> .....	72
4.2 DE RICARDO PIGLIA A EMILIO RENZI EM <i>RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL</i> .....	78
<b>5 O PASSADO BRASILEIRO E ARGENTINO RESSIGNIFICADO PELAS LENTES FICCIONAIS DE SANTIAGO E PIGLIA</b> .....	84
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	128
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	134

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura, como teoria e/ou estética, é um campo de significações aberto e múltiplo, sendo impossível descrevê-la em sua totalidade e de forma atemporal. Como está inserida em diversos contextos, existiram ou ainda existem muitas diferenças de aceções quanto a sua delimitação. Entretanto, sua importância para a formação e a consciência social, política, histórica, cultural e crítica do indivíduo é inegável, pois representa muito além da leitura como mero deleite, aceção essa que predominou em algumas fases, como no Romantismo. De acordo com Antonio Candido, a arte é social:

[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (2014, p. 30).

Desde suas origens – se é que podemos delimitar, de fato, em que momento a literatura se originou - e, de forma mais consistente na contemporaneidade, a literatura vem provocando algumas formas de repensar o meio social e as formas artísticas, o que, muitas vezes, é inerente à criação. Rompendo, de algum modo, com as três aceções do poder que a literatura teve no decorrer do tempo – clássica, romântica e moderna, propostas por Antoine Compagnon (2009) e outros críticos, a literatura contemporânea e sua estética conhecida como pós-moderna representam não uma oposição às fases anteriores, mas uma espécie de continuidade e ruptura, além de apagarem a ideia do “fim da literatura”<sup>1</sup> difundida pela modernidade.

No pós-modernismo literário, embora problemático nas suas definições, o escritor e o gênero ficcional alimentam em seu fazer poético uma semiose que rompe com as amarras da língua, a qual tende a ser, em alguma medida, um repositório de determinações sociais e políticas que reproduz o contexto extralinguístico e as forças do poder dominante, que oprimem a existência como um todo. Arte e literatura são, nesse sentido, potência de vida, o vir-a-ser.

Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, educando para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas [...] não poderia representar um instrumento

---

<sup>1</sup> A ideia do fim da literatura foi propagada no fim do século XIX e durante o século XX pelos modernistas. Com os avanços da modernidade e com as publicações em massa, muitos acreditavam que isso representaria o fim da literatura de qualidade, dos bons leitores e dos escritores e intelectuais notáveis. O que ocorreu, de fato, foi apenas “[...] o fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25).

pedagógico com funções libertadoras; e nesse caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia. (ECO, 1971, p. 148).

De forma ampla, o pós-modernismo se interessa por uma revisão das fronteiras entre as dicotomias que pautaram a literatura do modernismo, incluindo sua formação progressista, no século XIX, ou seja, sua base iluminista:

Las características fundamentales de la postmodernidad literaria se pueden resumir, en un primer paso, bajo el término acuñado por Fiedler del “anti-arte”, y de la “doble codificación” [...] se caracteriza la literatura (norteamericana) de la siguiente forma: es apocalíptica, antirracional, abierta y romántica, profética, desconfiada. Por otra parte, la crítica literaria no se debe concentrar ya más tan sólo en el análisis de la estructura de la obra, sino que debe describir el proceso de experimentación lectoral, se transforma ella misma en arte, emplea la obra de arte para producir otra. (DEL TORO, 1991, p. 450-451).<sup>2</sup>

Essa anti-arte ou anti-linguagem, evidentemente, bebe nas fontes do modernismo e das vanguardas, com o diferencial, todavia, de que traz para o debate novos ingredientes. Assim, em termos de literatura, não se pode dizer que a contemporaneidade reinventou a roda, porém é coerente afirmar que a colocou para percorrer novas geografias e temporalidades, e tais experimentações obrigam-na a reinventar sua linguagem e repensar suas memórias. O centro do debate literário passa a ser o passado, principalmente daqueles que se encontravam em alguma situação minoritária, suas histórias, memórias e resquícios, que são trazidos à luz do presente, sob novos disfarces linguísticos e, permitindo, assim, distintos olhares, além dos já conhecidos.

Nesse sentido, interessa pensar o romance na contemporaneidade a partir de uma dupla expressão de linguagem, de caráter, portanto, histórico-estilístico. Por esse viés, a metaficção historiográfica, narrativa exponencial da poética pós-moderna, segundo Linda Hutcheon (1991), representaria uma vertente significativa da produção surgida na segunda metade do século XX, cujos os principais representantes formam um escopo geográfico e cultural amplo, de *O tambor* (1959), de Günter Grass, a *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, de *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, a *Shame*, de Salman Rushdie (1983), e *Foe* (1986), de J. M. Coetzee. Poderiam se acrescentar obras mais recentes,

---

<sup>2</sup> As características fundamentais da pós-modernidade literária podem ser resumidas, em um primeiro passo, sob o termo cunhado por Fiedler de “anti-arte”, e de “dupla codificação” [...] a literatura (norte-americana) se caracteriza da seguinte forma: é apocalíptica, antirracional, aberta e romântica, profética, desconfiada. Por outro lado, a crítica literária não deve mais se concentrar apenas na análise da estrutura da obra, mas deve descrever o processo de experimentação, transformar ela mesma em arte, usar a obra de arte para produzir outra. (DEL TORO, 1991, p. 450-451, tradução minha).

posteriores à publicação do livro de Hutcheon: *Os detetives selvagens* (1998), de Roberto Bolaño, *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca e *O caso Mersault* (2013), do argelino Kamel Daoud. Essas obras têm em comum o fato de tornar o passado e a própria linguagem como centro da narrativa, por isso, não raro, seus protagonistas são escritores e a discussão se dá em torno de debates literários.

Frente a este repertório pós-moderno, destacamos ainda as narrativas que serão o foco desta pesquisa de caráter comparativo: *Respiração Artificial* (1980), do argentino Ricardo Piglia, e *Em liberdade* (1981), do escritor brasileiro Silviano Santiago, que, dadas as circunstâncias em que são produzidas e apresentadas ao leitor, resguardam muitas das características até aqui elencadas relativo a literatura pós-moderna e sua vertente denominada de metaficção historiográfica. Nesse ínterim, ambas as obras refletem aspectos muitos similares e, ao mesmo tempo, díspares, que permitem relacioná-las quanto ao conteúdo/história e a forma estética adotada pelos autores.

Antes de situar as duas obras, é oportuno fazer um adendo para salientar como “aterrissamos” neste objeto de pesquisa. Como o foco do meu projeto de pesquisa para ingressar no Programa de Pós-Graduação em Letras consistia na análise, valendo-se do comparatismo, de alguns aspectos extraliterários e intraliterários de obras pertencentes à Literatura Contemporânea, focalizando a realidade sócio-histórica do contexto latino-americano, o meu orientador presenteou-me, logo em nossa primeira conversa, com a sugestão de leitura das duas narrativas mencionadas acima. Na primeira leitura consegui sentir a complexidade das obras de Piglia e Santiago e a riqueza da forma pós-moderna, tanto nos temas propostos quanto na estética inteligentemente empregada em cada frase, para torná-la mais rica e problemática semanticamente. Ademais, mesmo sendo textos fundamentados no contexto histórico e social de seus países, refletem e permitem um repensar crítico, em alguma medida, quanto à realidade latino-americana. Não restaram dúvidas, o caminho era este, adentraríamos às amarras textuais de Piglia e Santiago e remontaríamos criticamente o passado e o presente representado nas narrativas.

Em *Respiração Artificial* e *Em liberdade* percebemos várias relações dialógicas quanto aos aspectos históricos e estéticos adotados pelos autores, principalmente por retratarem (direta ou indiretamente), por meio da ficção, aspectos duros de violência, opressão e autoritarismo sobre a realidade histórica de seus países. Esses momentos deixaram profundas cicatrizes sobre seus povos, sua cultura, política, economia, enfim, sobre seu passado, cuja memória ainda ecoa nas páginas da historiografia, sociologia, economia e, claro, da literatura. Nas duas narrativas, além dos escritores tematizarem sobre o passado histórico

de suas nações, uma análise aprofundada demonstrará que no período de produção e recepção das duas ficções o contexto vivenciado no Brasil e na Argentina também era de ditadura e violência, o que deixará claro o caráter crítico das obras frente ao cenário suportado pelos intelectuais.

Com efeito, o advento da poética conhecida como pós-modernismo, com a qual ambos os autores dialogam fraternamente, tem proporcionado novas formas de repensar estes acontecimentos. Nestas circunstâncias, a literatura enfrenta a violência da história com a revivificação da memória pelas lentes de uma imaginação pulsante e crítica:

Vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Estos mundos y sus historias son nuestra responsabilidad: fueron hechos por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos nosotros mismos a ser olvidados. Debemos mantener la historia para tener historia; somos los testigos del pasado para tener un futuro. (FUENTES, 2011, p. 44).<sup>3</sup>

A narrativa argentina caracteriza-se pela metalinguagem e pela metaficção historiográfica. Nela, Emilio Renzi escreve um romance sobre seu tio, Marcelo Maggi. O tio, por sua vez, está estudando e também escrevendo sobre uma terceira pessoa, Enrique Ossorio, cuja persona política é fundamental para a história argentina do século XIX. Há que se ressaltar o duplo papel da leitura no romance de Piglia: Renzi conhece a história de Ossorio pelas cartas de Maggi, sendo que este conheceu a história de Ossorio pelos documentos que ele deixou, ou seja, há uma interposição e fragmentação de personagens, tempos, espaços e acontecimentos, históricos e ficcionais, que tornam a leitura da obra labiríntica. Cabe ao leitor decifrar as diversas chaves de leitura, as quais se abrem a potenciais sentidos históricos e estéticos a serem explorados. Portanto, *Respiração Artificial* remonta diretamente a vários períodos históricos, ao passo que, indiretamente, abre-se para outra passagem histórica, situada no presente da escritura da obra, referente à ditadura civil-militar argentina.

De forma correlata, *Em liberdade* remete à vida de Graciliano Ramos, como se o leitor acompanhasse o processo de produção de um diário pelas mãos do próprio escritor alagoano. Em dado momento do diário abre-se uma nova narrativa, referente à vida do escritor Cláudio Manuel da Costa, posto que Graciliano é perturbado por um sonho em que ele vivencia o período setecentista na pele do próprio poeta. Perseguido por tal sonho, escreve um conto sobre o poeta árcade e explora o caráter intertextual e metaficcional da narrativa. Esses

---

<sup>3</sup> Vivemos cercados de mundos perdidos, de histórias desaparecidas. Esses mundos e suas histórias são nossa responsabilidade: foram feitos por homens e mulheres. Não podemos esquecê-los sem nos condenarmos a sermos esquecidos. Devemos manter a história para ter história; somos as testemunhas do passado para ter um futuro. (FUENTES, 2011, p. 44, tradução minha).

passados revisitados possuem similaridades, são tempos de governos poderosos e ditatoriais, como a Era Vargas vivenciada por Graciliano Ramos e a Inconfidência Mineira, que Cláudio Manual da Costa experienciou. Além disso, Santiago, remete, implicitamente, à realidade do seu tempo, que é o período da ditadura civil-militar brasileira.

Posto isso, podemos assegurar, de antemão, que as duas ficções se caracterizam como metaficções historiográficas, pois dialogam com o passado e seus discursos, e, ao mesmo tempo, com o próprio fazer literário, isso porque “Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos, por meio da seleção e do posicionamento narrativo.” (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Diante disso, realizaremos uma análise comparada das duas ficções, objetivando relacioná-las como representações de seus países e da história de lutas do povo latino-americano, que enfrentou momentos semelhantes de embates pelos seus direitos, pela sua liberdade e construção identitária. Este aspecto reflexivo, de revisitação crítica do passado, de novas possibilidades de leitura e interpretação da histórica oficial, assim como da própria ficção, é peculiar à literatura pós-moderna. Esta, com seus aspectos temáticos e linguísticos, consegue revelar muito por detrás do texto, o que dependerá também de um leitor ativo, conforme as definições de Umberto Eco (1985; 1991), que possa desvendar as incógnitas da ficção pós-moderna e reconhecer novas formas de ver e ler o mundo.

Portanto, além do estudo sócio-histórico, analisamos os recursos estéticos recorrentes na ficção pós-moderna presentes nos textos, o que permite verificar de que forma as obras se revelam como possíveis revisitações e reinterpretações críticas do passado e seus discursos, como dialogam com a tradição literária e como se dá a relação entre autor, narrador, personagem e o leitor.

Uma pesquisa com este viés de comparação entre as obras *Respiração Artificial* e *Em liberdade* se revela oportuna por inúmeros aspectos. Primeiramente, pelo fato de ser praticamente inédita como contribuição no meio acadêmico, tendo em vista que as publicações encontradas, que relacionam e comparam de forma mais contundente as duas narrativas, embora com objetivos um pouco diferentes dos aqui propostos, são um artigo científico publicado em 2015, com o título de “Aspectos do pós-modernismo em Ricardo Piglia e Silviano Santiago”<sup>4</sup> e um breve texto de Italo Moriconi, denominado “Improviso em

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Amanda L. Jacobsen de; OLIVEIRA, Juliana Prestes de; ALÓS, Anselmo Peres. Revista Literatura em Debate, Santa Maria, v. 9, n. 17, p. 159 – 176, dez. 2015. Disponível: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1870>>. Acesso em: 02 mai. 2018.



abismo para homenagem”<sup>5</sup>. Ainda encontramos outros artigos, ensaios e capítulos de livros que analisam as obras separadamente ou em comparação com outros textos/obras.

Ademais, esta pesquisa permite importantes reflexões sobre distintos momentos sócio-históricos da Argentina e do Brasil, períodos estes marcados, essencialmente, por governos autoritários, opressores e ditatoriais, que, a exemplo do poder colonialista vigente por muito tempo nos dois países e praticamente em toda a América Latina, buscavam subjugar qualquer indivíduo e/ou intelectual da época, que representasse algum desvio às normas. Dessarte, esta análise comparada suscita um repensar crítico sobre a construção identitária, cultural, social, política e história dos dois países e também, genericamente, do continente a que pertencem, fruto de momentos imperiosos vivenciados no passado, e, quiçá, ainda no tempo presente.

Para cumprir com os objetivos, este estudo consiste em uma pesquisa de caráter bibliográfica. Sua estrutura está organizada em capítulos, sendo que inicialmente são tecidos dois capítulos utilizados como aporte teórico para a análise posterior das duas narrativas. No primeiro capítulo após a introdução, intitulado “A literatura comparada e seus desdobramentos na América Latina” tratamos da temática da Literatura Comparada, que permeia esta pesquisa e a torna possível. É feita uma breve contextualização da trajetória e estruturação desta área como disciplina, desde suas origens até às discussões contemporâneas, evidenciando sua contribuição para o contexto latino-americano. Ainda nesta parte, recontamos e refletimos sobre a história da América Latina. No capítulo seguinte, “O diálogo entre a Literatura e a História no âmbito do pós-modernismo”, destacamos as relações entre o discurso histórico e ficcional, sobre as dicotomias estabelecidas nestas duas esferas e suas confluências, assim como a relação que estabelecem na contemporaneidade com a estética pós-moderna e a metaficção historiográfica, traçando as principais características dessas formas literárias.

O próximo capítulo, intitulado “Dois latino-americanos: duas históricas entrelaçadas pela ficção”, aborda sobre a vida, as obras e a estética de Ricardo Piglia e Silviano Santiago, trazendo o resumo e uma análise introdutória dos livros dos supracitados nesta pesquisa. Já o último capítulo, “Ressignificando o passado brasileiro e argentino pelas lentes ficcionais de Santiago e Piglia”, anterior às considerações finais, traz conjuntamente a análise das duas obras, de forma comparativa, buscando apontar as suas peculiaridades linguísticas pós-

---

<sup>5</sup> O texto de Italo Moriconi foi publicado em 1997, na obra *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*, organizada por Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda. Este livro objetiva fazer uma homenagem aos sessenta anos do escritor brasileiro e reúne vários textos sobre a vida e a produção literária do escritor mineiro.

modernas e as possíveis reflexões suscitadas sobre o passado histórico no momento presente, que respondem à problemática levantada nesta pesquisa.

Como aporte teórico, utilizamos principalmente as teorias sobre Literatura Comparada de Sandra Nitrini (2015), Tânia Franco Carvalhal (2006; 2011) e Eduardo Coutinho (2003; 2011); com relação aos diálogos entre Literatura e Historiografia, a fortuna crítica está fundamentada em Luiz Costa Lima (1986; 1989; 2006), Benedito Nunes (1988), Antônio Esteves (2010), e, mais especificamente sobre a literatura contemporânea e a poética pós-moderna, este estudo tem o respaldo das discussões de Linda Hutcheon (1989; 1991), Fernando Aínsa (1994), Fernando Alegría (1986), Zygmunt Bauman (1998), Walter Benjamin (1987), Umberto Eco (1985; 1991), Carlos Fuentes (2011), Leyla Perrone-Moisés (2016), Wander Mello Miranda (2009; 2010), entre outros.

Dessa forma, esperamos realizar uma oportuna contribuição para a área científica e, mais que isso, revelar as possibilidades significativas de duas obras ao serem analisadas comparativamente, como forma de representação crítica de situações distintas, mas que confluem para as mesmas compreensões históricas, sociais, políticas, literárias e críticas. Portanto, tornando o sujeito latino-americano mais autoconsciente da sua formação identitária, fruto das situações vivenciadas no contexto que o constituiu.

## 2 A LITERATURA COMPARADA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA AMÉRICA LATINA

A literatura e a arte, embora consideradas ficcionais, são constituídas de conteúdos, os quais, em alguma medida, representam a realidade natural e social, sendo expressados por meio de formas estéticas que sustentarão suas possíveis interpretações. De acordo com o teórico literário Antonio Candido, na obra *Literatura e Sociedade*, publicada pela primeira vez em 1965, “[...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma.” (2014, p. 40). Nesse sentido, o brasileiro Silviano Santiago (1936- ), juntamente com o escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), nas obras *Em liberdade* (1981) e *Respiração Artificial* (1980), respectivamente, dialogam tanto na dimensão histórica quanto na estética adotada, as quais serão analisadas nesta dissertação.

Apesar de pertencerem a nações distintas, com suas próprias particularidades sociais e históricas, as duas narrativas permitem vários pontos de aproximação. Além de serem publicadas em períodos próximos, tratam de questões históricas similares de seus países, utilizando demasiadamente de estratégias discursivas da denominada estética pós-moderna. Resumidamente, Santiago remete *Em liberdade* ao passado histórico brasileiro da era Vargas e ao período da Inconfidência Mineira. Em *Respiração Artificial*, Piglia remonta ao contexto político do presidente Juan Manuel de Rosas e a outros períodos históricos marcantes para a nação argentina. Entretanto, o que se torna mais interessante é que, embora representem contextos passados, estes são utilizados para representar o momento de produção e publicação das obras, em que seus países vivenciam ditaduras civil-militares – Brasil (1964-1985) e Argentina (1976-1983) -, o que acaba ecoando de forma oblíqua em ambas as histórias.

Mesmo com algumas divergências de tempo, personagens e espaços representados, é possível fazer uma análise comparada dos dois romances, dado que as obras e os autores convergem nas reflexões temáticas propostas e na forma literária adotada em seus livros. Dentre as aproximações possíveis, destacam-se o momento sócio-histórico de produção e recepção das ficções; a forma estética adotada pelos escritores, fruto, essencialmente, do período literário a que pertencem; e por retratarem diferentes características críticas e reflexivas sobre a história de seus países e de suas figuras históricas. Ademais, as obras permitem uma revisitação crítica sobre a história de formação social, cultural e identitária das suas nações que vai além das suas fronteiras, representando o próprio continente latino-americano.

Um trabalho dessa natureza é factível graças à Literatura Comparada, que é considerada um campo profícuo para os estudos entre diferentes autores, literaturas, interartes, línguas, contextos de produção e recepção de uma obra e estilos literários, seja dentro de uma nação ou língua ou entre nações e línguas diversas. Resumindo a abrangência do comparatismo, Eduardo Coutinho afirma que:

Os estudos comparatistas abarcam, assim, desde o início não só a literatura de duas ou mais nações ou produzida em sistemas linguísticos distintos, como também as relações entre a literatura e as demais formas de manifestação estética ou as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, em especial aquelas que fazem parte das chamadas Ciências Humanas. (2011, p. 7)

Essa abertura de fronteiras para se pensar o comparatismo, considerando sua relação com os outros campos do conhecimento e as diversas formas artísticas, é um ganho recente que a área de Literatura Comparada obteve. Foi só a partir da segunda metade do século XX que foram colocadas em xeque as antigas concepções eurocêntricas que dominavam os estudos comparatistas, oriundas de pesquisas dos intelectuais da chamada escola francesa e, posteriormente, da escola americana, as quais serão explanadas no capítulo seguinte.

Pensando no contexto latino-americano e nas suas manifestações literárias e artísticas, foco deste estudo, essa nova forma de considerar e comparar as produções literárias é imprescindível para o continente. Basicamente, “[...] desenvolve-se um discurso que aponta para a necessidade de sua descolonização e para a construção de uma análise e interpretação da literatura latino-americana, desprovidas da perspectiva dominada por um eurocentrismo, projetado, com frequência, a partir do próprio olhar latino-americano.” (NITRINI, 2015, p. 64).

Nesse sentido, o propósito deste capítulo consiste na busca de uma compreensão ou delimitação sobre os estudos de literatura comparada, sendo importante salientar que, desde as suas origens, é um campo em constante desenvolvimento teórico, o que impossibilita qualquer definição fechada e/ou conclusiva, que abrace todas as suas ramificações. Para isso, é necessária uma contextualização da trajetória percorrida pela área, desde sua constituição como disciplina até as suas concepções e discussões atuais. Isso evidenciará seus desdobramentos teóricos e os diálogos estabelecidos com outros segmentos críticos, ideológicos e políticos, principalmente na contemporaneidade. Com efeito, sua amplitude permite sintetizar que “[...] os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparatismo deve colaborar decisivamente para uma história das

formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.” (CARVALHAL, 2007, p. 85).

Ademais, o capítulo pretende destacar como as novas acepções que os estudos comparados adquiriram após a década de 1960 foram fundamentais para a literatura latino-americana e a de outros contextos. Com este novo olhar, muitas produções destes espaços, antes configuradas à mercê dos modelos das manifestações do Primeiro Mundo, passam a ser revalorizadas, como ricas fontes de pesquisa e representação cultural e social de seus povos, desvinculadas das raízes estrangeiras oriundas dos seus colonizadores. Adquirem um tônus de luta, sobrevivência, denúncia e formação identitária da sua nação e literatura, as quais estiveram por muito tempo emergidas em poderes colonizadores, imperialistas, opressores e ditatoriais.

Portanto, é graças à constante evolução que a contemporaneidade trouxe, principalmente com suas novas formas de conceber as produções literárias e artísticas das minorias, que o estudo proposto nesta dissertação se revela oportuno. Uma pesquisa fundamentada nestes alicerces proporciona ao leitor perspicaz uma gama de instigantes reflexões sobre o contexto argentino, brasileiro e latino-americano, possibilitando (re)avaliar a história, o tempo presente e (re)organizar as aspirações sobre o futuro.

## 2.1 REVISITANDO A TRAJETÓRIA COMPARATISTA

A prática comparatista, antes de ser julgada como uma disciplina, com seus próprios métodos e teorias, teve origem muito antes do que se imagina, sendo realizada desde a antiguidade clássica, nos primórdios da literatura grega e romana, quando era comum a imitação entre autores, estilos e períodos literários diversos. Isso favorecia a comparação fundamentada basicamente nos estudos de fontes e influências, que acabava concedendo ao texto primeiro maior prestígio, concepções estas que perdurarão de forma praticamente inquestionável até meados do século XX.

É a partir do século XIX que começa a surgir a necessidade de sistematização deste campo do saber, com princípios e métodos definidos.

É também a época em que se incrementa o pensamento cosmopolita e se amplia o interesse por culturas que fogem ao eixo europeu. As línguas despertam intensa curiosidade e tornam-se objeto da Linguística Comparada. A literatura começa a ser encarada por uma óptica conscientemente comparatista, e surgem os primeiros cursos e estudos sobre o assunto. (COUTINHO, 2003, p. 12).

Nesse período também há uma acentuação dos sentimentos nacionais na Europa, vários países estavam erigindo suas fronteiras e, conseqüentemente, delineando culturas e identidades próprias. Os anseios nacionalistas eram refletidos nas produções dos artistas de então, que passariam a ser “comparados” cada vez mais, visando identificar a influência que determinada literatura nacional tinha sobre outra. Estas aspirações nacionais e, por conseguinte, políticas e ideológicas, favoreceram o aumento das discussões acerca da disciplina. “Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política.” (NITRINI, 2015, p. 21).

Mesmo que se chegue ao fim do século XIX sem respostas conclusivas quanto ao objeto, aos métodos e delimitações da literatura comparada, tendo em vista o improvável consenso entre críticos diversos da área, as reflexões suscitadas nesse período foram fundamentais para compreender o quanto o segmento evoluiu no século seguinte, quebrou paradigmas cosmopolitas e se abriu para o estudo das diferentes esferas da literatura e da arte, do erudito ao popular. Assim sendo, é oportuno compreender seu percurso e sua consecutiva contribuição para os avanços nos estudos de teoria literária e outros segmentos teórico-críticos.

No início do século XX, com o estabelecimento dos primeiros estudos e cursos na área, a literatura comparada é instituída como disciplina acadêmica na Europa e nos Estados Unidos, obtendo a partir disso um número crescente de publicações neste domínio. Dentre elas, pode-se destacar a primeira bibliografia sobre o assunto, *La littérature comparée: essai bibliographique*, publicada em 1904, por Louis Betz; a famosa revista criada em Paris em 1921, *Revue de Littérature comparée*, por Fernand Baldensperger e Paul Hazard; e ainda o importante manual do teórico francês Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, datado de 1931, que consolida as primeiras concepções da disciplina e caracteriza a perspectiva adotada pela chamada Escola Francesa de Literatura Comparada.

Pormenorizando a perspectiva dos adeptos da escola francesa, que predominou até meados do século XX, pode-se destacar sua importância para a constituição desta esfera do conhecimento como disciplina, dotada de métodos e teorias. A literatura comparada expandiu-se significativamente a partir desse período, ainda que seu enfoque tenha favorecido o estudo de fontes e influências e a historiografia por detrás da obra literária, como explicitado por um de seus principais adeptos:

Com efeito, raramente uma produção do espírito é isolada. Como um quadro, uma estátua, uma sonata, um livro também se insere numa série; e terá sucessores. A história literária deve situá-lo no gênero, na forma de arte, na tradição à qual

perence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que criou. (TIEGHEM, 2011, p. 103).

O estudo de uma obra partia da história para o texto, além da exigência de estudos comparados entre literaturas de nações e línguas diversas, o que marcava uma visão binária e muito limitada, com pretensões de privilegiar apenas a literatura, autor, língua ou país que exercia influência sobre o outro, que geralmente eram as literaturas clássicas e europeias. Essa visão eurocêntrica gerou ainda mais desvalorização para as produções dos países do denominado Terceiro Mundo, classificadas então como literaturas secundárias. Como consequência, acentuava-se cada vez mais uma maior dependência e subordinação desses locais frente aos seus colonizadores, que por tanto tempo usurparam a liberdade de seus povos e tentaram controlar até mesmo as suas expressões artísticas.

Ainda na perspectiva de Paul Van Tieghem, foi formulada uma distinção, presumivelmente dissonante, entre literatura nacional, literatura comparada e literatura geral. O francês sustentava que a literatura comparada realizava o estudo entre duas ou mais literaturas de diferentes nações, favorecendo os contatos binários, e a literatura geral abarca a literatura comparada, fazendo uma síntese de fatos comuns a várias literaturas (NITRINI, 2015).

No entanto, em 1958 houve uma espécie de ruptura dessa visão, alicerçada nos fortes embates críticos elaborados pelo americano René Wellek, no seu ensaio intitulado “The Crisis of Comparative Literature”, proferido durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Segundo o crítico, na escola francesa:

A literatura comparada seria, em seu objeto de estudo, um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos. O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra de arte pode ser inteiramente reduzida a influências externas ou considerada um ponto irradiador de influências sobre países estrangeiros apenas. (WELLEK, 2011, p. 121, grifo do autor).

Ademais, este estudioso rejeita a distinção entre literatura nacional, literatura comparada e literatura geral, formuladas por Tieghem. Para Wellek “[...] precisamos tanto da literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literárias, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer.” (2011, p. 157). Por isso, a distinção entre literatura, história, crítica e o comparatismo se torna insustentável, pois, em uma análise bem fundamentada, estes elementos devem andar juntos.

Ao considerar a delimitação proposta pelo teórico francês, acaba-se atribuindo um caráter secundário aos estudos comparados, favorecendo estudos isolados de fontes e influências, os quais eram definidos apenas pelos determinismos extrínsecos, esquivando-se das relações que determinada literatura estabelece com seu país de origem e com outros aspectos teóricos que segue, os quais muitas vezes são intrínsecos a uma obra.

Estas concepções críticas contribuem para o surgimento da chamada Escola Americana de Literatura Comparada, que refuta muitas das dimensões elencadas acima, tornando-se mais receptiva às novas noções teóricas e críticas do comparatismo. Diferentemente da escola francesa, permite o estudo comparado dentro das fronteiras de uma única literatura nacional, além de se abrir para a interdisciplinaridade e para a pluralidade de perspectivas. Permite a análise entre distintas produções artísticas, como é o caso das interartes, assim como entre outras esferas do conhecimento, principalmente na área das chamadas Ciências Humanas, como a história, a filosofia, a psicologia, a literatura, entre outras. Seu principal foco é o texto, que é construído levando-se em consideração seu contexto de produção e recepção, destarte:

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. (CARVALHAL, 2006, p. 39).

Nesse sentido, o que ocorre é uma espécie de ecletismo, que condena muitas das barreiras de análise literárias defendidas pela escola francesa. Na concepção de Wellek, o caráter histórico é necessário ao estudo comparado, mas deve ser analisado na relação que estabelece com o texto. Aliás, o foco incide neste, tencionando que não se caia no erro descritivista anteriormente sugerido. O que o estudioso sustenta é:

[...] um distanciamento dos conceitos mecanicistas, factualistas, herdados do século XIX, em benefício da verdadeira crítica. Crítica significa uma preocupação com valores e qualidades, com uma compreensão de textos que incorpora sua historicidade, e assim necessita da história da crítica para tal compreensão, e, finalmente, significa uma perspectiva internacional que contemple um ideal distante de história e erudição literária universal. (WELLEK, 2011, p. 157).

Embora os teóricos da escola americana tenham inaugurando perspectivas menos excludentes para os estudos de literatura comparada, ainda permaneceu “[...] o cunho universalizante das propostas e o tom, porquanto camuflado, ainda iniludivelmente



etnocêntrico do discurso.” (COUTINHO, 2003, p. 17). O que aconteceu, de fato, foi uma eclosão de ataques contra o centralismo europeu até então predominante, tencionando a substituição dos debates sobre a literatura europeia para incluir o da literatura norte-americana, desconsiderando novamente as manifestações dos países do chamado Terceiro Mundo. (NITRINI, 2015).

Isto posto, vale destacar as contribuições teóricas que vieram no final da década de 1960 e depois de 1970, partindo de grupos menores, que aprimoraram as ideias propagadas pela escola anterior e contribuíram para o reconhecimento das manifestações artísticas produzidas em contextos minoritários, como é o caso da literatura latino-americana. Dentre esses, um grupo de comparatistas eslavos constituíram a Escola Soviética de Literatura Comparada, influenciada pelos ideais do Formalismo Russo. A ênfase da atividade comparatista passou a residir nas peculiaridades de ordem social e cultural, aumentando seu cunho eclético e valorizando todos os registros literários e culturais, principalmente aqueles pertencentes às sociedades periféricas, até até então estudados apenas em um plano secundário. Ademais, admite a relação entre autor, obra e público, dando enfoque ao papel deste último elemento e antecipando a teoria da Estética da Recepção<sup>6</sup>.

Alicerçada nessas novas concepções, as literaturas e demais produções tidas como secundárias ou consideradas como dependentes dos modelos estrangeiros, essencialmente da América Latina, passam a ser vistas na sua singularidade, como contribuições valiosas para a constituição identitária da sua nação, como registros que marcam a “independência” que seus países vêm alcançando gradativamente, mesmo após terem deixado “oficialmente” de ser colônia das nações ibéricas. Pormenorizando, as produções do continente deixam de ser apreciadas em uma posição subalterna, de constante empréstimo e débitos das manifestações clássicas e canônicas, o que favorecia ainda mais sua subordinação social às culturas privilegiadas.

Nessa fase dos estudos comparados são contestadas as concepções de valor eurocêntricas e fundamentadas nos cânones clássicos, propagadas pelas escolas francesa e, posteriormente, americana. Momento este em que “Os critérios até então inquestionáveis de originalidade e anterioridade são lançados por terra e o valor da contribuição latino-americana

---

<sup>6</sup> A Estética da Recepção foi fundamental para os avanços nas concepções da literatura comparada na década de 1960. Como uma teoria da comunicação literária, fundamenta-se no processo dialógico entre o autor, a obra e o público, considerando que os horizontes de expectativas do leitor permitem variações nas interpretações de uma obra de acordo com o momento e o espaço em que foi recebida, sendo que “[...] cada tipo de interpretação do texto se legitima por disposições históricas, sociais, literárias, estéticas e pessoais da recepção.” (NITRINI, 2015, p. 171-172).

passa a residir exatamente na maneira como ela se apropria das formas literárias europeias e transforma-as, conferindo-lhes novo viço.” (COUTINHO, 2003, p. 21).

Essa nova ótica sobre os estudos de Literatura Comparada na América Latina coincide, dialoga e é influenciada positivamente por outras esferas do conhecimento e campos teórico-críticos que surgiram por volta de 1970, frutos dos embates contemporâneos, pós-Segunda Guerra Mundial. Dentre eles, pode-se destacar as contribuições do Estruturalismo, da Semiologia, da Estética da Recepção, do Desconstrucionismo, do Pós-Colonialismo, do Pós-Modernismo, dos Estudos Culturais e outros mais, que redefiniram muitos papéis sociais e elaboraram novas formas de refletir, sobretudo, sobre as minorias, suas histórias, tanto coloniais quanto imperiais e ditatoriais, identidades, culturas, crenças, fragilidades e produções literárias. Igualmente, permitiram uma maior valorização das manifestações do contexto latino-americano, deixaram de lado o caráter etnocêntrico e cosmopolita dos estudos comparatistas, reavaliaram os cânones literários e redefiniram os conceitos de originalidade, passando a conferir o valor de um texto pela sua capacidade de assimilação de um modelo e transformação deste em algo novo, fundamentado na diferença.

Em suma, vale destacar que o comparatismo “[...] acena para um cruzamento de metodologias e de sua negação, mas nem por isso deixa de ocupar um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão, seja como perspectiva de aproximação da literatura como tal e sua relação com outras artes e com outros domínios do saber.” (NITRINI, 2015, p. 123). Graças às reavaliações que esta disciplina obteve e aos diálogos estabelecidos com outras correntes teórico-críticas que o estudo das narrativas de Piglia e Santiago se torna mais significativo e contribui para uma reavaliação crítica de alguns pontos da história, cultura e identidade latino-americanas. Estas relações dialógicas e suas contribuições para os estudos comparados no continente serão explicitadas no capítulo que segue.

## 2.2 A LITERATURA COMPARADA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO

Todas as mudanças nas correntes teórico-críticas contemporâneas, advindas após as décadas de 1960 e 1970, principalmente relacionadas à literatura comparada, se revelarão essenciais para o estudo das diferentes e ricas expressões literárias dos povos e nações que se encontram em alguma situação de desvantagem social, econômica e cultural, como é o caso do contexto latino-americano.

As evoluções nesses campos teóricos, em sua maioria, foram motivadas e/ou se relacionam, direta ou indiretamente, com o surgimento de vários movimentos populares pós-Segunda Guerra Mundial. Estes visavam à luta por direitos no plano político, econômico e social no continente e em outras partes do mundo e provocaram uma nova forma de vislumbrar a sua nação, cultura e identidade. Na América Latina esse período foi marcado pelo “[...] fortalecimento das organizações populares, pela Revolução Cubana, pelo processo de integração latino-americana e do Caribe, pela manifestação do sentimento antiimperialista, pelas reivindicações das minorias no plano internacional e pela emergência do movimento feminista.” (NITRINI, 2015, p. 64). Tudo isso originou grandes mudanças ou quebras de paradigmas sobre diferentes ideologias e formas de dominação até então reinantes neste espaço.

Nessa perspectiva, fica evidente que a contemporaneidade possibilitou um rompimento de fronteiras entre discursos e ideologias dominantes. Isso gerou novas formas de conceber criticamente a história e a sociedade, um repensar sobre as teorias predominantes e as produções literárias e artísticas, assim como uma resistência às formas de exclusão que as concepções de raízes etnocêntricas propiciavam, as quais não permitiam englobar a diversidade histórica, cultural, social e de expressões dos povos e nações da América Latina. Dessa forma, para melhor compreender as contribuições da literatura comparada no continente, é válido revisitar criticamente parte da construção histórica deste extenso espaço.

A América Latina, por ser extremamente marcada pela diversidade em inúmeros aspectos, frequentemente é definida por historiadores, antropólogos e sociólogos pelo termo hibridização. Esta conceituação exprime muito da heterogeneidade e riqueza cultural do continente, pois refere-se aos diálogos culturais, étnicos e sociais que constituem as nações dessa extensa área geográfica. Em entrevista concedida à revista *Caderno de Leitura*, da Edusp, o teórico argentino Nestor Garcia Canclini sintetiza o termo:

Hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais. Pode incluir a mestiçagem – racial ou étnica –, o sincretismo religioso e outras formas de fusão de culturas, como a fusão musical. Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva. (2008).

Conforme as definições de Canclini, a hibridação é um termo genérico e amplo, que abarca várias esferas sociais, como a mestiçagem, tão forte no espaço latino-americano. A

colonização foi um dos principais responsáveis pela hibridização étnica e também cultural do continente. Com a vinda dos povos ibéricos e, posteriormente, dos negros trazidos da África, a América Latina passou a ser constituída pela tríade formada pelos brancos (colonizadores espanhóis ou portugueses); índios (nativos de diferentes grupos étnicos e culturais que habitavam o continente) e negros (trazidos de diferentes regiões da África para a prática escravista). Essa forma de hibridização também foi denominada de miscigenação ou mestiçagem, conforme as definições do historiador brasileiro Gilberto Freyre (2003).

Embora a colonização tenha favorecido a riqueza cultural presente no continente, sua forma de dominação foi, desde o início, impositiva e violenta. Os ibéricos que aqui desembarcaram buscaram impor, autoritariamente, aos autóctones e depois aos negros vindos da África seus valores, crenças, cultura, códigos linguísticos e religiosos. O que se tencionava era um desmonte dos valores culturais desses povos e a implantação do sistema cultural dominante, visando uma permanente submissão, objetivo este ainda vigente por parte das nações do Primeiro Mundo e/ou imperialistas.

No entanto, nunca houve uma assimilação pura dos valores ocidentais por parte do cidadão latino-americano. Conforme as definições de Silviano Santiago (2000), ao contrário do que se esperava, o que houve neste espaço, desde o início da colonização e de forma mais efetiva no pós-colonialismo, foi uma destruição dos conceitos de unidade e pureza, tão caros à cultura colonial. “A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Embora a América Latina seja constituída de diferentes nações, a maioria delas assemelha-se nas suas construções identitárias, as quais refletem, em especial, o processo de colonização e luta pela independência que enfrentaram em um passado não tão distante. Mas, conforme as conceituações de Edward Said (2011), essa correlação não deve reduzir o continente a definições que o consideram como uno e homogêneo, pois suas diferenças culturais e sua hibridização o tornam uma totalidade complexa de relações, não redutoramente unificadas:

[...] enquanto sociedade de colonos imigrantes que se impôs sobre as ruínas de uma considerável presença autóctone, a identidade americana é variada demais para chegar a constituir algo unitário e homogêneo [...]. Em parte devido ao Imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo. (SAID, 2011, p. 19).

Além do mais, o imperialismo<sup>7</sup> estabelecido pelas colônias, embora similar, não transcorreu de forma igualitária em todos os locais. Cada região e/ou nação era habitada por diferentes povos, com distintas culturas e crenças, muitas delas resultantes das condições geográficas da sua região, que variam demasiadamente no espaço americano. Por consequência, a hibridização étnica e cultural entre os autóctones e os povos ibéricos, formados basicamente pelas culturas espanholas e portuguesas, e mais tarde os povos africanos, trazidos para a exploração escravocrata, seria a responsável principal pelo aumento da pluralidade cultural neste espaço.

Mas a cultura é uma construção histórica e social, logo é impensável “implantar” uma cultura do dia para a noite. Mesmo incorporando muito da cultura estrangeira pelas relações de poder impostas, o que prevalece nestes elos é a troca cultural, que gera a heterogeneidade, ou, nos termos que vínhamos usando, a hibridização, daí um elemento ou uma consequência que podemos classificar como positiva oriunda da colonização. Portanto, hoje, é impossível discordar da afirmação que “As nações modernas são, todas, híbridas culturais.” (HALL, 2005, p. 62).

No entanto, esse fenômeno, reconhecido por várias denominações, como hibridização, miscigenação ou mestiçagem, não ocorreu de forma pacífica, como pressupôs a metrópole. Ao conquistarem o continente nos séculos XV e XVI, os colonizadores acreditavam que a cultura dominante seria impelida de forma inquestionável aos colonizados, o que facilitaria a exploração local. Para prosseguir com os seus ideais de expansão marítima e interesses econômicos, políticos e religiosos, foi “necessário” um massacre violento e covarde nestes solos, usando tanto os artifícios de guerra que possuíam quanto espalhando epidemias de doenças trazidas de seus países, o que quase dizimou as civilizações de autóctones que habitavam o continente.

Mesmo escravizando ou exterminando boa parte dos nativos, o elemento híbrido sobreviveu, ganhou força e prevaleceu ao lado dos imperialistas, ganhando vez e voz mais atuante no vasto espaço latino-americano. Isso porque “O hibridismo representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade.” (BHABHA, 1998, p. 165). Este elemento seria uma espécie de desvio à norma,

---

<sup>7</sup> O termo “imperialismo” utilizado neste trabalho relaciona-se, principalmente, com as concepções do sociólogo Edward Said, fundamentadas na obra *Cultura e Imperialismo* (2011), para se referir às várias formas de poder hegemônicas - políticas, econômicas, culturais e sociais - estabelecidas sobre as culturas periféricas e que, desde seu estabelecimento, vêm sofrendo resistências em diferentes âmbitos.

conforme as definições do crítico pós-colonialista Homi K. Bhabha, que não se enquadra em uma definição unificada ou sintetizante, é uma construção fronteiriça e está em uma condição de entre-lugar, muito além de uma relação dualista. Seus traços estão presentes não só na etnia e identidade social e histórica da América Latina, mas também nas representações artísticas. Estas, principalmente na contemporaneidade e com o advento das discussões pós-coloniais e pós-modernas, vêm refletindo estes aspectos mais e mais, tanto na forma linguística adotada, sobre as fronteiras do discurso, quanto nas temáticas, rompendo com as definições que buscavam reduzir um povo, nação ou identidade a conceitos homogêneos, tradicionais ou fundamentados na cultura estrangeira/dominante.

Para Bhabha (1998) os conceitos de culturas homogêneas estão sendo redefinidas sob a perspectiva do hibridismo, passando a ser vistas como algo em constante transformação, constituídas de diferenças e alteridades, sendo heterogêneas desde sua origem. Isso possibilita uma recusa do imaginário latino-americano sob a perspectiva do conquistador e um repensar sobre as identidades nacionais a partir de uma ótica própria.

Ademais, graças ao advento de novos campos teóricos, como aqueles formados pelo prefixo “pós”, como o pós-modernismo e o pós-colonialismo, o passado e seus discursos etnocêntricos são relativizados e ressignificados a partir de um olhar crítico sobre o presente, sobre as fronteiras, interstícios, ou “entre-lugares”. Estes espaços limítrofes revelam as diferenças culturais que constituem a essência da América Latina, responsáveis pela formação do continente como algo aberto e dinâmico. Em suma, o crítico pós-moderno e pós-colonial desse entre-lugar “[...] deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico.” (BHABHA, 1998, p. 34).

Piglia e Santiago são porta-vozes desse entre-lugar, que é o espaço latino-americano, pois propõem, nas obras analisadas, sobretudo, discussões sobre o passado, revivem criticamente, no presente, momentos históricos de seus países. Ao mesmo tempo, utilizando formas características do discurso pós-moderno, revelam os limites das narrativas históricas e ficcionais, para mostrar o quanto é necessária uma relativização das verdades presentes na história oficial, um olhar para aquilo que ainda não foi dito ou que estava em uma condição de silenciamento. Aí se revela o quanto as teorias contemporâneas, principalmente o pós-modernismo, foco deste estudo, contribuíram para repensar sobre a história e as manifestações literárias dos excêntricos, como a América Latina. Ao fazer isso, “A teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 103).

Esse residir nas fronteiras, que demarca as nações do continente, é uma condição que nunca terminou e provavelmente não termine, tendo em vista a heterogeneidade cultural demarcada desde a colonização e todos os processos imperialistas, violentos, ditatoriais e exploratórios que este espaço enfrenta desde seu “descobrimento”. Mesmo após a conquista da independência política, depois de penosas batalhas, que na maioria dos países aconteceu só nas três primeiras décadas do século XIX, o povo latino-americano ainda não se tornou independente social e economicamente das civilizações ocidentais. O crítico Luiz Costa Lima salienta esse fator:

Estruturalmente, contudo, são idênticas as posições das nações recém-independentes: em todas, a autonomia política não se desdobrou em autonomia econômica; correlatamente, em todas a independência apenas política não provou qualquer mudança séria na estrutura das relações sócio-econômicas. (1986, p. 144).

Após a independência política, o continente ainda continuou dependente cultural e economicamente da metrópole e também, principalmente a partir de meados do século XX, da matriz norte-americana. O país vizinho, que saiu vitorioso das duas Grandes Guerras e estava se fortalecendo novamente com a Guerra Fria, afirmou-se como uma potência mundial, com excepcional poder econômico e militar, passando a usar outras artimanhas imperialistas, mais “camufladas” que as utilizadas pelo colonizador europeu, para dominar e controlar o restante da América. Assim, conseguiu explorar suas riquezas e seu povo, expandir seu poder conservador e capitalista, tornando muitas nações latino-americanas dependentes suas em vários aspectos.

Nesse período, seu poder político e econômico influenciou a instauração de ditaduras e conflitos civis e militares no continente e em outras partes do mundo, como a África e a Ásia. Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos, temendo os avanços do socialismo e do comunismo impulsionados pela União Soviética e também pelo êxito da Revolução Cubana, travaram inúmeros embates, diretos ou indiretos, com países ou grupos que visavam reformas na esfera política, social e econômica, de cunho socialista, e que lutavam contra o imperialismo anglo-saxão, imposto em muitas nações desde a independência política.

A perspectiva anti-imperialista, para os críticos dos Estados Unidos, se justificava pelas ações intervencionistas do governo norte-americano na América Latina, em especial no Caribe e na América Central. A entrada em 1898, dos fuzileiros navais norte-americanos na guerra pela independência de Cuba e sua rápida vitória sobre as tropas espanholas foi entendida pelos contemporâneos como marco importante da virada da política externa dos Estados Unidos em relação ao resto do continente. (PRADO; PELLEGRINO, 2018, p. 119-120)

A difusão dos golpes militares em vários países da América Latina em meados do século XX, sob influência dos ideais norte-americanos e de alguns grupos de elites conservadoras nacionais, causou, de certa forma, o aumento da violência, opressão e censura sobre qualquer pessoa ou grupo que ferisse, em qualquer grau, os princípios do governo militar. “Centros de inteligência militar formados nessa época, em diferentes países, passaram a definir os contornos da chamada Doutrina de Segurança Nacional, voltada a um tipo de inimigo – o inimigo interno, imiscuído na sociedade e propagador de ‘ideias subversivas’.” (PRADO; PELLEGRINO, 2018, p. 167-168). Aliás, esses regimes favoreceram, como era de se esperar, os interesses imperialistas, ao tornarem as nações e, de modo geral o continente, cada vez mais subservientes ao poder dominante, despojados dos seus direitos, de sua voz e da sua liberdade.

É oportuno destacar também que “[...] a história de disciplinas como a literatura comparada, a literatura inglesa, análise cultural e antropologia está aliada ao império e, por assim dizer, até contribui para seus métodos de manter a ascendência ocidental sobre os nativos não ocidentais [...]” (SAID, 2011, p. 75). Daí o olhar etnocêntrico que o comparatismo tinha, objeto de análise neste capítulo, nas denominadas escolas francesa e posteriormente, a norte-americana.

Portanto, é praticamente impossível descrever em sua totalidade a história e a identidade deste complexo continente, mas uma discussão histórica e social se torna importante para compreender melhor sua formação e, dessa forma, analisar e relacionar as obras desta pesquisa, que muito refletem os aspectos até aqui apontados.

O estudioso Eduardo Coutinho corrobora as definições propostas anteriormente e resume a caracterização múltipla do continente:

A América Latina é uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação – étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográficos -, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos. (2003, p. 42).

Vale sublinhar que a designação “América Latina”, desde meados do século XX, vem aumentando sua abrangência, passando a incluir outras comunidades e países que possuem algum tipo de aproximação histórica, étnica, linguística, cultural, econômica e política.



Originariamente cunhado na França do século XIX com o fim de designar um subcontinente distinto da América anglo-saxônica, o termo foi primeiramente identificado com a América de língua espanhola, mas, em meados do século XX, sua área semântica se amplia, passando a incluir o Brasil e, mais tarde o Caribe francês e a província do Quebec, no Canadá. Entretanto, a grande transformação que veio a sofrer se deu com a inclusão de países e povos do Caribe não colonizados por neolatinos, como as antigas colônias inglesas e holandesas da região, e de universos transculturais dentro das nações anglo-saxônicas do continente, como as minorias hispânicas no interior dos Estados Unidos. (COUTINHO, 2003, p. 86-87).

Essa interligação entre diferentes nações demarca ainda mais a pluralidade do continente, o que caracteriza também todas as suas expressões artísticas e literárias.

É na singularidade de cada local ou país que é formado algo maior e mais significativo, que se tornam ricas fontes de estudo, particularizando o contexto latino-americano frente aos demais espaços geográficos e culturais do planeta. Essa excentricidade cultural, social e étnica, que singulariza seus povos, histórias e identidades, é manifestada também nas práticas artísticas, que conseguem transmitir muito dessa pluralidade “única”, se assim pode-se afirmar.

Por conseguinte, “[...] a Literatura Latino-Americana, pelas próprias circunstâncias históricas em que foi engendrada, carrega como marca uma dialética entre o local e o universal, é nessa pluralidade, nesse sintagma não-disjuntivo, que deve ser apreendida.” (COUTINHO, 2003, p. 26). Para ilustrar, é válido destacar como as narrativas *Em liberdade* e *Respiração Artificial*, se consideradas comparativamente, retratam aspectos historiográficos e sociais particulares das suas nações, como governos autoritários e ditatoriais, do presidente brasileiro Getúlio Vargas, retratado por Santiago, e do argentino Juan Domingos Perón, apresentado por Piglia. Estas ponderações sobre momentos históricos dos países dos autores representam, ao mesmo tempo, reflexões críticas sobre praticamente toda a América Latina e outros locais do mundo, que vivenciaram ou ainda enfrentam, de forma similar, situações e épocas violentas, autoritárias e coercitivas. Daí um exemplo de diálogo entre o local e o universal, conforme exposto acima, na literatura e outras manifestações contemporâneas produzidas no continente.

Dessa forma, o estudo das manifestações literárias latino-americanas não deve se limitar apenas à análise estética ou às influências que recebeu da cultura ou modelos europeus. É imprescindível avaliar o aporte histórico e social que formou a identidade do continente, já que dificilmente haverá algum artista que ignore totalmente o contexto em que está inserido ou que o concebeu, principalmente na contemporaneidade, em que predomina uma revisão crítica do passado e do próprio tempo presente e suas contradições. Como

salienta Antonio Candido, na obra *Literatura e Sociedade*, no estudo das produções artísticas, as relações entre a arte e a sociedade devem ser apreendidas:

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação da obra modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade, num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 2014, p. 34).

Dentre as várias teorias revigoradas na contemporaneidade, a área de literatura comparada, desde fins da década de 1960, vem contribuindo especialmente para o estudo mais significativo e contextualizado das produções da América Latina, passando a considerar as suas especificidades e não mais atribuindo suas virtudes fundamentadas em valores importados das culturas europeia ou norte-americana.

Um das principais atenções da disciplina é a busca pelo abandono das antigas atribuições de valor de determinado registro literário calcadas no seu grau de originalidade, ou seja, analisar uma obra considerando apenas o estudo de fontes e influências, sendo julgada como mais prestigiada a obra que “influenciou” ou serviu de fonte para outras. Aliás, considerar algo como totalmente original, ligado à ideia da origem de algo novo, é praticamente impossível na atualidade, sendo que desde os primórdios das literaturas gregas e romanas isso era quase impensável. Desse modo, o atual comparatismo condena a tarefa de comparar uma obra em relação a uma anterior, com uma tendência hierárquica, conferindo um caráter secundário ao objeto resultante. “O que se pretende, ao contrário, é o estabelecimento de um diálogo em pé de igualdade entre essas diversas literaturas, assegurando a transversalidade própria da disciplina.” (COUTINHO, 2003, p. 26).

Ademais, é necessário reconhecer que desde as primeiras décadas do século XX, com o advento dos movimentos de vanguarda, as produções desse contexto vêm demonstrando uma subversão frente às importações literárias europeias. “O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro.” (COUTINHO, 2003, p. 20). Exemplo disso é a *Antropofagia*<sup>8</sup>, idealizada pelo escritor Oswald de Andrade (1890-1954), ou ainda o

---

<sup>8</sup> Segundo o estudioso brasileiro Antonio Candido, “A poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia*, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de devoração em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaíma* seria a mais alta expressão.” (2014, p. 130).

Realismo-Maravilhoso<sup>9</sup>, inaugurado pelo ficcionista Alejo Carpentier (1904-1980). Nestes movimentos, assim como nos demais que surgiram durante o período, evidencia-se a influência da cultura e das formas literárias estrangeiras sobre as produções latino-americanas, no entanto, o que acontece de fato é uma apropriação ou “devoração” crítica do elemento estrangeiro, dando forma a algo novo, singular e/ou diferente, mais expressivo no cenário que foi produzido e recebido.

Para o crítico Paulo Astor Soethe, “As deformações impostas às formas importadas, vistas de maneira positiva como força criadora, romperiam as noções de *causalidade* e *hierarquia*.” (2009, p. 37, grifos do autor), que predominaram durante muito tempo nos estudos comparatistas. Com esse olhar crítico para os “modelos” europeus, as produções da América Latina se afirmam como mais ricas nas suas singularidades e como verdadeiras expressões da sua cultura e história. Por conseguinte, as reformulações teóricas na área de literatura comparada se tornaram essenciais para captar de modo mais justo e coerente as idiosincrasias das formas artísticas desse complexo continente.

Dois representantes significativos dos temas discutidos anteriormente são o brasileiro Antonio Candido (1918-2017) e o uruguaio Angel Rama (1926-1983) que, embora teorizem mais especificamente sobre a formação literária e identitária e sua relação com a sociedade e a cultura de seus países, dialogam pelo fato de seus discursos objetivarem englobar todas as manifestações literárias e culturais da América Latina. Além de serem fundamentais para o desenvolvimento de teorias, estudos e reflexões na área de literatura comparada neste espaço.

Candido (2014) foi um dos mais importantes teórico-críticos da literatura brasileira, responsável por difundir uma gama de reflexões sobre a formação da literatura do país e do continente a que pertence, além de instituir a disciplina de literatura comparada e propagar os estudos nessa área nas universidades do Brasil a partir de 1960. Embora em suas produções teóricas não conceitue diretamente o termo comparatismo, é impossível desvincular esse conteúdo das suas formulações. Para exemplificar, o literato utilizou demasiadamente o termo *influência*, tão importante para o comparatismo, afirmando a inevitável dependência de modelos literários que o país ainda possuía com relação aos seus colonizadores. No entanto, já defendia que existiam expressões próprias, autênticas e representativas da cultura e sociedade brasileira, sendo necessário enfrentar os obstáculos que tendiam a considerar a literatura

---

<sup>9</sup> O sintagma “realismo-maravilhoso”, aparentemente paradoxal (porque *realismo* pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e *maravilhoso*, de inverossimilhança), define o tipo de narrativa que encontramos em García Márquez, em Juan Rulfo e em Carpentier, por exemplo. São narrativas que não excluem os *realia* (real, no baixo-latim); entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico). (RODRIGUES, 1988, p. 59).

nacional inferior, principalmente por pertencer a um país ainda dependente da Europa Ocidental, econômica e socialmente.

Para o literato, a literatura brasileira e, de maneira geral, a latino-americana, experimentava um processo dialético, que consistia “[...] numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os modelos herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão).” (CANDIDO, 2014, p. 117). Candido tinha consciência que era necessária uma maior valorização das manifestações locais, desvinculada dos interesses da cultura dominante, o que garantiria uma posição de mais autonomia e reconhecimento aos artistas de então, por isso suas reflexões foram tão importantes para uma reconfiguração das teorias até então aceitas no país. No excerto abaixo, Sandra Nitrini sintetiza muitos dos aspectos até aqui elencados sobre Candido:

Enfim, a abertura de sua mente, sua concepção de uma crítica interativa, o movimento dialético de seu pensamento, sua prática de análise concreta do texto, sua concepção de literatura como sistema, sua visão da relação entre literatura e sociedade levaram-no a redimensionar a instrumentalização do problemático conceito de influência, dotando-o de novos influxos semânticos e inserindo-o num discurso crítico marcado por um estilo inconfundível, no qual se aliam simplicidade de expressão e complexidade de pensamento. (2015, p. 211).

Compactuando com essas reflexões essenciais para se pensar o desenvolvimento dos estudos de literatura comparada na América Latina, Angel Rama se preocupou com um projeto de unificação das literaturas produzidas no contexto latino-americano, sem deixar de considerar toda a diversidade que constitui esse espaço, o que era possível graças ao comparatismo. Ademais, articulou sobre as noções de originalidade e independência, e consequentemente com as relações entre literatura e cultura, dando origem a conceituação de *transculturação narrativa*. Esta denominação reflete a forma de apropriação das formas europeias realizada pelas nações latino-americanas, originando algo novo, sendo que “[...] o resultado traz em si um traço de singularidade – seu cunho amalgamado ou híbrido – em franca homologia com a mestiçagem étnica e cultural do continente.” (COUTINHO, 2003, p. 22). Essa conceituação dialoga com outras que surgiram durante os movimentos de vanguarda no continente, como o movimento antropofágico brasileiro, explicitado acima.

Fundamentada nas teorias de Candido e Rama, a pesquisadora chilena Ana Pizarro também discute sobre os caminhos da literatura comparada no espaço latino, propondo uma delimitação oportuna aos estudos desta área. Suas reflexões apontam para três acepções necessárias ao comparatismo: o estudo das relações entre as literaturas da América Latina e as

da Europa Ocidental; a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e o estudo da heterogeneidade das literaturas e produções nacionais em âmbito continental. (PIZARRO, 1985). Qualquer estudo comparado deve seguir ao menos uma destas direções, as quais refletem a pluralidade do continente e valorizam todas as produções aqui efetuadas, rejeitando o caráter etnocêntrico anteriormente reiterado pela disciplina.

A primeira delimitação foi uma das mais cultivadas no comparatismo, passando a considerar a diversidade cultural e social do continente, o abandono das perspectivas monolíticas, com um diálogo igualitário entre as formas literárias da América Latina e as da Europa Ocidental. Permitiu uma reviravolta no que até então predominava, ao instigar o estudo da atuação da literatura latina sobre as produções europeias. A segunda concepção propõe o estudo das interações entre as literaturas das diferentes nações do continente, o que pode gerar alguns problemas, como “[...] o da delimitação da área abrangida pelo conceito de América Latina e o da unidade na diversidade que caracteriza os países do continente.” (COUTINHO, 2003, p. 25). Esses impasses destacam este amplo território como algo ainda em formação, respaldado por questões políticas, históricas, étnicas, culturais e sociais, que influenciam no reconhecimento de determinada região e suas produções literárias como pertencentes à totalidade continental, a qual acaba se revelando, nas suas diferenças, múltipla e fecunda. Por fim, a terceira coordenada apresenta a necessidade do estudo dos diversos registros literários no interior da vasta área continental, assegurando a inclusão e valorização das manifestações populares e, conseqüentemente, marginalizadas.

Para a pesquisa proposta neste trabalho, usar-se-á essencialmente a segunda concepção do comparatismo de Pizarro, ou seja, serão analisadas duas obras pertencentes a diferentes nações, na sua singularidade, mas com visíveis marcas que possibilitam relacioná-las quanto à estética adotada pelos autores, as temáticas, o diálogo sócio-histórico e crítico que estabelecem, entre outros fatores, os quais acabam por reproduzir muito da universalidade plural e móvel da América Latina. No excerto abaixo a pesquisadora reforça esse caráter totalizador que as literaturas de distintas nações latino-americanas possuem ao serem comparadas:

En este sentido, una perspectiva comparatista que logre articular las literaturas nacionales en las dimensiones de un sistema continental cuyo asiento y explicación se irá a encontrar en los parámetros históricos locales, y su inserción orgánica en la globalidad de la región, puede darnos cuenta de una dinámica histórica literaria de conjunto que pondrá en evidencia no sólo la riqueza del *corpus* sino también los

parámetros que puedan ayudar a construir el diseño teórico de nuestra literatura continental. (PIZARRO, 1985, p. 56).<sup>10</sup>

Ao realizar uma pesquisa na esfera da literatura comparada, considerando qualquer dimensão designada por Pizarro, possivelmente o comparatista encontrará questões muito complexas a serem discutidas e analisadas. Esses impasses intrínsecos às obras produzidas neste cenário estão geralmente relacionados aos questionamentos e demarcações de identidade nacional e cultural dos grupos excêntricos, que passaram a ser frequentemente objeto de reflexão nos registros literários latino-americanos, graças às discussões dos Estudos pós-coloniais e oriundas dos estudos culturais, que estão ganhando espaço após a segunda metade do século XX.

As teorias dos Estudos Pós-Coloniais, embora oriundas do meio universitário norte-americano, vêm possibilitando uma reavaliação das formas imperialistas de dominação empregadas essencialmente pelas culturas europeias e, mais tarde, anglo-saxões, sobre os países do Terceiro Mundo, e suas consequências na contemporaneidade. Além de verificar como se deu o movimento de resistência cultural, descolonização e transformação das antigas colônias em estados-nações. Segundo as concepções do professor e sociólogo Boaventura de Sousa Santos:

Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política a relações desiguais entre o Norte e o Sul, na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo e o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória. Para esta corrente, é problemático saber até que ponto vivemos em sociedades pós-coloniais. (2008, p. 18).

No contexto latino-americano, essa corrente teórica, juntamente com os Estudos Culturais, foi fundamental para refletir como este espaço foi e ainda é subordinado econômica e socialmente às potências do Primeiro Mundo. Atualmente, “Pelos mais variadas razões, sente-se uma nova premência de entender o que permanece ou não permanece do passado, e essa premência se introduz nas percepções do presente e do futuro.” (SAID, 2011, p. 28). Cada vez mais busca-se compreender criticamente como o passado ainda deixa marcas e

---

<sup>10</sup> Nesse sentido, uma perspectiva comparatista que consiga articular as literaturas nacionais nas dimensões de um sistema continental cuja sede e explicação será encontrada nos parâmetros históricos locais, e sua inserção orgânica na globalidade da região, pode nos dar um relato de uma dinâmica histórica literária global que evidenciará não só a riqueza do corpus, mas também os parâmetros que podem ajudar a construir o desenho teórico da nossa literatura continental. (PIZARRO, 1985, p. 56, tradução minha).

exerce influência sobre o presente e o futuro, ou seja, como uma civilização e sua forma de poder ainda sujeita uma nação que já é independente. Mas, como Sousa Santos salientou, ainda que politicamente independente, ainda ecoam outras formas de dominação e exclusão.

Embora ainda prevaleçam algumas formas de sujeição, nas últimas décadas do século XX, a literatura e outras manifestações artísticas aqui produzidas estão demonstrando cada vez mais resistência às formas ou modelos impostas pelos colonizadores e, mais recentemente, pelas forças de outras matrizes de cunho imperialista, que ainda reinam sobre esse espaço e buscam subordiná-lo a variadas dimensões. Ao acentuar as diferenças culturais e reafirmar suas identidades a partir de uma representação própria, a literatura pós-colonial e também a pós-moderna dão voz e valorizam as produções artísticas das chamadas minorias ou grupos marginalizados, que recebem essa denominação devido ao grupo étnico, às escolhas sexuais e de gênero e à classe social a que pertencem. Mais que isso, os artistas desse período tencionavam uma transformação e/ou uma espécie de engajamento político e social frente aos problemas que experienciavam, como se verifica na análise das ficções de Piglia e Santiago:

No ambiente da Guerra Fria e da emergência dos regimes autoritários em diferentes países da América Latina, músicos e escritores, entre outros artistas, produziram obras de extraordinária repercussão e qualidade por meio das quais expressavam posições críticas concernentes aos problemas políticos e sociais de seus países. Em muitas dessas manifestações, ganhou corpo uma perspectiva transnacional, latino-americana, ao sublinhar as mazelas comuns aos diferentes países e a importância de afirmações identitárias unificadoras. (PRADO; PELLEGRINO, 2018, p. 188).

Vale destacar ainda que o pós-colonialismo, os estudos culturais e outros estudos críticos contemporâneos questionam as concepções binárias, etnocêntricas e excludentes até então predominantes, o que contribui para a reformulação que a disciplina de literatura comparada adquire na segunda metade do século XX. Nesta nova perspectiva, o pesquisador passa a discutir a literatura do continente não mais moldado pela ótica etnocêntrica do colonizador, mas fundamentado na realidade sócio-histórica da região, atrelando o espaço local a um diálogo internacional.

As antigas noções acerca do cânone literário também são desestabilizadas, dado que produziam um discurso globalizante para todas as formas literárias, sempre atreladas às produções e a estética da cultura europeia ou norte-americana. As vozes e as manifestações consideradas como periféricas dos grupos estigmatizados passam a ser ouvidas, valorizadas e estudadas em instituições acadêmicas. Seus discursos representam as lutas sociais e por direitos igualitários que esses grupos enfrentaram e ainda enfrentam, dado que precisam lutar contra as ideologias provincianistas que prevalecem em muitas culturas.

Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social - como ela emerge em formas culturais não-canônicas - transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da "ideia" de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis produzidas no ato da sobrevivência social. (BHABHA, 1998, p. 240, grifo do autor).

O questionamento ao cânone literário foi possível também devido ao diálogo cada vez mais constante entre os estudos comparados e as áreas da Teoria, Crítica e Historiografia Literária, cujo estreitamento das fronteiras e a abertura para a interdisciplinaridade aconteceram concomitante às novas concepções que a literatura comparada adquiriu. A relação entre diferentes áreas permitiu um abandono das concepções universalizantes e monoculturais predominantes por muito tempo, em direção a um olhar mais crítico, problematizador e contextualizado para as produções latino-americanas, passando a considerar o *locus* de produção e recepção de uma obra e as formas de expressão ou discursos de grupos não-hegemônicos. Enfim, “Os textos literários são agora vistos como uma prática discursiva entre outras, num campo complexo, mutável e contraditório de produção cultural.” (COUTINHO, 2003, p. 74).

A Historiografia Literária, que sempre esteve muito atrelada aos estudos de Literatura Comparada, sofreu grandes mudanças até chegar às suas novas formulações, as quais passam a levar em conta o período de produção e recepção de uma narrativa e suas relações, como fundamentais para sua compreensão. Ademais, quebram as fronteiras entre a linearidade e o evolucionismo histórico, inserindo novas formas de ver e conceber determinados fatos históricos. A nova História Literária, juntamente com a Teoria e a Crítica, enfatiza uma dialética entre passado, presente e futuro, ao considerar que um texto e/ou história anterior pode ser reescrito com um olhar do presente, olhar este que nunca é “inocente” de qualquer julgamento de valor por parte do seu produtor. Nesse sentido, o cânone perde seu sentido unívoco e autoritário, tornando-se uma estrutura aberta, passível de constante reformulação e interpretação crítica. (COUTINHO, 2003, p. 88).

Sob esta perspectiva, a literatura comparada na América Latina representou um grande avanço para as expressões literárias e artísticas do continente, pois permitiu análises mais contextualizadas, fundamentadas no âmbito de produção e recepção da obra, favorecendo aceções igualitárias de valor, que evidenciam o caráter político, social, cultural e histórico das suas manifestações. Por meio de estratégias discursivas dos movimentos literários e artísticos contemporâneos, essas produções estão se afirmando como representantes e vozes



ativas da memória de seu povo, não mais subjugadas de forma acrítica aos modelos do Primeiro Mundo. Seus criadores são críticos do passado e presente, das histórias que se repetem com novas roupagens, evitando que o mesmo se dê com os filhos dessa geração, que vêm lutando arduamente para inverterem o papel de personagens secundárias e se tornarem protagonistas da sua história.

“Daí a necessidade de articular investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.” (CARVALHAL, 2006, p. 86) e não se calar frente aos dominadores. Portanto, o comparatismo se revela essencial para uma pesquisa articulada entre formas literárias e conteúdos sociais e culturais diversos, que proporcionam uma ressignificação sobre o artista contemporâneo, sua força, determinação e poder de revisitar criticamente o passado e suas “verdades”, como o fazem Piglia e Santiago e, quem sabe assim, mudar os caminhos da história, essencialmente a historiografia presente e futura.

### 3 O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA NO ÂMBITO DO PÓS-MODERNISMO

Na árdua tarefa de buscar conhecer e compreender o passado, intento que sempre prevaleceu na sociedade, a literatura e a história conseguiram se tornar interpretantes da realidade histórica e social, tornando-as, por meio da linguagem, inteligível às gerações presentes e futuras

Embora desde a Antiguidade Clássica tenha-se discutido sobre os limites entre o texto histórico e o literário, como o fez o filósofo Aristóteles, que diferenciava a Poesia e a História, a partir dos conteúdos e formas correspondentes a cada uma, podemos afirmar que por muito tempo as noções acerca dessas duas formas discursivas confraternizaram, ou seja, caminharam, predominantemente, lado a lado, misturando-se ou até confundindo-se: os fatos e a história eram relidos e explicados tanto pela literatura quanto pela história, separada ou conjuntamente. Foi no século XIX que se acentuaram as discussões sobre as fronteiras entre essas duas áreas, empregando-se a noção que o texto ficcional se caracterizava como um produto fantasioso da imaginação de um escritor, geralmente interpretado como não representativo da realidade social, enquanto a história, como categoria da ciência, era considerada uma transposição autêntica e objetiva de fatos presentes na realidade, sendo o historiador um difusor de “verdades”.

Nessas primeiras definições é possível observar como, embora com algumas peculiaridades metodológicas que os distinguem, é praticamente inevitável a aproximação entre esses dois campos do saber. Como são constituídos pela linguagem, de algum modo, representam as experiências humanas ou relacionam-se com o mundo em volta do escritor, portanto, ambos se revelam como construtos humanos. “Por certo todo discurso pressupõe uma ordem que impõe formas de seleção e de exclusão.” (LIMA, 1989, p. 92). Assim, o discurso historiográfico pode se tornar lacunoso e sujeito à inveracidade, ou ainda, por recorrer aos resquícios do passado, selecionando e organizando esses elementos, produz fragmentações históricas respaldadas na subjetividade do autor, daí uma aproximação possível com o discurso literário. Benedito Nunes salienta a fragilidade do conhecimento histórico, se considerado como fundamentado em verdades absolutas registradas apenas pelo historiador, pois:

Não se pode conhecer o que já foi, através de documentos, senão solicitando da imaginação os seus recursos tropológicos. Mediante esses recursos, o historiador conhece reconstruindo, mas a sua reconstrução é uma *figuração*. Desse modo,

reaparece na verdade histórica o elemento ficcional [...]. (1987, p. 33, grifo do autor).

A contemporaneidade, mais especificamente pós-Segunda Guerra Mundial, possibilitou um repensar sobre as práticas discursivas e estreitou novamente os laços entre a forma literária e a historiográfica, expressados tanto na teoria quanto nas expressões artísticas. Na área de Literatura Comparada, como evidenciado no capítulo anterior, os estudos advindos após a década de 1960 representaram uma maior vinculação entre texto e contexto (histórico, social, cultural etc.), assim como pesquisas comparadas interdisciplinares e entre as diversas formas artísticas. Os estudos culturais, pós-coloniais e pós-modernos também tinham em seu cerne uma preocupação com o passado e seus discursos, de forma problematizadora e desterritorializada. Nesse cenário, é impossível separar totalmente a história e a literatura, pois, como construtos humanos, essas narrativas híbridas permitem reavaliar a história dos dominados, marginalizados e oprimidos, que até então havia sido apreciada apenas pelo olhar da cultura hegemônica, como é o caso do contexto latino-americano.

As obras *Em liberdade* e *Respiração Artificial*, objetos de análise comparada nesta dissertação, são consideradas narrativas híbridas, entre o histórico e o ficcional, e também pela presença de uma hibridização de gêneros discursivos. Principalmente pelo fato de situarem-se na contemporaneidade, são marcadas pelas estratégias estéticas da vertente pós-moderna, e, assim, apresentam uma problematização significativa quanto às fronteiras e os limites do discurso literário e histórico, assim como dos gêneros discursivos. Ademais, são textos abertos a várias reflexões sobre o contexto passado e presente brasileiro e argentino e, conseqüentemente, do continente a que pertencem. Ao proporem reflexões deste cunho, ambas as narrativas salientam a linha tênue que separa o discurso histórico do literário, questionando as noções de verdade e permitindo novas formas de pensar e ver esses contextos e seus representantes.

Sendo assim, este capítulo pretende tecer algumas considerações sobre História e Literatura e suas confluências, fazendo um breve levantamento de algumas acepções que estes dois campos do saber tiveram no decorrer do tempo, principalmente na contemporaneidade. Estas, por sua vez, levam a refletir sobre o romance histórico e seus percursos, bem como a relação estabelecida com o pós-modernismo e a literatura latino-americana, temas estes a serem conceituados na segunda subdivisão deste capítulo.

O pós-modernismo, eixo teórico e literário desta pesquisa, permitiu uma relativização e/ou revisão crítica das verdades e dos discursos hegemônicos, especialmente por recorrer ao discurso híbrido, de forma crítica e metalinguística, o que foi fundamental para as produções

históricas e literárias das esferas estigmatizadas social e economicamente, como o contexto latino-americano. No entanto, ao pensar sobre essa vertente literária, é oportuno a caracterizar não somente como teoria, postura cultural ou estilo literário, mas como um estado de coisas do mundo supostamente novo, surgida em uma época que se alega vir após e contra a modernidade, sem, no entanto, deixar de misturar-se com ela, conforma as definições do sociólogo Charles Lemert (2000, p. 48).

Nesse sentido, serão discutidos alguns dos paradoxos presentes na sociedade pós-industrial, como momento histórico e ideológico, os quais serão refletidos, de alguma forma, nas expressões teóricas e literárias deste período, que se encaixam, em sua maioria, no rótulo denominado de pós-modernismo. Esta vertente, dada a sua variedade e amplitude, não busca resolver os problemas ou questionamentos contemporâneos e/ou futuros, como objetivava, em muitas situações, o período anterior, mas, essencialmente, repensar criticamente o passado e seus discursos. Sendo assim, este tópico também teoriza sobre a sua origem, bem como a ruptura e, ao mesmo tempo, a continuidade que estabelece com o modernismo e suas principais peculiaridades estruturais e temáticas, relacionando-as com as produções literárias da América Latina. O foco desta abordagem será a prosa ficcional, objeto de análise comparada nesta pesquisa, o qual também se revela como um dos gêneros mais profícuos desta esfera literária.

É com o pós-modernismo e suas práticas literárias, como a metaficção historiográfica, que se estreitam as fronteiras entre as diversas formas discursivas, como o literário e o historiográfico, e por meio dele se propõe novas formas de ver e conceber o passado, sua cultura e identidades, de forma crítica e reflexiva, o que será fundamental para um repensar crítico sobre a América Latina e seus povos. Segundo Linda Hutcheon, na ficção pós-moderna:

Sua autoconsciência quanto a sua forma impede qualquer eliminação do literário e do linguístico, mas sua problematização do conhecimento histórico e da ideologia atua no sentido de enfatizar a implicação do narrativo e do representacional nas estratégias que utilizamos para o estabelecimento de sentido em nossa cultura. (1991, p. 233).

Portanto, é a partir do arcabouço teórico que este capítulo proporciona que intentamos compreender a problemática pós-moderna presente nas obras *Em liberdade*, de Santiago, e *Respiração Artificial*, de Piglia, e, quiçá, reinterpretar nosso presente à luz do passado histórico representado nas duas narrativas, ou ainda, o contrário, ressignificar o passado à luz do presente.

### 3.1 A LITERATURA E A HISTORIOGRAFIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Desde a Antiguidade, retratar o passado histórico não era tarefa apenas do historiador, mas também dos poetas, que combinavam os fatos históricos com a imaginação e os elementos míticos presentes na memória do escritor ou predominantes nas próprias concepções ideológicas da sociedade. Para exemplificar, podemos lembrar os versos homéricos, que contavam a história dos povos gregos mesclando essas diferentes formas discursivas, ou ainda, trazendo o exemplo do contexto latino-americano, sobre as histórias do descobrimento, que até os dias atuais “[...] são estudadas como literatura e ao mesmo tempo como história.” (ESTEVEES, 2010, p. 19).

A maioria das concepções dessa época fundamentavam-se nas noções de que tanto a história quanto a literatura são atividades discursivas, passíveis de realização pela textualidade, a qual carrega uma série de normas inerentes a sua produção. Portanto, como construções textuais e narrativas, as duas formas seguem, muitas vezes, as mesmas prerrogativas de organização e seleção de fatos e situações presentes na realidade social e/ou na memória dos indivíduos. Segundo Benedito Nunes:

Como produtos da cultura, atalhando a *hybris* reflexiva da fenomenologia, os textos não proporcionariam somente a mediação do conhecimento de si mesmo. Proporcionariam, também, em última instância, o conhecimento do mundo por meio do mundo da obra. A *coisa* do texto é a sua saída para o real pelo próprio plano da *configuração*, que lhe garantiria o potencial de uma nova referencialidade. (NUNES, 1988, p. 16, grifos do autor).

Pensando na historiografia, os acontecimentos empíricos são suscetíveis de serem relatados e textualizados, mas, para isso, é necessário recorrer à memória ou, geralmente, a outros materiais informativos, como relatos e documentos oficiais e históricos, os quais precisam ser lidos, interpretados, comparados e reinterpretados à luz de outros similares, para assim serem rearticulados e criarem novas referencialidades. Desse modo, poderíamos afirmar que se trata de um processo intertextual.

Essas “etapas” são complexas, recorrentes e até cíclicas, pois nesta articulação entra em cena a subjetividade do intérprete da história, o historiador – que também é um leitor -, com a sua cultura, ideologia e visões de mundo, que não podem ser simplesmente descartadas. Por fim, podemos fazer um adendo e salientar ainda a atitude dos leitores que lerão estes textos depois de prontos, os quais também se tornam intérpretes e, da mesma forma que o escritor, possuem suas próprias subjetividades, que, de algum modo, incidem sobre a maneira

como compreendem a narrativa e suas “verdades”. Daí a complexidade de atribuir a veracidade dos fatos apenas ao discurso historiográfico, dado que, muitas vezes, os mesmos artifícios descritos acima, de seleção e organização do texto, são utilizados, com frequência, pelo ficcionista, que busca representar determinado elemento histórico ou experiências humanas.

Não se pode negar que o discurso literário e o historiográfico possuem seus próprios territórios linguísticos, objetivos, funções, estruturas textuais e estilísticas, mas, considerá-los como totalmente discordantes seria um grande equívoco. De acordo com o professor José Pessanha (1988), como construção argumentativa e retórica, despojada da pretensão da cientificidade à maneira lógico-matemática, a História não utiliza a prova exaustiva e conclusiva, mas busca o argumento mais forte e persuasivo de seu auditório, nunca derradeiro. Sua objetividade é construída e permanentemente retificada pelas diferentes categorias interpretativas dos historiadores, portanto, revela-se como um processo sempre passível de revisão e nunca detentor de um autoritarismo capaz de falar em nome da Verdade Absoluta.

No entanto, o historiador, ao relacionar, organizar informações, “[...] montando sequências e elos causais, inevitavelmente cria, fabula: é narrador.” (PESSANHA, 1988, p. 298), ou, como afirma Roland Barthes, “[...] o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário [...]. Compreende-se daí que a noção de ‘fato’ histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança.” (2004, p. 176). Sendo assim, de alguma forma, o historiador se aproxima do ficcionista, assim como constantemente este se apropria dos objetos históricos para fazer ficção. Corroborando essas afirmações, Luiz Costa Lima menciona que a aporia da verdade precisa ser entendida com cautela, tanto pela história quanto pela ficção, sendo próprio das experiências antropológicas buscar responder parcialmente a uma carência da verdade, o que exige a combinação de respostas distintas, historicamente reconfiguradas. (LIMA, 2006).

Conforme mencionando anteriormente, na Antiguidade clássica a historiografia e a literatura mesclavam-se, mas, mesmo assim, os meios e objetivos que tinham em mente não eram totalmente equivalentes:

Para o poeta, importava não a reconstituição explicativa do que se dera em Tróia, mas a reunião do material para seu tratamento épico-dramático. A diferença aponta para dois princípios bastante heterogêneos: a fábula (*mythos*) de cujas voltas dependia o direito a glória dos protagonistas *versus* o relato declarador do que houve. Em ambos os casos, é patente o propósito comum de vencer o intolerável

filho do tempo, *lethe*, o esquecimento do que os homens fizeram. (LIMA, 2006, p. 106, grifos do autor).

De qualquer forma, os propósitos históricos e literários coincidiram em vários pontos e serviram para que as atuais e futuras gerações conhecessem importantes fatos históricos que, se não fossem a história e a ficção, estariam apagados para sempre. Estes mesmos fatos, são, até hoje, alvos de rememoração por parte de historiadores, ficcionistas e outros produtores culturais da contemporaneidade, como os cineastas. Isso reacentua o caráter vivo e aberto de qualquer texto, sempre passível de (re)interpretações diversas e capaz de reproduzir-se por meio das mais variadas formas e, dados os aspectos da contemporaneidade, sobretudo do pós-modernismo, de modo cada vez mais crítico e reflexivo ao potencializar o hibridismo entre os discursos históricos e literários.

Além disso, como construtos humanos, qualquer discurso que busque retratar ou representar determinado elemento da realidade, seja histórico ou ficcional, está sujeito a cair em ambiguidades. Aliás, é possível descrever a realidade ou algum acontecimento exatamente como este se deu sem cair nas armadilhas da memória, da subjetividade do narrador, suas vivências e ideologias? Este questionamento nos leva a outros: A História que intenta retratar a verdade e a Ficção representa mentiras, ou fala a verdade por meio de mentiras? Em que fundamentos está baseada a nossa noção de verdade e mentira? Enfim, há uma grande complexidade nesses questionamentos e só é possível responder a eles pensando criticamente as relações entre as duas formas narrativas.

Antonio Esteves, ao defender que a “[...] verdade literária é uma e a verdade histórica é outra.” (2010, p. 20), reforça o que foi exposto anteriormente: as duas formas discursivas, embora dialoguem em alguns quesitos, não são equivalentes, nem intentam ser. A literatura fantasia, imagina, reelabora situações que, porventura, no mundo empírico, não são possíveis, mas que, por meio do pacto ficcional estabelecido com o leitor, se tornam possibilidades verossímeis – verdades –, que fazem sentido naquele universo em que estão inseridos. “Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdade [...]”. (COMPAGNON, 2012, p. 133). É utilizando dos mecanismos da narrativa histórica que o literato consegue tornar sua obra mais verossímil.

Simplificando essas noções, podemos salientar que a obra ficcional estabelece um pacto de verdade e a história busca retratar aquilo que sucedeu de forma precisa e coerente. Entretanto, ambas as formas discursivas podem se tornar relativas, porque são construídas e

interpretadas histórica, social e culturalmente. Qualquer discurso ou teoria que objetive retratar verdades inquestionáveis está fadado a cair em um abismo, essencialmente redutor e marcado por determinada hierarquia, que ressalta um discurso com pretensões ao poder. O pesquisador Costa Lima (1989) salienta essa percepção e afirma que, sincronicamente considerados, os discursos demarcam *territorialidades*, refletindo sobre as conceituações elaboradas pelo filósofo Michel Foucault (1926-1984) com relação ao discurso e seus propósitos de poder e dominação:

Por certo, todo discurso pressupõe uma ordem que impõe formas de seleção e de exclusão. Esse aspecto disciplinador assume consequências de alta nocividade quando a ele se associa a ideia de uma verdade una, que combata a ferro e fogo suas concorrentes. Ora, ainda que hipoteticamente admitamos a possibilidade de uma ideia de verdade cuja conduta fosse menos opressiva, o certo é que todo princípio de verdade uma engendrará uma hierarquia dos discursos. (LIMA, 1989, p. 92-93).

Desprendem-se desse excerto que os discursos podem apresentar visões pretensiosas sobre determinado acontecimento e demarcar uma hierarquia sobre determinada situação, camuflando elementos que fariam parte desta verdade que, se analisados conjuntamente, poderiam trazer um novo olhar sobre aquilo. Isso remete ainda às aspirações políticas e ideológicas presentes, indiretamente, nas formas discursivas, seja a histórica ou a ficcional.

Trazendo para o contexto histórico e social desta pesquisa, podemos afirmar que a construção histórica, cultural e identitária da América Latina é marcada por muitos momentos de dominação, exploração e silenciamento, dada as circunstâncias hostis que o continente enfrentou durante anos de colonização ibérica e, mais recentemente, do imperialismo norte-americano. As histórias e “verdades” de suas nações foram registradas pelos ocupantes do topo hierárquico de poder, únicos detentores de vez, voz e, até mesmo, capacidade de escritura, o que prevaleceu durante muito tempo neste vasto espaço. Portanto, a realidade se torna um objeto discursivo, sendo o discurso preponderante na América Latina o do dominador (homem branco, colonizador, imperialista etc.), que assim acabava exercendo mais poder ainda sobre aqueles que se encontraram por tanto tempo em uma situação de desterritorialização.

É válido fazer um adendo para refletir como a ficção, principalmente após a década de 1960 - e seu diálogo com a historiografia -, permitiu uma quebra de paradigmas históricos opressores consolidados no continente. O discurso “oficial”, pregado pelos colonizadores e imperialistas, perdeu sua força neste período, dando lugar aos movimentos de diversas esferas sociais, artísticas, literárias e teóricas, os quais buscavam, sobretudo, reafirmar a identidade



do continente a partir de perspectivas próprias e questionar as velhas formas de dominação impostas. Fundamentadas nas novas correntes teórico-críticas da contemporaneidade, as manifestações artísticas, literárias e históricas foram revistas e revalorizadas, não mais avaliadas a partir do olhar ou modelo europeu, tornaram-se representações das suas particularidades culturais, sociais, históricas e identitárias e, inevitavelmente, revisitaram criticamente o passado e seus discursos. Essas produções retrataram de forma crítica e por meio de uma literatura inovadora aspectos duros da realidade social, cultural e histórica e também do momento presente vivenciado pelo povo latino-americano,

O papel da ficção foi fundamental para essa revalorização da história e das produções latino-americanas, agora vistas a partir de uma perspectiva própria e situadas sócio-historicamente. Isso aconteceu pelo fato de a ficção apresentar maior liberdade para tratar dos elementos históricos ou da realidade, já que “O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoria, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio.” (LIMA, 1989, p. 105). Essa liberdade possibilita que se cogitem novas perspectivas e verdades, ainda que circunscritas ao plano ficcional, pois a intenção de qualquer texto aberto não é responder, mas problematizar, fazer repensar aquilo que se apresentava como absoluto e monológico, portanto com uma aparência de estabilidade. Simplificando, nas palavras de Costa Lima, “[...] na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento.” (1989, p. 106).

Em *Respiração Artificial* e *Em liberdade*, Piglia e Santiago respectivamente utilizam da ficção para rever criticamente determinados momentos históricos presenciados por seus países. Ambos remontaram a situações autoritárias e ditatoriais, cujas “doutrinas” iam contra a liberdade de expressão, principalmente dos historiadores, jornalistas, literatos, músicos e demais intelectuais da sociedade que insinuassem qualquer discrepância quanto às formas autoritárias de governo. Por conseguinte, a verdade das violências praticadas nestes períodos era camuflada pelo discurso dominante articulado pelos governantes, militares e seus comparsas. No entanto, dadas as possibilidades linguísticas e estilísticas da arte ficcional - que, muitas vezes, escapam aos mecanismos das censuras ditatoriais - é possível aludir a novas formas de ver e conceber a realidade ou determinadas situações históricas. Restringindo-se apenas a um exemplo, entre tantos outros presentes nas duas narrativas, Santiago propõe uma ressignificação sobre a morte do poeta inconfidente Cláudio Manuel da Costa e, indiretamente, remete ao jornalista Vladimir Herzog, morto durante a ditadura civil-

militar brasileira. Esta representação, que se torna ao mesmo tempo histórica e ficcional, refuta, em alguma medida, os registros presentes nos documentos oficiais da história brasileira.

Dessa forma, as produções ficcionais que se valem de elementos históricos, em especial aquelas pertencentes à contemporaneidade, pensam e problematizam o passado, o presente, assim como permitem reflexões sobre o próprio futuro, tornando os sujeitos mais críticos dos discursos com simulacros de verdade a que estão sujeitos.

Todo romance e todo relato ficcional, em suma, são um ato de provocação, pois tratam de impor ao leitor uma representação da realidade que lhe é alheia. Nessa provocação, há um eu que quer se impor; um eu que quer perdurar narrando-se a si mesmo. Nesse sentido, a escritura é, ao mesmo tempo, uma profecia e uma interpretação do passado. O discurso histórico, no entanto, não é uma aporia: é uma afirmação. Onde há uma incerteza, ele instala (ou finge instalar) uma verdade. [...] As ficções sobre a história reconstróem versões, opõem-se ao poder e, ao mesmo tempo, apontam para adiante. (ESTEVEVES, 2010, p. 24-25).

Retomando as discussões com relação ao percurso das concepções sobre a historiografia e a literatura – aqui entendida como toda e qualquer forma de ficção artística -, pode-se afirmar que o equilíbrio entre essas duas formas foi “quebrado”, de forma mais contundente, somente no século XIX, momento em que se estabelece uma distinção clara entre as duas áreas. Fundamentado no positivismo de Auguste Comte (1798-1857), o discurso historiográfico passaria a ser considerado como linear, racional e com princípios causais. Romperia, assim, suas relações com a literatura, passando a ser considerado como uma ciência, com critérios científicos que consideram a verdade histórica e documental como absoluta e inquestionável.

Essa postura foi questionada no século XX, principalmente pela escola dos *Annales*, que leva este nome devido ao surgimento em 1929 da revista periódica francesa *Annales*, que se caracterizava por duras críticas com relação aos estudos históricos oriundos das correntes positivista e tradicional da historiografia rankeana<sup>11</sup> do século XIX, conforme definições do crítico Peter Burke (1992). A escola dos *Annales* ficou marcada pela sua abertura à interdisciplinaridade, passando a considerar a história e sua relação com outros campos do saber, tanto das ciências humanas quanto das ciências sociais. No entanto, nas suas primeiras décadas de estudo, verificaram-se que suas propostas não corresponderam ao que se esperava,

---

<sup>11</sup> Criada pelo histórico alemão Leopold Von Ranke (1795-1886), a historiografia rankeana caracteriza-se pelo modelo tradicional, de busca por um método científico, similar ao positivismo de Comte. Ranke postulava “[...] a descontinuidade da História, as múltiplas temporalidades e a historicização dos significados, fazendo da História a ciência do único.” (PESAVENTO, 2012, p. 12).

caindo em várias dicotomias que apenas invertiam os papéis, pois continuavam pregando, em alguma medida, aquilo que condenavam da história tradicional e totalitária do século XIX.

Inspirados nas novas concepções sobre a historiografia difundidas pelo grupo de pesquisadores dos *Annales*, surge a partir de 1970 um grupo de pensadores, linguistas, filósofos e sociólogos críticos, como Michel Foucault, Paul Veyne, Hayden White, Roland Barthes, Paul Ricoeur, entre outros, que, com suas reflexões, permitiram uma reavaliação das conceituações sobre realidade, representação, história e ficção. Essa postura passou a ser denominada de Nova História, cujas acepções novamente aproximam os discursos historiográfico e literário:

Hayden White afirmava que a História era uma forma de ficção, tal como o romance era uma forma de representação histórica, embora no século XIX se tivesse dado a sua construção como ciência que buscava relatar a verdade dos fatos passados. Mais do que isso, sendo as representações discursivas, os historiadores se valeriam das mesmas estratégias tropológicas das narrativas usadas pelos romancistas ou poetas: metáfora, metonímia, ironia, sinédoque. Com tais ideias, Hayden White reforçava a ideia, já apresentada por Veyne ou Foucault, do caráter fictício das reconstruções históricas e que contestavam o seu caráter científico. Tal como na criação literária, o historiador também organizava um enredo na composição da sua narrativa, com a diferença de que o romancista inventava os fatos e o historiador os achava nas crônicas e materiais de arquivo. (PESAVENTO, 2012, p. 19).

Essa reviravolta aconteceu devido às complexidades cada vez mais presentes na realidade contemporânea, pós-Segunda Guerra Mundial, em que os discursos caíram numa espécie de abismo, incapazes de descrever os paradigmas de uma sociedade contraditória e em constante transformação. A história e a literatura, como teoria e forma discursiva, precisaram rever muitos dos seus pressupostos e modelos de análise e interpretação da dinâmica social, com novas afirmações e movimentos identitários e culturais (feminismo, movimentos LGTB, étnicos, pós-coloniais, imigratórios etc.), assim como o fazem várias outros campos teórico-críticos surgidos ou revistos nesse período, essencialmente pertencentes às ciências humanas.

De certa forma, podemos, por um lado, falar de um esgotamento de modelos e de um regime de verdades e de explicações globalizantes, com aspiração à totalidade, ou mesmo de um fim para as certezas normativas de análise da história, até então assentes. Sistemas globais explicativos passaram a ser denunciados, pois a realidade parecia mesmo escapar a enquadramentos redutores, tal a complexidade instaurada no mundo pós-Segunda Guerra Mundial. (PESAVENTO, 2012, p. 4)

Nesse cenário, as relações entre a historiografia e a literatura, no sentido de teoria, crítica e estética narrativa, passam a ser revistas nos seus limites, no sentido de problematizar

muitas das noções hegemônicas e homogeneizantes vigentes na sociedade. De acordo com Eduardo Coutinho (2003), dadas as transformações que o mundo pós-industrial vem enfrentando, é necessário que as fronteiras entre disciplinas e áreas sejam repensadas, os discursos precisam ser analisados considerando seu contexto histórico-cultural de produção e recepção, além de ser importante considerar as manifestações de grupos minoritários. Tudo isso levará, impreterivelmente, a rever as noções do cânone literário, a um relativismo das verdades e dos discursos oficiais e um diálogo constante entre tempos e espaços diversos. Com esta consciência, a elaboração de histórias literárias ganha uma nova dimensão e amplia sua esfera. Corroborando essas afirmações, Fernando Aínsa salienta que nesta abertura transdisciplinar, “[...] la primera beneficiada ha sido la narrativa, especialmente la novela, género por excelência, donde tradicionalmente se entrecruzan formas del conocimiento muy diversas.” (1994, p. 30)<sup>12</sup>.

Voltando às discussões relativas ao século XIX e ponderando em especial sobre as manifestações literárias do período, podemos salientar o surgimento do denominado “romance histórico”, que, com as transformações que sofreu no decorrer do tempo, foi muito representativo da literatura do continente latino-americano. Este gênero se caracteriza como uma narrativa híbrida, constituída conscientemente de aspectos históricos e ficcionais. Sua origem data do início do século XIX, no Romantismo, com o escritor Walter Scott (1771-1832) e sua obra inaugural é *Waverley*, publicada em 1814. As características do modelo criado por Scott resumem-se, conforme as definições de Esteves (2010), no fato de a ação narrada acontecer em um passado anterior ao presente do escritor, com uma reconstrução do ambiente e de figuras históricas da época. Sob esse pano de fundo histórico está uma trama fictícia, com personagens criados pelo autor e, geralmente, com um cunho de desenlace amoroso. A teorização específica sobre este gênero e o esquema originado em Scott foi articulada somente um século mais tarde, na obra *O romance histórico* (1947), escrita pelo filósofo húngaro George Lukács (1885-1971).

Por sua essência híbrida, o romance histórico passou por algumas variações teóricas e, sobretudo, estilísticas, no interior do gênero, que se acentuaram a partir de meados do século XX, período marcado por inúmeras transformações sociais, culturais e históricas, o que também é observado nas narrativas deste momento. A literatura abandona o seu viés predominantemente estético, como deleite, para pensar criticamente o seu tempo, o seu passado e o seu próprio fazer literário. A história deixa de lado o totalitarismo que pregou por

---

<sup>12</sup> “[...] a primeira beneficiada foi a narrativa, especialmente o romance, gênero por excelência, onde tradicionalmente se cruzam formas de conhecimento muito diversas.” (AÍNSA, 1994, p. 30, tradução minha).

tanto tempo e adquire consciência das suas fragilidades e limitações frente às representações do mundo, as quais são construtos, submetidos a uma série de pressupostos culturais, ideológicos e sociais que podem alterar a forma de interpretar determinado fato.

Nessa atmosfera de mudanças, o gênero romance histórico se propaga no contexto latino-americano, no entanto começa a adquirir nesse novo solo um olhar diferenciado para o passado histórico de suas nações. Surge então o “novo romance histórico latino-americano”, denominado assim pela crítica hispano-americana (RAMA, 1981; AÍNSA, 1988, 1991; MENTON, 1993), cuja obra inaugural foi *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier (1904-1980), publicada em 1949, marcada também pela presença do realismo mágico.

Esta modalidade rompe com as definições eurocêntricas e homogeneizantes do gênero, e introduz uma de suas principais características: a criticidade na releitura dos elementos históricos e a desconstrução de muitos valores tradicionais arraigados na sociedade de então, dando voz aos sujeitos silenciados por tanto tempo, dadas as circunstâncias coloniais e imperiais que o continente enfrentou e criando novas versões históricas que problematizam ou vão contra às noções presentes no discurso oficial. Essas peculiaridades se realizam por intermédio de novos e expressivos contornos estéticos neste gênero, como a metaficção, a intertextualidade, a paródia, o pastiche, o anacronismo, entre outros, que servem para questionar os limites discursivos e formar uma consciência crítica latino-americano sobre a realidade social e histórica. Nesta nova forma literária “[...] se vertebran com mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las «versiones oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso.” (AÍNSA, 1994, p. 27)<sup>13</sup>.

O crítico literário Seymour Menton também elabora seis definições para este novo gênero, distanciando-o do modelo histórico-tradicional de Scott, as quais se resumem nos seguintes pontos: 1. Fundamentado em ideias filosóficas, é praticamente impossível captar a verdade histórica ou a verdade, dado o seu caráter cíclico e imprevisível; 2. A distorção consciente da história, mediante omissões, exageros e anacronismos; 3. A ficcionalização de personagens históricos conhecidos; 4. A presença da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação; 5. A intertextualidade, em seus diferentes níveis; 6. De acordo com os conceitos bakhtinianos ligados à intertextualidade, a presença de elementos dialógicos, carnavalescos, a paródia e a heteroglossia (MENTON, 1993).

---

<sup>13</sup> “[...] se articulan con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las ‘versiones oficiales’ da historiografía, já que na liberdade da criação, vazios e silêncios são preenchidos ou é colocado em evidência a falsidade de um discurso ”(AÍNSA, 1994, p 27, tradução minha).

As discussões acerca do período pós-moderno e de suas características na literatura e em outras áreas afins levam-nos a considerar muitas das expressões literárias e artísticas produzidas a partir da segunda metade do século no continente latino-americano como pertencentes a essa estética. Aliás, muitas das peculiaridades discutidas até aqui, principalmente relacionadas às acepções de história e literatura e do romance histórico, a partir de meados do século XX, relacionam-se diretamente com as teorias do pós-modernismo, conforme relacionado abaixo:

No pós-modernismo enfatiza-se o fato de que a história, realidade, gênero, cultura, ciência são construídos por meio do discurso e a ficção nada mais faz do que retomar esses discursos e reescrevê-los. A reescritura é um conceito essencial para a pós-modernidade, que permite borrar as fronteiras entre o discurso histórico e ficcional, presente e passado, uma vez que propõe a retomada, a reavaliação e a reinterpretação do passado à luz do presente. (BOTOSO, 2011, p. 111).

Para os principais teóricos desta corrente literária, como a canadense Linda Hutcheon (1947- ), essas narrativas que, a exemplo do novo romance histórico explicitado acima, se propõem a pensar criticamente o passado e seus discursos, definem-se como metaficções historiográficas. Embora essa definição seja oriunda de uma ideologia advinda de uma região central, sua importância para a análise das produções da América Latina é substancial, já que, nesta modalidade estética, que não é totalmente equivalente às noções do novo romance histórico, o escritor consegue evidenciar, por meio da metanarração e da autorreferencialidade, aliada a outras estratégias escriturais desconstrucionistas, o quanto a história e a ficção são discursos elaborados a partir da manipulação dos signos linguísticos. (FLECK, 2017, p. 78). Daí seu poder de revelar novas formas de ver e conceber a realidade latino-americana.

Diante das reflexões suscitadas até aqui, observa-se a transformação que as discussões contemporâneas vêm passando, principalmente nas áreas relacionadas às ciências humanas. Mas, ao contrário do que se esperava, estas mudanças não trouxeram soluções ou definições estáveis para as problemáticas que se propõem abarcar. Depreende-se, portanto, a partir do levantamento reflexivo e crítico das suas propostas, uma compreensão do quanto essas novas formas de pensar e teorizar sobre a sociedade estão contribuindo para uma abertura de horizontes, que engloba muitas daquelas categorias de nações, identidades, culturas, histórias etc., que antes se encontravam em uma situação homogênea, gerando exclusão ou marginalidade.

As reflexões seguintes sobre o contemporâneo, mais especificamente sobre o pós-modernismo e a metaficção historiográfica, serão essenciais para evidenciar o quanto a literatura conserva sua função de desmistificar realidades, pois “[...] oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida.” (COMPAGNON, 2009, p. 47), como Piglia e Santiago nos revelam em suas narrativas, a serem analisadas nesta pesquisa.

### 3.2 O PÓS-MODERNISMO NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA

Por que é tão difícil falar do contemporâneo, se é esse o momento que experienciamos ou que faz parte da nossa memória recente?

Essa questão e suas problemáticas envolvem praticamente todos os estudos teórico-críticos advindos com o Pós-Guerra, essencialmente nas décadas de 1960 e 1970 na Europa e Estados Unidos<sup>14</sup>, como é o caso do pós-modernismo na literatura, que tem como principais representantes Jean-François Lyotard, Jurgen Habermas, Andreas Huyssen, Frederic Jameson, entre outros. Este questionamento se refere, explícita ou implicitamente, tanto ao momento sócio-histórico vivenciado, quanto às teorias e produções artísticas surgidas a partir deste período. Assim, trataremos, inicialmente, de contextualizá-lo como uma realidade temporal e, posteriormente, relacionaremos as problemáticas dessa época com as representações artísticas e literárias manifestadas na contemporaneidade.

A contemporaneidade, ou ainda, a modernidade tardia e/ou a pós-modernidade, como alguns críticos denominam este período, é caracterizada, em termos diacrônicos, como o momento posterior à modernidade:

A modernidade é, pois, a realidade dominante das coisas do mundo da Europa e da América do Norte, e de seus vastos sistemas imperiais ao redor do globo, da primeira era de explorações, no final do século XV, até ao menos as duas décadas seguintes à segunda Guerra Mundial. Portanto, assim como o modernismo seria a cultura desse período, o pós-modernismo (incluindo as teorias sociais) é a cultura de uma época que se alega vir após, e contra, a modernidade, sem no entanto deixar de misturar-se com ela. (LEMERT, 2000, p. 48).

---

<sup>14</sup> Na área das ciências humanas várias teorias surgem ou são reavaliadas a partir do Pós-Guerra, principalmente com representantes na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, muitas dessas concepções são assimiladas nas demais regiões do mundo, como na América Latina, embora ainda não haja consenso quanto a aceitação destas teorias para explicar diferentes realidades sociais e culturais e suas produções artísticas.

Ao tentar definir este momento, inevitavelmente, se chega a várias imprecisões, dada a complexidade de problemáticas e transformações que envolvem esse momento. Sua extensão é ampla, engloba as ideologias de uma sociedade pós-industrial, capitalista e de consumo, além de aspectos culturais, sociais e políticos. Após as duas grandes guerras, como marco temporal, o mundo passou por transformações em vários âmbitos: históricas, sociais, culturais, políticas, econômicas e identitárias, o que refletiu nas áreas teóricas e estéticas das ciências humanas, que foram reavaliadas à luz dessas novas circunstâncias. Essa reformulação acadêmica e estética ocorreu pelo fato de as conceituações até então predominantes, com determinadas perspectivas excludentes, homogeneizantes e centralizadas, não darem conta de explicar ou compreender criticamente o passado, o presente, as novas identidades sociais e culturais que estavam emergindo. Dessa forma, a contemporaneidade, do ponto de vista histórico e como representação estética, vem em uma direção oposta, abrindo-se para novas possibilidades interpretativas da realidade social que estava irrompendo.

O pós-modernismo, como teoria e forma literária, surgiu na contemporaneidade e é considerado uma vertente de uma esfera mais ampla, a Literatura Contemporânea, que tem por características revelar, por meio da ficção, muito das ambiguidades da sociedade atual. Entretanto, tentar definir o pós-modernismo em termos fixos é praticamente impossível, pois esta forma se revela como um processo ou uma atividade em andamento, em devenir. Como refletido acima, essas imprecisões acontecem por se tratar de um momento presente, mas, acima de tudo, problematizador, questionador e crítico do seu próprio tempo, de um passado histórico e, ainda, cético quanto a um futuro promitente, questionando os ideais de progresso, “[...] o ideal moderno da razão nos seus efeitos desastrosos, incluindo o nazismo.” (COMPAGNON, 2014, p. 125), assim como os efeitos do consumismo desencadeado no século XX, as sequelas das duas guerras mundiais, entre outros feitos.

Heloisa Buarque de Hollanda (1991) enfatiza que, pela variedade e amplitude de discussões sobre o pós-modernismo, não há apenas uma via de abordagem do problema, mas uma heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse:

[...] a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionando não só o papel do iluminismo para a identidade cultural do Ocidente mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na teoria política modernas. A agenda teórica pós-moderna abriga ainda um elenco de questões em torno dos efeitos gerados pela perda da credibilidade nas metanarrativas fundadoras e do processo de erosão e desintegração de categorias até então inquestionadas [...], privilegiando os caminhos críticos apontadas pela revalorização da história no exame das ideologias que estruturam as formações discursivas e os processos de construção das subjetividades. (HOLLANDA, 1991, p. 8).



Linda Hutcheon, considerada uma das principais teóricas do pós-modernismo, sobretudo com a publicação da *Poética do pós-modernismo* (1991), apresenta, como ponto de partida para as discussões suscitadas em seu livro, algumas observações que sustentam as ideias propostas até aqui:

[...] como atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (1991, p. 20).

Como a literatura e a arte são parte da sociedade, inevitavelmente representam, de alguma forma, as mudanças e contradições vigentes nesse mundo instável e imprevisível, daí a utilização do termo pós-modernismo para representar muitas das novas formas estéticas surgidas sobretudo após 1970, como assinala Huyssen (1991). Embora haja instabilidade e ambivalência na busca por definição desse movimento, podemos elencar como algumas das suas características gerais nas artes e na literatura os seguintes pontos: a abertura das fronteiras dos discursos, como o historiográfico, o literário e o sociológico e dos gêneros; a relativização de conceitos e verdades; um questionamento das categorias binárias presentes até então, como o culto e o popular, dando voz àqueles que se encontram em alguma situação minoritária e/ou revalorizando às manifestações artísticas e culturais desses grupos; a problematização do sujeito e sua identidade; temáticas com alguma reflexão ou crítica social, histórica, política ou cultural; e a presença constante do passado, por meio da ressignificação crítica de elementos históricos e/ou memorialísticos.

Essas peculiaridades são representadas por meio de uma rede textual, linguística e estilística própria do período literário, marcadas pela inovação e experimentação estética, que possibilitam uma abertura para múltiplas interpretações críticas e reflexivas sobre uma obra. Dentre elas, podemos destacar a presença dos seguintes elementos: a autorreferencialidade, a metalinguagem e/ou a metaficção historiográfica, o recurso do *mise en abyme*, a intertextualidade, os anacronismos, o pastiche, a paródia, as múltiplas temporalidades e perspectivas de narração, o hibridismo de gêneros, entre outros. Em geral, estes recursos já existiam em fases literárias anteriores, mas na ótica pós-moderna aparecem constantemente de forma crítica e metalinguística, incitando à criatividade e à novidade, como nas obras *Em liberdade* e *Respiração Artificial*, que ficcionalizam os escritores e outros personagens

históricos, utilizam da intertextualidade de forma implícita, dialogam constantemente com o leitor por meio da metalinguagem e da metaficção, entre outros elementos, colocando suas narrativas como protagonistas da narração.

Muitas dessas formas estilísticas e temáticas foram influenciadas pelas conceituações teórico-críticas surgidas a partir de meados do século XX, as quais serviram como base para pensar o mundo contemporâneo e suas ambivalências, assim como contribuíram para definir e fundamentar este movimento literário. Entre essas correntes, podemos mencionar os Estudos Culturais, o Pós-estruturalismo, o Pós-colonialismo, o Hibridismo cultural e as teorias do Novo Romance Histórico.

Embora alguns críticos tenham negado a existência do pós-modernismo na cultura contemporânea ou, por outro lado, tenham restringido sua abrangência a algumas regiões, como a europeia e a norte-americana, o que houve, no início dos seus debates, segundo Steven Connor (1992), foi uma “crise de legitimação”, e, um ganho advindo dessa crise é que o próprio debate crítico sobre este período já poderia ser considerado como uma prova da sua existência e da impossibilidade de sua negação. Ainda, de acordo com Linda Hutcheon, as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-moderna atuam no sentido de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, fazendo-o de uma maneira autoconsciente que admita seu próprio caráter provisório. (1991, p. 31). Nas décadas de 1950 e 1960 o termo passou por várias conceituações ideológicas, sociológicas, políticas e até filosóficas, sendo muito utilizado, por exemplo, para designar “[...] a última fase dos Tempos Modernos e da história do Ocidente, e o declínio europeu que começou no último quarto do século XIX e se confirmou nas duas guerras mundiais.” (COMPAGNON, 2014, p. 108).

Sua consolidação, principalmente em nível teórico e estético, aconteceu a partir de 1970, com uma expansão dos debates sobre o tema, primeiramente na arquitetura, passando para as artes e a literatura, no cinema, na música, no teatro etc., mesmo que ainda não houvesse um consenso com relação a sua definição – o que não existe até hoje, dada a sua natureza problemática. “E o campo é disputado precisamente porque há muito mais em questão do que a existência ou não de um novo estilo artístico, e bem mais do que simplesmente a ‘correta’ linha teórica.” (HUYSSSEN, 1991, p. 25).

Podemos elencar três principais correntes que debateram sobre o pós-modernismo a partir de 1970, com variadas teses e autores que as defendem, as quais se contrapõem em alguns momentos, principalmente ao relacionar este movimento com àquele que o antecedeu: o modernismo. Sendo assim, distinguimos a corrente francesa, fundamentada nas

conceituações de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard; a alemã, proposta por Jürgen Habermas; e a norte-americana, de Frederic Jameson.

A obra francesa *La condition postmoderne*, publicada em 1979, de Jean-François Lyotard, foi a primeira a utilizar a noção de pós-modernismo e influenciou muitos críticos que vieram posteriormente. Para o estudioso, este movimento apresenta uma renovação do modernismo, pois critica os ideais da razão, das verdades universais e de um fim único da história.

Tal obra deixou claro que o pós-moderno não surgiu necessariamente após o moderno, mas foi um movimento de renovação interna inerente ao moderno desde o início. Sendo assim, a cultura pós-moderna é caracterizada pela ausência de metanarrativas e de agentes legitimadores e pela presença constante de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intrasferíveis de autolegitimação. (BOTOSO, 2004, p. 100-101).

O alemão Habermas distancia-se dessa posição por ser um crítico árduo do pós-modernismo, principalmente ao afirmar que o modernismo não acabou. O crítico relaciona o pós-modernismo com o neoconservadorismo político e social, afirmando que este movimento literário se encaixa em várias formas conservadoras, ou seja, seria uma espécie de imitação do modernismo e não uma nova proposta ou reformulação estética e teórica.

Para o crítico norte-americano Frederic Jameson, o pós-modernismo teria início em 1960, estando diretamente relacionado com a cultura deste período. Sua definição deveria abranger as seguintes características e categorias, dentre outras pertinentes: o tema pós-estruturalista da morte do sujeito; a natureza e a função de uma cultura de simulacro; a relação desta última com a cultura dos meios de comunicação de massa; a historicidade, com o aparecimento da arte do pastiche e da nostalgia. (JAMESON, 1991, p. 105-106). Aliás, o teórico destaca que muitas dessas características são observadas no período anterior, o que evidencia a relação do pós-modernismo com o movimento modernista. No entanto, ao fazerem parte de uma nova cultura social e histórica, esses elementos se transformam, não sendo possível uma assimilação passiva e, sim, crítica. “O pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações.” (HUYSSSEN, 1991, p. 75).

Ao refletir sobre essas concepções, torna-se evidente a relação que o pós-modernismo estabelece com o modernismo, vínculo este explícito até no próprio nome deste movimento literário da contemporaneidade. Todavia, assinala-se uma condição dialógica e paradoxal,

“[...] ao mesmo tempo, edipianamente oposicional e filialmente fiel ao modernismo.” (HUTCHEON, 1991, p. 122), ou seja, apresenta características de ruptura, mas não absoluta, pois continuam muitos de seus aspectos anteriores, dado que é impossível negar a influência que o modernismo exerceu sobre as concepções pós-modernas:

Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una 'habitualización', una continuación y culminación de esta, sino como una actividad de 'recodificación iluminada, integrativa y pluralista', que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de esta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se boga por la 'paralogia', por el disenso y la cultura del debate. (TORO, 1991, p. 443)<sup>15</sup>.

Nesse sentido, mais do que uma assimilação dos aspectos presentes no período precedente, o movimento pós-modernista apresenta uma criticidade maior com relação à própria realidade, desconstrói os limites do discurso, do sujeito e suas verdades, assim como desestabiliza as ideias fixas de nação, cultura e identidade, conforme proposto pela teoria desconstrucionista de Jacques Derrida. Sua abrangência se torna maior também, fundamentalmente ao permitir um retorno crítico e reflexivo ao passado, à tradição e seus discursos - como acontece na vertente denominada de metaficção historiográfica -, ao contrário do que pregava o modernismo, que tinha seu olhar voltado essencialmente para as questões do presente e do futuro. Aliás, esta forma de ficção contemporânea não oferece respostas ou uma perspectiva positivista e iluminista para o futuro, como o fazia o modernismo.

[...] o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades (inclusive as linguísticas) que nos impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir, algum futuro radicalmente diferente. (HARVEY, 1999, p. 57).

O pensamento pós-moderno questiona as categorias ou sistemas homogêneos, uniformes e/ou totalizantes, geralmente relacionados ao humanismo liberal, que tendem a evidenciar uma posição universalizante e hierárquica, as quais privilegiavam as noções

---

<sup>15</sup> Entendemos a pós-modernidade não somente como uma consequência da modernidade, como uma 'habitualização', uma continuação e culminância desta, mas como uma atividade de 'recodificação iluminada, integrativa e pluralista', que retoma e reconsidera um amplo paradigma, em especial da cultura ocidental, mas não somente desta, com a finalidade de repensar a tradição cultural e desta forma finalmente abrir um novo paradigma, onde terminam os metadiscursos totalizantes e excludentes, por dissenso e a cultura do debate. (TORO, 1991, p. 443, tradução minha).

hegemônicas das culturas dominantes, como a europeia e a norte-americana. Desta forma, propõe um repensar sobre esses elementos e seus valores, uma quebra das fronteiras erigidas a partir das perspectivas do centro, possibilitando, por meio da aceitação do hibridismo e da heterogeneidade, repensar muitas noções, como a identidade do sujeito marginalizado, de uma forma contextualizada. De acordo com Hutcheon: “Reinsere o sujeito na estrutura de sua *parole* e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é começar a forçar uma redefinição, não apenas do sujeito, mas da história.” (1991, p. 204, grifo da autora).

Mesmo com esse viés crítico sobre a realidade sócio-histórica, sobre as categorias binárias, hierárquicas e hegemônicas advindas das culturas do Primeiro Mundo, e com aspectos linguísticos de inovação, experimentação e múltiplas perspectivas de leitura de uma obra - o que é favorável para as culturas estigmatizadas, como aquelas que sofreram com a dominação colonialista - o pós-modernismo não foi tão bem aceito no contexto latino-americano. Segundo Eduardo Coutinho (2003), este movimento chegou na América Latina em 1980 e dividiu a crítica em duas posições: a primeira concepção abraça o movimento, vendo-o como representativo das produções desse contexto, que se revelam como descontínuas, fragmentadas, híbridas e críticas das formas hegemônicas que prevaleciam no Modernismo; a segunda posição considera o pós-modernismo com um caráter etnocêntrico, já que surgiu em um contexto muito distinto: capitalista, pós-industrial e das sociedades primeiro-mundistas.

Tentar simplificar ou unificar as noções acerca do Pós-modernismo seria um equívoco, pois, como demonstrado até aqui, o termo é abrangente, problemático e plural. “Assim, menos que uma ruptura entre dois projetos culturais e políticos – e nisso se vê a justeza do termo pós-moderno -, as novas políticas de produção cultural evidenciam uma constante negociação com os termos das várias modernidades possíveis.” (HOLLANDA, 1991, p. 10). Portanto, não podemos negar que se tornou representativo das produções artísticas e literárias surgidas nesse ambiente. Ademais, dada a identidade própria, ou melhor, as múltiplas identidades do continente, o pós-modernismo latino-americano se vale de elementos locais, históricos e culturais, como é caso da temática recorrente sobre as formas de dominação impostas à América Latina, como o colonialismo, o imperialismo, e, recentemente, as ditaduras militares enfrentadas por muitas nações latinas. Conforme observa Schøllhammer:

Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de

inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. (2009, p. 22-23).

E é no pós-modernismo que estes escritores e intelectuais encontram uma forma de atender os seus anseios e também, um meio de oportunizar que a sociedade reveja criticamente essas formas de dominação, que estão subjugando suas nações desde a colonização. “A teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off-centro*, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política – talvez o primeiro e necessário passo para qualquer mudança radical.” (HUTCHEON, 1991, p. 103, grifo da autora).

Alguns importantes autores das décadas de 1950 e 1960, do chamado *boom* latino-americano, já apresentam traços da denominada estética pós-moderna, como Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e o brasileiro Guimarães Rosa. Estes escritores refletiam em suas ficções sobre a realidade social e os regimes autoritários enfrentados por suas nações, utilizando a intertextualidade, a metalinguagem, a metaficção, ou ainda, ao empregarem elementos oníricos mesclados com a realidade, criando o realismo-mágico, que é uma expressão plural, fruto da importação crítica dos modelos europeus. É a partir destes intelectuais e de suas notáveis obras que a literatura do continente começa a ser revista e revalorizada, mas não mais à mercê de modelos do primeiro-mundo, passando a exercer influência sobre outros escritores de países ocidentais e adquirindo uma posição de prestígio na literatura mundial.

Segundo Carlos Fuentes, houve uma revolução na literatura moderna latino-americana, que possibilitou seu enaltecimento mundial, o que podemos atribuir às características da estética pós-moderna em muitas narrativas deste período. Esta revolução, “[...] especialmente en la novela del siglo XX, también permitió a los escritores de la América española y portuguesa descubrir y aplicar técnicas de lenguaje que aceleraron el proceso de darle más nombre y más voz al continente en gran parte anónimo y silencioso.” (FUENTES, 2011, p. 208)<sup>16</sup>.

O que ocorre no século XX na cultura latino-americano não é mais uma apropriação acrítica das teorias e formas europeias, mas um modo de revigorar estes modelos, como observado no modernismo e, mais ainda, no pós-modernismo. Essa assimilação crítica estabelece, ao mesmo tempo, uma ruptura e um diálogo com a tradição oriunda do

---

<sup>16</sup> “[...] especialmente no romance do século XX, também permitiu aos escritores da América espanhola e portuguesa descobrir e aplicar técnicas de linguagem que aceleraram o processo de dar mais nome e voz ao continente, em grande parte anônimo e silencioso.” (FUENTES, 2011, p. 208, tradução minha).

pensamento europeu e, recentemente, norte-americano, fundamentalmente ao dar origem a elementos novos, com traços próprios da nova realidade em que se encontram. Daí a possibilidade de existir um pós-modernismo latino-americano, ou ainda, uma forma comparatista própria deste espaço, como evidenciado no capítulo anterior sobre a Literatura Comparada na América Latina, entre outros modelos estéticos e teorias críticas surgidas desde meados do século XX, as quais se abrem continuamente para serem inseridas em diferentes espaços enunciativos, independentemente do local em que se originaram. Esta expansão contribui para a constituição de espaços mais heterogêneos, críticos e reflexivos frente às circunstâncias etnocêntricas que buscam englobá-los.

Ainda tentando desmistificar as concepções que acreditam que o pós-modernismo não representa as produções da América Latina, o pensador Boaventura de Sousa Santos propõe a existência de um “pós-modernismo de oposição”, o qual se opõe ou repensa, auto-reflexivamente, muitas das concepções dominantes do pós-modernismo oriundas das correntes centrais europeia e norte-americana. Esse novo posicionamento crítico caberia, principalmente, às nações que se encontram em uma situação pós-colonial ou pós-imperial, como é o caso do contexto das nações latino-americanas. “Podemos dizer que o pós-moderno de oposição se posiciona nas margens ou periferias mais extremas da modernidade ocidental para daí lançar um novo olhar crítico sobre esta.” (SOUSA SANTOS, 2008, p. 23).

Conforme assinalado anteriormente, as obras publicadas a partir de 1950, no chamado *boom* latino-americano, representam uma mudança nos padrões hierárquicos até então vigentes na literatura internacional, cindindo muitas das categorias binárias que subjugavam as produções das nações marginalizadas. Nesse período e, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, as produções deste contexto evidenciam as marcas estilísticas, temáticas e estruturais do pós-modernismo, como as obras *Em liberdade* (1981) e *Respiração Artificial* (1980), sem desconsiderar as singularidades da realidade histórico-cultural do continente, visto que “[...] as manifestações literárias que têm surgido na América Latina constituem respostas estético-ideológicas específicas diante da situação socioeconômica, ou melhor, histórica, que caracteriza este contexto.” (COUTINHO, 2003, p. 11). A brasileira Leyla Perrone-Moisés (2016) assinala que, enquanto a Europa escreve sobre a Segunda Guerra Mundial, a América Latina retrata em suas ficções as diversas ditaduras impostas no século passado, ou ainda, de forma coetânea ao presente histórico ditatorial, como ocorre nas obras de Piglia e Santiago. Desse modo, ao reconhecer e refletir sobre suas próprias diferenças, é possível realizar um estudo coerente sobre as produções deste espaço plural que se enquadram nas especificações pós-modernas.

Como uma das características essenciais deste período literário na América Latina, podemos destacar a revisitação crítica do passado, da tradição e da historiografia, o que permite reavaliar sobre outras perspectivas os fenômenos ou eventos que aconteceram, revelando os limites e fragilidades discursivas, tanto do texto histórico quanto do ficcional, que buscam enclausurar uma verdade ou fato histórico como único e absoluto:

[...] a possibilidade hoje aberta de estabelecer-se, com clareza, a diferença entre a noção de história como feito e de história como discurso sobre a história, ou seja, a compreensão do conceito de história enquanto instituição, pode contribuir de forma decisiva para o refazer das várias histórias “silenciadas” [...]. (HOLLANDA, 1991, p. 12).

Ao rememorar fatos da realidade histórica no momento presente, não se objetiva um retorno nostálgico, mas apresentam-se novas formas de ver esses períodos, impedindo-os de serem fechadas e conclusivas. Da mesma forma, o passado serve como pretexto, em alguma medida, para uma reavaliação do momento presente, como um retrato de situações sucessivas, que somente um olhar crítico pode impedir que continuem a se repetir e, assim, intentar alguma mudança para o futuro:

Na tessitura de vozes revividas, no reencontro emocional com o Outro, não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum da vida percorrida. (MIRANDA, 2009, p. 121).

Nesse mesmo viés, Perrone-Moisés (2016) afirma que a literatura pós-moderna não apresenta uma forma de história linear, mas traços de uma memória estilhaçada e desordenada, que aparece ao homem na forma de um espectro, como um passado que se recusa a morrer, por conseguinte, precisa ser revelado e, quiçá, “denunciado”.

Para Zygmunt Bauman (1998), a arte pós-moderna se abre para as possibilidades significantes, para a polifonia dos discursos e para a complexidade de qualquer interpretação, por meio da desconstrução do significado, revela seu segredo, segredo este que a moderna prática teórica tentou esconder ou deturpar. Por isso, se revela como uma força crítica, subversiva e emancipadora, capaz de ser expressada pela experimentação estética, tão recorrente na arte pós-moderna. Portanto, é por meio dessas formas expressivas que o sujeito se torna mais crítico da história e do seu próprio tempo.

A canadense Hutcheon (1991) denomina de metaficção historiográfica os romances pós-modernos que recorrem à ressignificação de elementos e personagens históricos por meio da ficção, juntamente com a prática autorreflexiva sobre o próprio fazer literário. Essa forma



literária é híbrida, pois apresenta traços da narrativa histórica e da ficcional, e se assemelha às características do romance histórico tradicional, sobretudo de uma nova categoria deste gênero, denominada de “novo romance histórico latino-americano”. A metaficção historiográfica apresenta um caráter desconstrucionista e problematizador, utilizando demasiadamente da autorreflexividade, a intertextualidade, a paródia e o pastiche, entre outros recursos, para aludir ao passado. Além disso, essa categoria problematiza as noções de subjetividade, os múltiplos pontos de vista, a atividade de referência dos autores e dos personagens e fatos históricos, demonstrando que “[...] a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada.” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Dessa forma, esta vertente demonstra que os discursos exprimem muitas implicações ideológicas e políticas, fundamentadas nas relações de poder dominantes impostas direta e indiretamente às sociedades, como evidenciado nas teorias de Foucault, implicações estas que precisam ser constantemente combatidas, como propõe a teoria pós-moderna.

Esta modalidade se empenha em desvendar as amarras e lacunas do texto para o leitor, mas não de forma inocente, uma vez que desconstrói e fragmenta aquilo que afirma como verdade, seja sobre o seu próprio fazer textual, ou ainda, relativo aos elementos históricos ou documentos oficiais representados. Evidencia, assim, que o real só pode ser conhecido por meio do discurso e, portanto, é passível de ser questionado e desafiado. A metaficção historiográfica insere a informação para depois contestá-la, o que revela seu caráter questionador e aberto a novas significações. Assim, tanto o pós-modernismo quanto esta modalidade do romance não oferecem uma resposta para o futuro, como o faziam os modernistas, mas acreditam que a única forma de buscar uma mudança social, histórica e ideológica é questionando e problematizando, à luz do presente, os sistemas totalizantes presentes na sociedade.

Silviano Santiago em seu ensaio crítico intitulado “O narrador pós-moderno” traz algumas importantes reflexões para a temática pós-moderna, sobretudo ao propor a hipótese de um narrador pós-moderno, que se distingue do narrador clássico, definido pelo pensador Walter Benjamin. Em sua definição, acentua que este tipo de narrador não vivencia as ações que narra, como fazia o narrador clássico, mas narra à distância, como um espectador, àquilo que assiste ou observa e, assim, extrai a si mesmo da ação narrada. Ele é um ficcionista e problematizador, “[...] olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. [...] ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta.” (SANTIAGO, 2002, p. 50). Isso ocorre, em alguma medida, nos romances *Em liberdade* e *Respiração Artificial*,

essencialmente na obra brasileira, que retratam períodos passados que possuem alguma relação com aquilo vivenciado no momento presente e assim revelam, ao mesmo tempo, muito da subjetividade dos próprios narradores (e autores) e suas experiências. Como exemplo, em *Respiração Artificial* nos deparamos com a figura de Emílio Renzi, narrador principal e provável alter-ego de Piglia, que viveu na década de 1970. Este personagem revela muitas características pessoais e profissionais que o aproximam do autor, Ricardo Piglia.

O narrador pós-moderno estabelece um elo com os personagens, já que retrata as experiências destes para revelar a si mesmo, e ainda com o próprio leitor. Este seria um segundo observador ou intérprete, que atribuiria novos significados àquilo que observa e também, de algum modo, se identifica com aquilo que lê. Segundo Perrone-Moisés, “Os escritores exigentes procuram novos modos de contar, mais condizentes com a complexidade do mundo atual. E eles desafiam os leitores a experimentar novas maneiras de ler.” (2016, p. 251). Assim, evidenciamos a relação aberta e dialógica da arte pós-moderna, que se estabelece entre diferentes tempos, espaços e personagens.

Nesta conceituação de narrador, novamente a fragilidade e os limites do discurso são denotados, pois “O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem.” (SANTIAGO, 2002, p. 47), passíveis de serem questionadas por meio da sua reavaliação crítica. Ademais, “As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las.” (SANTIAGO, 2002, p. 54), daí as novas significações que o texto pós-moderno permite.

As conceituações sobre a autobiografia e, em especial, a autoficção na literatura contemporânea também se relacionam com as definições sobre as fronteiras discursivas destacadas por Santiago. Estes dois gêneros são paradoxais, por mais que intentem retratar o real e o verídico através da rememoração, são produtos da memória e do imaginário e, assim, se tornam ficcionais, em alguma medida. Ambos evidenciam os limites do eu discursivo, sendo este não um sujeito fixo e unificado da enunciação, mas um eu fragmentado, falacioso e desconstruído, que se coloca no lugar do outro, para retratar a sua própria subjetividade. Na narrativa pós-moderna, frequentemente o autor busca apagar as suas marcas do texto, mas, inevitavelmente, ou melhor, autoconscientemente, como um sujeito historicamente situado, representa um pouco (ou muito) de si no seu fazer literário.

Essa fragmentação e fragilidade do discurso demonstradas no pós-modernismo também são manifestadas por meio de outros recursos recorrentes nesta estética, como a intertextualidade, revelada nas relações dialógicas entre diferentes textos, podendo acontecer na forma de citação, paródia, pastiche, plágio, retomada de modelos, empréstimos textuais

etc. Apesar de a prática intertextual existir desde os primórdios narrativos, foi apenas na década de 1960 que Julia Kristeva introduz, oficialmente, o termo, fundamentada nos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo, a polifonia e a heteroglossia. Gérard Genette (2010) traz importantes contribuições para essa área teórica com a publicação em 1982 da obra *Palimpsestos*, indicando uma atualização da teoria intertextual, ao limitar a definição de intertextualidade e sugerir o termo transtextualidade para expressar tudo o que se coloca em relação com outros textos. Esta terminologia está subdividida em cinco tipos de relações transtextuais, sendo elas: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

As ideias propostas nas teorias de Kristeva e Genette foram fundamentais para o pós-modernismo, ao salientar a pluralidade das vozes textuais e revelar, autoconscientemente e até de forma irônica, muito da problemática estabelecida entre a história e a ficção. Dado que o passado só pode ser conhecido por intermédio de seus textos, a forma intertextual, sobretudo na estética pós-moderna, se tornou recorrente, ao assinalar o diálogo entre textos, contextos, personagens e tempos distintos, demonstrando a impossibilidade de uma narrativa ser considerada como imanente, ou seja, totalmente original ou nova. Aliás, como salienta Genette “[...] a humanidade, que descobre sem cessar o sentido, não pode inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novas formas antigas.” (2010, p. 146), sendo justamente essa prática utilizada constantemente na estética pós-moderna: trazer novos sentidos e ressignificações para as formas antigas, para a tradição e para a história.

A intertextualidade na forma de paródia e pastiche são alguns dos principais recursos observados na ficção pós-moderna. Essas duas práticas são observadas quando um texto segundo, chamado de hipertexto, incorpora algo de um anterior, o hipotexto, conforme as definições de Genette (2010), “A operação implica uma transformação (paródia) ou uma imitação (pastiche) do texto anterior que o hipertexto evoca de uma maneira ou de outra sem citá-lo diretamente.” (SAMOYULT, 2008, p. 52-53). Ambas se caracterizam pela auto-reflexividade e apresentam um modo de subversão ou ironia frente aquilo que incorporam de outros textos ou contextos narrativos, demonstrando seu alto teor crítico sobre a autoridade do autor e dos discursos e sobre a própria sociedade e sua história. Ademais, segundo Linda Hutcheon, a paródia também implica uma conexão “mundana”, um questionar irônico do passado e seus discursos e sua relação com o momento presente: “O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, ‘referenciando-o’ com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas.” (1989, p. 139).

A prática intertextual provoca a abertura da narrativa, impossibilitando-a de um sentido único e totalizante, como Umberto Eco destaca ao teorizar sobre o modelo da “obra aberta” na arte contemporânea. Conforme o crítico, as obras, principalmente as que se encaixam no pós-modernismo, não apresentam uma mensagem acabada e definida, mas se abrem para várias possibilidades de leitura, que estimulam as escolhas interpretativas do leitor e dependem do empenho deste para desvendar as situações propostas:

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...]. Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1971, p. 40, grifos do autor).

Foi com o surgimento das teorias da Estética da Recepção na década de 1960 que o leitor adquire um papel fundamental na atribuição de significados de um texto, não mais moldado apenas pelas intenções autorais, mas interpretado a partir das relações dialógicas estabelecidas no ato da comunicação, com foco no receptor ou intérprete.

A literatura contemporânea, em especial o pós-modernismo, passou a exigir um leitor que desvende as amarras textuais, dadas as circunstâncias ambíguas e críticas estabelecidas nas produções artísticas do período, cada vez mais experimentais, intertextuais, fragmentadas, híbridas de gêneros, estilos e estruturas narrativas e paradoxais nas suas múltiplas interpretações possíveis. Sua função é inferir no texto de forma crítica, participar ativamente da construção dos significados possíveis da narrativa, desconfiar do que está lendo, do papel do autor, dos personagens e do narrador, pois praticamente nada é ingênuo na escrita pós-moderna. Nesse sentido, a leitura dos textos pós-modernos, sobretudo, perturba e desconcerta seus leitores, tira-os de uma situação cômoda para fazê-los participar da situação enunciativa. Todavia, faz isso a partir de outras estratégias distintas das utilizadas em períodos literários anteriores, como o repensar pela ficção a própria ficção, o escritor pós-moderno é leitor do moderno, é seu intérprete privilegiado e faz do leitor contemporâneo seu cúmplice, o instiga a ler e ruminar o texto com “dois estômagos”, a partir de duas perspectivas. Logo o leitor precisa pensar criticamente o contexto representado e a própria configuração narrativas e seu artifícios expressivos:

Fraudes e falsificações, meias-verdades e simulações de autoria são, nesse contexto, recorrências temáticas que, sob diversos procedimentos de construção textual,

colocam em cena a questão da propriedade literária (e da propriedade em geral), articulando-a com a questão da leitura, vista sob o prisma de uma atividade desalienante. Busca-se aqui fazer o leitor partilhar dos meios de produção textual e da desconstrução de sentidos instituídos, desalojando-o da cômoda posição de mero consumidor. (MIRANDA, 2010, p. 115-116).

Exige-se, portanto, um leitor ativo, ou, como sugere Eco (1993), um “leitor modelo”, previsto pelo autor, que coopere com a atualização do texto, preenchendo as suas lacunas e que se projete no desafio em busca da descoberta dos sentidos possíveis para determinada obra, de acordo com as configurações inerentes e intrínsecas à própria criação artística ou àquelas propostas pelo autor. Esta abertura de um texto para múltiplas interpretações e para a participação de um leitor ativo ocorre por meio de uma relação dialógica, de alteridade, estabelecida entre o texto, o leitor e o autor:

Quando a obra está terminada, instaura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo. [...] escrever é construir, através do texto, um modelo específico de leitor. (ECO, 1985, p. 20).

Essa relação de alteridade permite que o texto aproxime o autor e seu leitor, por conseguinte, este se aproximará do narrador e dos personagens representados, o que causará uma (re)avaliação não somente das situações narradas, mas um confronto com as suas próprias experiências. Dessa forma, a literatura pós-moderna tenciona uma ressignificação de vários tempos e espaços: do passado histórico representado; do momento de produção da obra, fruto das circunstâncias sociais, históricas e culturais que envolvem o autor e suas intenções; e do momento da recepção da narrativa, fundamentado no contexto que envolve o leitor.

Ao abrir o leque de possibilidades interpretativas por meio desse dialogismo, depreende-se que a ficção pós-moderna almeja desconstruir as noções unificadas, empreendidas em períodos anteriores. Seu objetivo não é responder, mas problematizar e relativizar as noções hegemônicas, trazer para o centro os debates anteriormente deixados em uma posição subalterna, e formar sujeitos mais críticos e atuantes na sociedade, que olhem para o mundo e suas mazelas, históricas e contemporâneas, com outros olhos e, por conseguinte, revejam a si mesmos. Esse é o primeiro passo para a possível mudança que muitos almejam.

Enfim, por meio dessa forma literária, que constitui a essência das obras *Em liberdade* e *Respiração Artificial*, a literatura mostra seu vigor e sua capacidade de englobar várias

esferas da sociedade e tipos discursivos, como a teoria, a crítica e a história. Ademais, sua riqueza está na capacidade de representar, de inúmeras formas, aquilo que foi esquecido e ofuscado, intencionalmente ou não, pela história e pelos discursos oficiais, ou ainda, aquelas verdades que não podem ser ditas, como os regimes autoritários vivenciados na América Latina e muito bem expressados nas narrativas analisadas a seguir. Dessa forma, a crítica que os autores pós-modernos estabelecem geralmente está camuflada nas entrelinhas das narrativas, esperando a participação de um leitor ativo para desvendá-las. Só assim a literatura adquire seu pleno significado e se torna uma possibilidade de transformação social.

#### 4 DOIS LATINO-AMERICANOS: DUAS HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS PELA FICÇÃO

Para iniciar esse capítulo e justificar algumas possibilidades de aproximação entre as obras *Respiração Artificial* e *Em liberdade* e seus respectivos autores, trazemos um excerto de uma entrevista que Ricardo Piglia concedeu à *Revista Folha de S. Paulo* em 2006. Na oportunidade, o escritor foi questionado se havia lido algo recentemente da literatura brasileira e, de imediato, respondeu: “Gostei muito do romance de Silviano Santiago sobre Graciliano Ramos. Me sinto muito próximo dessa obra e ia escrever um prólogo para a edição argentina, mas no final não foi possível.”. Destarte, compreendemos que ambos os autores dialogam em muitos aspectos, os quais buscaremos retratar sinteticamente neste capítulo introdutório à análise desta dissertação.

Silviano Santiago (1936- ) e Ricardo Piglia (1941-2017), com as obras *Em liberdade* (1981) e *Respiração Artificial* (1980), respectivamente, são os escritores escolhidos para serem analisados, comparativamente, nesta pesquisa, sobretudo neste capítulo. Nesse sentido, esta parte do trabalho objetiva tecer algumas considerações sobre a trajetória literária de ambos, apresentar uma síntese das duas narrativas, assinalando oportunamente os vários pontos de confluência entre os autores e seus textos, e apontar os possíveis rumos e possibilidades interpretativas das obras em questão.

É possível afirmar que ambos os escritores se aproximam em múltiplos quesitos pessoais e profissionais, os quais são refletidos em muitas das suas produções literárias, ensaísticas e críticas, em especial nas obras *Em liberdade* e *Respiração Artificial*. Piglia foi um renomado escritor e crítico argentino e o brasileiro Santiago, da mesma forma, é professor, crítico literário e romancista. Ambos publicam suas obras em um período muito próximo e, coincidentemente, neste mesmo momento seus países enfrentavam uma das fases mais autoritárias e violentas já vivenciados após sua independência política: a ditadura civil-militar da Argentina (1976-1983) e a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Aliás, a partir de meados do século XX várias nações latino-americanas sofrem duros tempos de militarização, violências, desaparecimentos, censuras e mortes. Esses momentos foram retratados direta e indiretamente nas narrativas aqui analisadas, por meio das estratégias estéticas do pós-modernismo, que serviram para ressignificar criticamente a realidade histórica e o momento presente de produção das obras vivenciado pelos autores no Brasil e na Argentina, que representam, de algum modo, todo o continente latino-americano.

De antemão podemos inferir que há um diálogo evidente entre os dois textos e, conseqüentemente, entre seus produtores, pois muito da maneira de pensar e representar a realidade é dada a um escritor pelas vivências e pelas leituras que faz no decorrer de sua vida. Dado que a história latino-americana caminha de mãos dadas com praticamente todas as suas nações, é possível afirmar que, mesmo vivendo em países diferentes e escrevendo em línguas distintas, tanto o autor argentino quanto o brasileiro se preocupam e enfrentam muitas questões históricas, políticas, culturais, identitárias e sociais similares, que permeiam o contexto em que estão inseridos, bem como aquelas questões relacionadas às problemáticas da esfera contemporânea.

Os dois autores adotam em vários dos seus romances muitas características da vertente contemporânea pós-moderna, como a representação do real por meio da simulação, ao trazerem para a trama narrativa personagens e acontecimentos históricos, por exemplo, para assim problematizar as noções e os limites entre a história e a ficção. Ao problematizar e desconstruir o sujeito enunciativo, este acaba tornando-se fragmentado e assim dialoga e se confunde com o autor, o narrador, os personagens e até com o leitor. Seus textos “[...] problematizam a relação entre escrita literária e escrita histórica, borrando suas fronteiras. Textos enfim que apresentam a originalidade de especificar a abordagem da história nacional e social através da refração pela história cultural.” (MORICONI, 1997, p. 55). Piglia e Santiago, além de serem adeptos ou ligados, de forma explícita ou não, às correntes teóricas contemporâneas, como o Pós-Colonialismo, os Estudos Culturais, o desconstrucionismo, ao pós-modernismo, a questões relacionadas à política e à literatura dos seus países e da América Latina, discorrem sobre estas correntes e seus posicionamentos em seus ensaios de crítica literária.

A história, a política, a cultura, a formação identitária dos seus países e de todo o continente latino-americano também são cenários, ou melhor, temáticas recorrentes nos seus ensaios, assim como a própria literatura, a qual se torna objeto de reflexão tanto nas conceituações teóricas quanto nos romances dos autores, como *Em liberdade e Respiração Artificial*, obras metaficcionalis e metalinguísticas. É oportuno destacar que o tom crítico de Piglia e Santiago sobre as temáticas acima mencionadas se revela, com frequência, nas suas ficções, fazendo até mesmo que os limites entre as formas e/ou os gêneros discursivos sejam tênues. Nesse sentido, deparamos-nos muitas vezes com a impossibilidade de definir o gênero exato que constitui as duas narrativas objeto desta pesquisa, pois as obras, por exemplo, apresentam traços da forma do romance, da autobiografia, do ensaio crítico, do diário, do romance epistolar e outras tantas possibilidades. Condizente com essa observação, Lucia



Helena afirma, ao falar do autor de *Em liberdade*, que “Suas obras *ficcionais-ensaísticas*, há que assumir a dobra, acionam um repertório crítico instigante, ao convocarem reflexões desenvolvidas em seus principais ensaios críticos [...]” (1997, p. 78-79, grifo da autora).

Portanto, este capítulo visa a uma discussão acerca das possibilidades abertas de interpretação das obras e seus autores, para nos auxiliar a compreender como as vivências, experiências, noções de mundo de um escritor, influenciam, de forma consciente ou não, as suas produções. De antemão, ressaltamos que os caminhos que pretendemos seguir na análise das duas obras intencionam discutir e revelar as ressignificações do passado propostas por Santiago e Piglia e as relações que estabelecem com a história de lutas pela independência econômica, social e cultural da América Latina. Isso tudo é revelado por meio de várias estratégias da estética pós-moderna, que também buscaremos desvelar e minuciar, para assim evidenciar a riqueza e a complexidade destas narrativas pós-modernas e de tantas outras pertencentes a este estética.

Dessa forma, compreendemos o quanto a literatura comparada é oportuna para a análise literária, pois torna as significações das obras em diálogo mais ricas e contundentes.

#### 4.1 SILVIANO SANTIAGO E UM OLHAR PARA *EM LIBERDADE*

O brasileiro Silviano Santiago nasceu em Formiga, Minas Gerais, em 29 de setembro de 1936 e atualmente vive na cidade do Rio de Janeiro. É um intelectual multifacetado: ensaísta, crítico literário, romancista, contista, poeta e professor universitário, escritor prolífico, cujos textos, principalmente os romances, lhe renderam prêmios importantes na esfera literária.

Santiago sempre se interessou pelas diversas formas de arte, essencialmente pela literatura e pelo cinema, sendo um leitor assíduo, desde muito cedo, dos clássicos da literatura e um intenso apreciador das produções cinematográficas. O gosto pelas formas artísticas iniciou quando ele se mudou com a família para Belo Horizonte - MG, onde foi aprovado aos 12 anos no exame de admissão do Colégio Estadual de Minas Gerais. Alguns anos mais tarde começou a frequentar o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), do qual faziam parte vários nomes importantes do cinema, literatura, teatro, dança, artes plásticas, entre outros, que constituíram um grupo oportuno para a formação intelectual do escritor e para que ele adquirisse mais gosto ainda pela forma literária.

Na década de 1950 publicou vários contos e crônicas em revistas mineiras e o gosto pelas letras o fez ingressar, em 1956, no curso de Letras Neolatinas da Universidade Federal

de Minas Gerais. Depois de formado, especializou-se em literatura francesa, o que o levou a ganhar uma bolsa, em 1961, para fazer o doutorado na Universidade de Sorbonne, em Paris, elaborando uma tese inédita sobre a obra do escritor francês André Gide. Durante a década de 1960 e início de 1970 atuou como professor universitário em várias universidades renomadas nos Estados Unidos e Canadá. Quando retornou ao Brasil, foi pesquisador e professor na Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro – PUC-RJ, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e na Universidade Federal Fluminense – UFF. No decorrer de sua carreira como docente universitário também foi professor visitante de diversas universidades no mundo, publicando artigos e apresentando trabalhos mundo afora sobre a literatura e temáticas afins.

Na década de 1990, o crítico foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, além de ser um dos fundadores da revista ABRALIC. Ademais, foi diretor do Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa e auxiliou na constituição do Programa Avançado de Cultura Contemporânea - PACC na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No ano de 2009 recebeu o título de professor emérito da Universidade Federal Fluminense. Atualmente, está aposentado das atividades acadêmicas na universidade, mas continua a exercer seus tantos outros papéis, como escritor, ensaísta, palestrante, pesquisador etc.

Como escritor, iniciou sua trajetória oficialmente em 1960, com a publicação de alguns dos seus textos no livro *4 Poetas*, em parceria com outros três escritores brasileiros. A partir daí sua produção não parou. Entre seus principais textos críticos, podemos salientar os seguintes livros de ensaios: *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa* (1982), *Nas malhas da letra* (1989) e *As Raízes e o Labirinto da América Latina* (2006). Nestas obras teóricas Santiago reflete, entre outras coisas, sobre as novas formas literárias surgidas na contemporaneidade e suas influências para uma ressignificação do contexto latino-americano. Como romancista, as seguintes obras adquiriram destaque na esfera literária, tanto no Brasil quanto no exterior: *Em liberdade* (1980), *Stella Manhattan* (1985), *Viagem ao México* (1993), *Mil rosas roubadas* (2014) e, recentemente, o romance *Machado* (2016).

Sua vasta produção intelectual lhe rendeu vários prêmios e reconhecimentos, foi quatro vezes premiado com o Jabuti, pelos romances *Em liberdade* (1981), *Uma história de família* (1993), pelo conto “Keith Jarrett no Blue Note” (1997) e ainda pela obra *Machado* (2016). Também recebeu em 2010 o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura e no ano de 2013 o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Oceanos em 2015, pela obra *Mil rosas roubadas* (2014), entre tantos outros.

Dessa forma, o sucesso das suas produções o faz ser considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira do momento e reconhecido em outros países latino-americanos e mundo afora, com algumas obras já traduzidas em outras línguas.

O escritor, que reside há muito tempo na cidade do Rio de Janeiro, é um autor de fôlego que, mesmo com mais de 80 anos, ainda persiste na árdua tarefa de escritor e crítico. Recentemente, Santiago demonstrou que ainda não pretende se aposentar das atividades literárias, afirmando no discurso que proferiu em 2017, por ocasião do recebimento do 59º Prêmio Jabuti, que planeja publicar uma obra sobre a sua infância mineira, que será como uma espécie de testamento, segundo publicaram algumas revistas de notícias.

É notório nas suas obras, sobretudo nos romances, a originalidade e a ousadia que adquire para retratar distintas temáticas, assim como seu estilo literário, que é bastante peculiar, embora não seja totalmente similar em todas as suas produções. Suas obras se caracterizam, em especial, por temáticas relacionadas ao contexto social, histórico, cultural e político brasileiro e também latino-americano, com um caráter extremamente reflexivo, crítico e aberto a várias interpretações, por isso é considerado um autor que “complica” a tarefa do leitor na compreensão das suas obras. Essas temáticas estão circunscritas a um alto teor de expressividade no fazer literário do autor, que o tornaram, segundo Dionísio Toledo (1997), o líder do Pós-Modernismo brasileiro, principalmente após a publicação do romance *Em liberdade*, expoente máxima dessa corrente estética.

Como características do estilo literário tomado pelo mineiro, que se assemelham às peculiaridades gerais da ficção pós-moderna, podemos enfatizar ainda as temáticas sobre a sua vida, ou seja, o autor mescla a estória da obra com a história da sua própria vida, mas o faz de forma enigmática e, muitas vezes, irônica, indo contra às concepções do formalismo russo e evidenciando suas acepções ideológicas nas suas obras. Geralmente essa estratégia de mostrar o papel do autor no texto e suas subjetividades acontecem sob o emblema de outras vidas e histórias, daí o uso recorrente da intertextualidade, por meio do pastiche e da paródia, por exemplo, dificultando a compreensão dos textos pós-modernos. Ademais, Santiago trabalha com os limites da ficção e da realidade, mesclando várias formas literárias, como a ficção, a biografia, a autobiografia, o tom ensaístico, entre outros, para tornar sua obra mais labiríntica e ainda problematizar a identidade do sujeito enunciador.

Percebemos ainda que Santiago retrata situações reais da vida de seus personagens históricos, como acontece ao retratar Graciliano Ramos na obra analisada nesta pesquisa. Para isso, se vale de muito estudo sobre suas vivências pessoais e profissionais, principalmente precisa apreender o estilo literário destes personagens escritores, para tornar sua obra

verossímil. Além do mais, o autor de *Em liberdade* inova ao ir em busca de períodos marcantes na vida dessas figuras e que não são tão retratados ou conhecidos pelo público, como é o período de liberdade de Graciliano Ramos ou ainda sobre o seu romance mais recente, *Machado* (2016), que representa muito do sofrimento do escritor Machado de Assis com a epilepsia.

Em quase todos os seus romances Silviano transmigra, termo este que na pós-modernidade significa “[...] onde um *eu* assume a feição de um *outro*, e pode ser, simultaneamente, *eu e outro*.” (HOISEL, 2008, p. 162). Isso acontece *Em liberdade* quando o autor fala em nome de Graciliano Ramos e também em nome do poeta Cláudio Manuel da Costa, onde muitas vezes o leitor se questiona sobre a identidade do sujeito enunciativo, personagens estes cujas histórias são similares ao momento vivenciado pelo autor. Em outras palavras, o romancista retrata outros personagens, mas falar em nome do outro é, inevitavelmente, falar sob uma perspectiva própria, é se ver no outro e representar também a si mesmo na ação narrada. Conforme afirma Moriconi, na ficção pós-moderna:

[...] a noção de sujeito íntegro é dissolvida. Aqui, o sujeito singular não é visto como função do código ou do discurso; ele é desenhado como superposição ou entrecruzamento de vozes – seja através da rapinagem de Graciliano no *Em liberdade*, seja através da polifonia ou multiplicação do foco narrativo em *Respiração*. (1997, p. 59-60).

Aliás, Santiago se vale da presença de personagens escritores e/ou personagens históricos em várias das suas obras, como também o faz o argentino Ricardo Piglia, o que remete ainda mais à própria esfera pessoal e profissional de vivência do escritor, além de demonstrar o engajamento e a luta dessas pessoas para pensar e refletir sobre a realidade, ou melhor, sobre as duras realidades enfrentadas no Brasil e em toda a América Latina. Ao fazer isso, o escritor também revela o quanto os intelectuais que enfrentam estes momentos sofrem com as censuras e imposições dos governos ditatoriais.

Por essa perspectiva, Silviano Santiago desloca a figura do intelectual que se afirmara como uma consciência universal, assumindo a voz dos oprimidos e das minorias desprivilegiadas. O intelectual que dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la. O intelectual que luta contra as formas de poder exatamente onde ele é ao mesmo tempo o objeto e o instrumento [...]. (HOISEL, 2008, p. 152).

A presença dos personagens escritores também contribui para a construção do discurso metaficcional, que revela as entrelinhas do fazer discursivo para o leitor, dialogando com este e o fazendo participar ativamente da trama narrativa.

A forte presença do passado, como apontado várias vezes neste trabalho, também é recorrente na estética pós-moderna e em diversas obras de Santiago, assim como nos romances de Piglia, como *Respiração Artificial*, o que demonstra que ambos tiveram forte formação histórica e se inquietaram com o seu passado e o das suas nações. Do mesmo modo, a revisitação do passado também serve como retrato para compreender o presente, à guisa de uma reinterpretação da história no momento presente, ou ainda, demonstra como as histórias se repetem, sob novas roupagens.

Todas essas peculiaridades são observadas em maior ou menor grau na narrativa *Em liberdade*, obra que, falsamente e, ao mesmo tempo, intencionalmente, se afirma como um diário de Graciliano Ramos, para retratar, de forma implícita, o retorno de um governo autoritário, violento e repressivo, tornando o romance uma espécie de metáfora sobre a realidade brasileira durante a ditadura civil-militar.

*Em liberdade*, denominada pelo próprio autor, Silviano Santiago, como uma “ficção”, foi publicada em 1981 e pode ser compreendida como a emulação do diário do romancista brasileiro Graciliano Ramos (1892-1953), famoso na história do romance de cunho social e psicológico. Neste falso diário de Graciliano, Santiago remonta e recria, por meio da literatura e suas manifestações linguísticas, o período após a saída da prisão do escritor alagoano, que foi preso pelo governo de Getúlio Vargas em 1936, permanecendo na cadeia por quase um ano. Embora nunca se tenha comprovado nada com relação aos reais motivos da prisão do artista - preso, portanto, injustamente -, indiretamente, ele era “tachado” como comunista, por se posicionar contra a ideologia autoritária do governo. Podemos inferir que o alagoano possuía alguma simpatia pelos ideais da esquerda e, ao contrário de muitos, não buscava agradar os poderosos de então, o que fica claro em *Memórias do Cárcere* (1953), por isso o tiraram do cargo de Secretário da Educação de Alagoas e o encarceraram. No entanto, o artista negou qualquer envolvimento com o comunismo, pois só assumiu publicamente seu posicionamento político um pouco antes de morrer.

O diário retrata o período após a soltura do escritor da prisão, de modo a problematizar seus sentimentos e sua visão de mundo, para tal, mergulha em sua psique e coloca à prova as ideologias em conflito naquele momento. A ficção emuladora de Santiago bebe com volúpia nas fontes históricas para nos mostrar frágil a situação de Graciliano Ramos, que passara a viver, no Rio de Janeiro, de favor na casa de José Lins do Rego, aliás um dos vários personagens escritores da narrativa. Portanto, Ramos encontra-se longe de sua terra natal e dos filhos, em precárias condições financeiras, sem sucesso e o seu devido reconhecimento

literário. Ao contrário do título do romance, esta fase da vida do artista não é, de forma alguma, um momento em que ele se sente em liberdade.

Além disso, sofria a pressão de pessoas que “exigiam” que ele escrevesse sobre seu cárcere, denunciando o governo ditatorial de então e se afirmando em uma posição de vítima perante os acontecimentos fatídicos de sua vida. Entretanto, Ramos critica e ironiza esse posicionamento das pessoas perante ele: “Aqui fora existem outras e diferentes armadilhas [...]. Querem que eu aqui – em liberdade – volte para trás, volte para detrás das grades; não querem deixar-me construir a minha vida em liberdade, sem as peias da repressão militar e policial. Eis a armadilha.” (SANTIAGO, 2013, p. 65). Deste modo, o romance de Santiago é a contrapartida ficcional, e não menos histórica, das *Memórias do cárcere*, testemunho controverso de seu tempo.

Não bastasse a complexidade dessas questões, o Graciliano de papel, em seu diário, conduz o leitor a outro período histórico brasileiro, o século XVIII, marcado pela Inconfidência Mineira. Esse contexto é evocado por meio do relato de um sonho que o protagonista teve sobre a morte do poeta Cláudio Manuel da Costa, uma das figuras centrais do período que esteve envolvido, como é notório, com as causas da Inconfidência. No sonho é “revelado” que o poeta não se suicidou e, sim, foi assassinado pelo governo português, sendo que Graciliano decide escrever um conto para revelar e/ou “denunciar” esse acontecimento.

No entanto, o mais interessante nesta parte da narrativa é que na descrição do momento da morte do poeta inconfidente, Santiago alude metafóricamente à morte de um importante jornalista brasileiro, Valdimir Herzog, torturado e morto em 1975 nas dependências do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) do governo militar instalado em 1964, onde se apresentou voluntariamente para prestar esclarecimentos: “Via-me a mim, vestido com roupas da época, sentado junto a uma mesa tosca de madeira, com a pena na mão [...]. Já, então, estava vestido à moderna, com um desses macacões que operário de fábrica usa. [...] Na mão, uma caneta moderna.” (SANTIAGO, 2013, p. 215-2016). Embora os documentos oficiais atestem que o jornalista se suicidou, do mesmo modo que aconteceu com Cláudio Manuel da Costa, a versão da família e de outros órgãos desmente obstinadamente esse fato, sendo que, mesmo após se passarem muitos anos, continuam buscando justiça e lutando pela verdade frente a essa atrocidade e outras tantas cometidas durante a ditadura militar brasileira. É válido fazermos um adendo para destacar que recentemente, em julho de 2018, a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) condenou o Brasil pela morte do jornalista e reconheceu o assassinato como um crime contra a humanidade, além de dar o prazo de um ano para que o

governo brasileiro reabra as investigações sobre a morte de Herzog e emita um relatório com as conclusões do caso.

Dessa forma, Santiago constrói o diário de Graciliano permeado pelo passado do artista e de outros personagens históricos, mas sua intenção é estar no presente. A tessitura de sua narrativa acontece, intencionalmente, de forma labiríntica, fragmentada e intertextual. Permeada por distintas temporalidades, a obra *Em liberdade* remete diretamente a duas épocas, à Era Vargas e à Inconfidência Mineira, marcadas por autoridades com perfis ditatoriais, violentas e opressivas sobre os rumos do país e, sobretudo, com aqueles que demonstrassem qualquer resistência e/ou oposição às ideias políticas de então. Indiretamente, refletimos sobre a própria época de produção e publicação da obra: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e tantas outras ditaduras vivenciadas nas nações vizinhas.

Portanto, sentir-se em liberdade era o que menos os intelectuais desses períodos poderiam sentir. Todavia, utilizavam como podiam das poucas artimanhas que ainda existiam para poder exprimir a voz dos oprimidos e silenciados e, assim, conseguir expressar também seus próprios descontentamentos, suas críticas e suas novas versões sobre a história e, impreterivelmente, sobre o presente, dado que, como vimos, o passado insiste em se repetir.

#### 4.2 DE RICARDO PIGLIA A EMILIO RENZI EM *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*

O argentino Ricardo Emilio Piglia Renzi nasceu na província de Adrogué, em Buenos Aires, em 24 de novembro de 1941 e faleceu aos 75 anos, no dia 6 de janeiro de 2017, vítima de uma doença degenerativa que enfrentou desde 2014, Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), e que aos poucos foi o impossibilitando de fazer, sobretudo, aquilo que mais gostava: escrever.

Assim como o brasileiro Silviano Santiago, Piglia foi um intelectual plurifacetado, autor cuja produção diversa se enquadra na esfera literária, histórica, teórica, crítica, ensaísta, jornalística, entre outras. Considerado um dos maiores nomes da literatura contemporânea argentina e hispano-americana, foi professor, leitor e escritor árduo, publicou cinco romances, seis livros de contos, sete obras de ensaios e três volumes dos diários que escreveu relatando a sua vida desde a adolescência, além de outros textos, artigos e trabalhos acadêmicos na área de crítica literária, tratando, sobretudo, de vários intelectuais e escritores importantes da Argentina e América Latina, como Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Sarmiento, Macedonio Fernández. Ademais, o autor de *Respiração Artificial* sempre demonstrou interesse por outras formas artísticas, como a arquitetura, as artes plásticas, a música etc.

O escritor argentino formou-se em História pela Universidad Nacional de la Plata e começou sua carreira como professor nesta mesma instituição, além de dividir essa atribuição com as funções de editor, diretor e organizador de periódicos. Piglia também deu aulas na Universidade de Buenos Aires e em outras renomadas instituições no exterior, como na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, onde foi professor de literatura latino-americana por muitos anos. Junto com o músico Gerardo Gandini compôs, em 1995, a ópera *La ciudad ausente*, baseada em seu romance homônimo. Seu primeiro livro foi *La invasión* (1967), obra de contos que foi premiada com o prêmio Casa das Américas. Em 1980 publicou seu primeiro romance, *Respiración Artificial*, que o tornou reconhecido no mundo todo. Os demais romances do escritor foram *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) e *El camino de ida* (2013). Na esfera crítica, suas obras mais conhecidas são *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999) e *El último lector* (2005). Além dessas produções, Ricardo Piglia escreveu durante toda a sua vida centenas de páginas em forma de diário, reproduzindo muito das suas experiências pessoais, profissionais e sobre o contexto argentino, obra esta que organizou em três volumes, um pouco antes de sua morte, denominando o conjunto de *Los diarios de Emilio Renzi*. Os respectivos volumes foram publicados em 2015, 2016 e 2017.

Muitas das suas obras foram traduzidas em várias línguas e foram bem recebidas pela crítica internacional. Entre os prêmios que recebeu, podemos mencionar o prêmio Planeta Argentina (1997), prêmio Iberoamericano de Letras José Donoso (2005), prêmio Rómulo Gallegos (2011), prêmio Internacional de Novela Dashiell Hammett (2011), prêmio Casa das Américas de Narrativa José María Arguedas (2012) e prêmio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas (2013). Alguns de seus livros também foram adaptadas para o cinema, como *Plata quemada*, dirigida por Marcelo Piñeyro, que foi às telas no ano de 2000, e em 2015 o cineasta Andrés Di Tella lançou em Buenos Aires o documentário *327 cadernos*, baseado no arquivo pessoal de Ricardo Piglia, ou melhor, nos diários do seu alter-ego Emilio Renzi.

Mesclando a história com a ficção, o escritor se insere em quase todas as suas narrativas, como o faz Silviano Santiago:

Enquanto escritores-críticos profundamente inseridos nos contextos histórico-culturais do Brasil e da Argentina, Silviano Santiago e Ricardo Piglia desenvolvem uma produção textual que encena não somente a História das nações mas também a transmutação do *eu-que-escreve* no *eu-que-narra*. Ao privilegiar o percurso pelos territórios contestados da nacionalidade e da identidade, esses escritores lidam com fenômenos emergentes que, tencionando sua atividade criadora, resultam em mesclagens experimentais anunciadoras de novas formas de contar histórias. Ao narrar-se a si mesmo, o escritor também se apropria de outra função social: simula



um *eu-que-edita* e, por essas vias, examina e discute o caráter e as atribuições do leitor, seu parceiro e rival no mercado de signos. (PEREIRA, 1998, p. 240, grifos da autora).

Essa transmutação do *eu-que-escreve* no *eu-que-narra* ou no *eu-que-edita* acontece em suas obras quando nos deparamos frequentemente com o personagem ou narrador Emilio Renzi, que é uma espécie de alter-ego do autor, como em *Respiração Artificial*, *A cidade ausente* ou em *Prisão perpétua*, tanto que no primeiro romance Renzi declara que nasceu em 1941, ou seja, o mesmo ano de nascimento do autor, portanto, nas obras de Piglia, vida e ficção se mesclam. No entanto, seu alter-ego não nasce como personagem, mas como seu pseudônimo, pois seus primeiros textos são publicados sob autoria de Emilio Renzi. Desse modo, assim como o brasileiro Santiago, Piglia representa muito da sua vida e das questões políticas e sociais do seu país que o inquietavam, mas o faz de forma enigmática, deixando suspensa a sua presença no texto, ou melhor, a identidade do sujeito enunciador:

Para manter em atividade o museu literário, os textos de Piglia desenvolvem uma escrita biográfica referente a personagens da história da literatura, da História da Argentina ou da própria vida do escritor. [...] Inserida numa família literária dessa natureza, a obra de Piglia dissemina-se em textos estilizados e anacrônicos, muitos dos quais são da ordem da escrita privada e feminina. Ao ressemantizar constantemente sua própria tradição, o autor encena uma espécie de autobiografia – que é também uma história da literatura e da política na Argentina – e a oferece em espetáculo público. Esse texto residual, embora inscreva o autor como personagem de sua própria obra, constrói também uma perspectiva descentrada, que destrói a propriedade textual. (PEREIRA; SANTOS, 1999, p. 74)

Ao inserir Emilio Renzi como personagem, narrador e/ou autor, o escritor vem ao encontro das formulações sobre o “narrador contemporâneo ou pós-moderno” propostas por Santiago (2012), que é aquele que leva o outro a falar, para, implicitamente, retratar a si mesmo. Além de deixar claro que a experiência e a identidade de um sujeito, neste caso do escritor, se constroem também a partir das experiências dos outros, por meio daquilo que observa, acredita, lê e estuda. Assim, o escritor contemporâneo é um sujeito fragmentado, posto que fala das vivências alheias, se vê ou se representa na imagem do outro: “Discutir a experiência alheia e, portanto engendrar narrativas ficcionais e históricas, parece ser o caminho paradoxal do narrador contemporâneo.” (PEREIRA, 1999, p. 25)

Suas narrativas são heterogêneas e híbridas, marcadas pela presença simultânea do discurso ficcional e histórico, bem como da representação do passado e do momento presente. Como um escritor engajado pelas questões sociais e políticas, Piglia, assim como o faz Santiago com relação ao Brasil, representa a Argentina e suas mazelas, históricas e/ou presentes. O passado argentino, de governos autoritários e repressivos, é um dos cenários

preferidos do autor nos seus ensaios e, principalmente, nos seus romances, onde representa, muitas vezes de forma metafórica, diversas histórias, memórias, tempos, espaços e personagens silenciados da realidade argentina e também latino-americana. Outro item que se faz presente nas suas obras é a discussão sobre o próprio fazer literário, tornando suas narrativas metalinguísticas e/ou metaficcionais.

Piglia, que desde o início da sua carreira literária possui gosto pela trama policial, consegue assumir vários papéis intercambiáveis nas suas produções literárias, trazendo, por exemplo, o tom ensaístico e crítico às suas narrativas, assim como peculiaridades do gênero policial. Como característica deste gênero, *Respiração Artificial* é composto por várias pistas, geralmente desconexas, que tentam revelar ou recontar outras versões da história argentina. Também é recorrente no seu estilo, marcado pela inovação estética, a presença de matrizes de diversos gêneros discursivos e da intertextualidade, seja por meio do pastiche ou da referência a autores e textos diversos, muitos dos quais ele gostava e admirava. O escritor argentino resgatava nas suas obras outros escritores e intelectuais que vieram antes dele, como Borges, que influenciou, de certo modo, muito da poética pós-moderna adotada pelo autor de *Respiração Artificial*:

De Piglia a Borges, constrói-se uma ponte pela qual transitam signos reveladores de uma linguagem que alicerçará a narrativa pós-moderna. Piglia nos permite redescobrir o universo borgeano por meio de alusões diretas a seu precursor, sobretudo na produção crítico-teórica, ou mesmo indiretas, sobremaneira em sua ficção. (FIORUCI, 2011, p. 46).

Dessa forma, assim como Borges propõe algumas décadas antes, suas produções são verdadeiros enigmas textuais a serem desvendados pelos leitores mais inquietos, que dependem da participação deste para decifrar as manipulações feitas pelo escritor-narrador e descobrir os possíveis sentidos das suas representações. Em *Respiração Artificial* temos inúmeras marcas da estética pós-moderna, como a presença da fragmentação discursiva, da polifonia, da metanarrativa, da intertextualidade, entre outros elementos dos quais lança mão o escritor argentino.

Esta obra foi o romance que mais fez sucesso do autor, tornando-o reconhecido internacionalmente. O texto é considerado um dos mais representativos da nova literatura argentina e avaliado pela crítica como um dos dez romances mais importantes de todos os tempos já lançados no país, ao lado de autores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Domingo F. Sarmiento, Macedonio Fernandez, entre outros nomes renomados da literatura argentina.

O primeiro romance de Piglia se detém no passado político da Argentina que, por meio de diversas vozes discursivas, revela várias facetas da história dessa nação e alude ao momento da terrível ditadura civil-militar argentina (1976-1983), que o país enfrentava há alguns anos, assim como várias outras nações latino-americanas vivenciavam fases ditatoriais, como o Brasil. Caracterizada *a priori* como um romance histórico e epistolar, a obra busca recuperar os sentidos da história e da tradição argentina no meio de um emaranhado de temas, memórias, histórias, personagens, vozes narrativas, cartas e excertos de histórias de diferentes personagens. Tudo isso evidencia que o passado deve ser ressignificado constantemente, para mostrar suas outras facetas e, consecutivamente, não se repetir, como vem acontecendo com os países da América Latina. Da mesma forma que Santiago o faz ao retratar Graciliano e Cláudio Manuel da Cosa, Piglia retrata metaforicamente o presente argentino e, dando voz a outros personagens que vivenciaram traumas políticos, se insere, indiretamente, na narrativa. De acordo com Carlos Fuentes, em *Respiração Artificial*, o “[...] estilo próprio del autor nos va guiando con sutileza por una República Argentina cuyo pasado no sólo ilustra su presente, sino, con otra vuelta de tuerca, nos revela la novedad del pasado.” (2011, p. 345)<sup>17</sup>.

O livro é dividido em duas partes, sendo que a primeira aborda o contato epistolar entre Emilio Renzi e seu tio, Marcelo Maggi, tido como desaparecido pela família desde que, supostamente, roubou e fugiu com a herança de sua esposa, Esperancita. Este contato tem início depois que Renzi, o narrador principal, publica seu primeiro livro em 1976, dedicado ao tio e a sua misteriosa história, e este escreve uma carta ao sobrinho para “Fazer as primeiras retificações, aulas práticas (dizia a carta).” (PIGLIA, 2010, p. 13). A partir desse momento, a tessitura da obra se revela o tempo todo metaficcional, repleta de comentários e questionamentos do narrador e dos personagens sobre o discurso e suas verdades. Em muitos destes excertos há um tom ensaístico e crítico sobre o próprio fazer literário e também sobre a historiografia, posto que o personagem Maggi é um historiador: “Mas quem pode garantir que a ordem do relato é a ordem da vida?” (PIGLIA, 2010, p. 31).

Maggi vivia em uma cidade interiorana na Argentina e dedicava-se a estudar a vida de Enrique Ossorio, bisavô de sua esposa, um intelectual do século XIX que, na época, optou pela traição à causa política de Juan Manuel de Rosas, pelo exílio e pela busca ao ouro, que legou aos seus descendentes. Ossorio deixou vários documentos onde relata suas memórias e o historiador, de posse deles, pretende reconstruir seu passado e sua história. Ao mesmo

---

<sup>17</sup> “[...] estilo próprio do autor vai nos guiando com sutileza por uma República Argentina cujo passado não apenas ilustra seu presente, mas, com outra reviravolta, nos revela a novidade do passado.” (2011, p. 345, tradução minha).

tempo, Maggi relata a história do bisavô da sua esposa por meio das cartas que envia a Renzi, o qual vai conhecendo a trajetória enigmática de Ossorio, que representa e proporciona uma nova visão ou reinterpretação, de certa forma, da história argentina, sendo tal perspectiva, *mutatis mutandis*, uma importante chave de leitura do romance em questão.

Dessa forma, o leitor encontra uma obra totalmente fragmentada, repleta de histórias, documentos e cartas também fragmentadas, que foram produzidas recorrendo aos resquícios da memória dos personagens – e por que não do autor? - e foram passando de “mão em mão”, para assim serem reconstruídas e ressignificadas. O leitor, como um detetive, precisa juntar as pistas encontradas para decifrar os significados possíveis destas histórias, de vários personagens, que estão entrelaçadas pela ficção. Esse emaranhado que caracteriza a estética pós-moderna de Piglia demonstra a fragilidade e os limites das formas discursivas e das verdades estabelecidas, pois tudo, de algum modo, se torna construção textual e depende de inúmeros fatores, como os diferentes pontos de vista e ideologias do escritor ao produzir sua obra e também do leitor ao atribuir sentido a ela.

Na segunda parte do livro, Renzi vai ao encontro de Maggi, mas este desaparece em uma misteriosa viagem. Todavia, o protagonista encontra o polonês Tardewski e outros intelectuais, amigos de Maggi e, enquanto esperam o improvável retorno do historiador, os personagens discorrem, em um tom ensaístico, sobre diversos temas importantes, como a literatura nacional e universal, filosofia, história, arte, vida e dialogam sobre várias figuras históricas, como Borges, Joyce, Kafka, Hitler, entre outros. Nesta parte, Piglia novamente deixa à mostra sua presença no texto, revelando ser um leitor, crítico e seguidor das influências do cânone argentino, além de demonstrar sua preocupação com o passado e com a nação argentina, o que sempre está presente nas suas produções.

No final da obra, Renzi descobre o motivo que o levou àquela visita e àquelas pessoas: foi o escolhido para prosseguir com a construção da história de Enrique Ossorio. Por conseguinte, esta obra problematiza alguns momentos e aspectos históricos vivenciados pela Argentina, assim como pode-se ler de forma oblíqua, crítica a situação vivenciada pelo país no momento da produção do romance, já que o presente de enunciação do protagonista corresponde ao período do “Proceso de Reorganización Nacional” na Argentina, isto é, termo que muitas vezes certos setores conservadores tentaram encampar no lugar da evidente “Ditadura cívico-militar”.

## 5 O PASSADO BRASILEIRO E ARGENTINO RESSIGNIFICADO PELAS LENTES FICCIONAIS DE SANTIAGO E PIGLIA

A arte e, mais especificamente, a literatura buscam representar, em alguma medida, a realidade, como afirma Antoine Compagnon: “Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. (2009, p. 26), mas este conhecimento realiza-se, muitas vezes, de forma oblíqua e problematizadora. Como vimos até agora, a literatura contemporânea e sua vertente denominada de pós-modernismo enfatizam esses aspectos, deixando de lado os determinismos pregados em períodos literários anteriores e se abrindo para as possibilidades de sentido. Ao repensar os limites do discurso e do sujeito, o pós-modernismo coloca em xeque algumas noções estáveis na literatura e na sociedade, mas não traz respostas, apenas questionamentos e confrontações, que permitirão ao leitor sair da sua posição cômoda, para adentrar as amarras textuais e encontrar algum sentido para o que está lendo. Conforme Umberto Eco:

Das estruturas que *se movem* àquelas em que nós *nos movemos*, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de ‘leituras possíveis’. (1971, p. 67, grifos do autor).

Como obras abertas, que permitem o leitor se mover dentro do texto, ou seja, participar ativamente da trama narrativa, desvendando as pistas da leitura e do enredo, *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, possuem inúmeras possibilidades interpretativas, em especial por pertencerem, indubitavelmente, à estética pós-moderna. No entanto, toda pesquisa precisa de um recorte, de um foco, para se tornar consistente e fundamentada, ainda mais quando se trata de uma análise comparada, o que torna o campo de análise maior e mais problemático, mas, conseqüentemente, mais rico e significativo.

Nesse sentido, interessa pensar os dois romances na contemporaneidade a partir de uma dupla expressão de linguagem, de caráter histórico-estilístico. Sob este viés, o propósito maior é encontrar nos dois textos marcas e propostas de ressignificação da história, do passado e da tradição argentina e brasileira, e, além disso, desvelar ao leitor outras histórias e sentidos por detrás destes pretextos, histórias invisíveis e/ou silenciadas, que, por meio da estética pós-moderna, o intelectual pode denotar aos seus leitores mais sagazes. Portanto, de

antemão adiantamos, mais do que repensar sobre o passado, Piglia e Santiago, ressignificam o presente histórico das suas nações. Nesse caso, passado e presente se unem para reconstruir a história latino-americana.

Dois romances e dois escritores latino-americanos, duas históricas que se cruzam nesta análise, no entanto, adentramos em um abismo maior, fruto da linguagem pós-moderna das duas narrativas: temos muitas histórias e personagens, figuras importantes das nações argentinas e brasileiras, personagens históricos, que também são escritores, marcas e referências a outros textos e autores, diversos gêneros discursivos, fronteiras fragilizadas entre o texto ficcional e o histórico, a complexidade é grande e o desafio também. Cabe a nós, eternos leitores, tentarmos decifrar, como astutos detetives, parte das inúmeras possibilidades interpretativas destas duas obras: *Respiração Artificial* e *Em liberdade*.

Começamos pensando no título que nomeia as duas obras, a princípio, parecem títulos antagônicos em alguns aspectos, mas se aproximam nas críticas e ironias que percebemos ao compreender aquilo que se encontra além dos elementos paratextuais. *Em liberdade* se refere ao período da liberdade do escritor brasileiro Graciliano Ramos, personagem e narrador principal da obra, que foi preso injustamente pelo governo de Getúlio Vargas, em 1936. Todavia, não é um momento em que o escritor alagoano se sente em liberdade, pois sofre com muitas situações deprimentes, como o fato de estar em péssimas condições financeiras e não ter onde morar, sendo “obrigado” a viver no Rio de Janeiro, de favor na casa de José Lins do Rego, longe de sua terra natal e dos filhos. Além do mais, recebia diariamente inúmeras visitas e ligações de amigos, intelectuais e outras pessoas que nem conhecia, que o pressionavam para que escrevesse um romance “denunciando” as atrocidades que sofreu na prisão e assim adquirisse fama e fosse considerado como um mártir daquele período. Estes visitantes também demonstravam sentimentos exacerbados de piedade que desagradavam muito o escritor. “Aprendi a responder ao paternalismo, sentimentalismo e teatralidade das visitas com a naturalidade. Os amigos tinham de sair com a impressão de que tudo ia bem comigo, salvo o fato de ainda estar preso.” (SANTIAGO, 2013, p. 61). Portanto, sua prisão agora era outra e seu ideal de liberdade estava longe de se concretizar.

Graciliano enfurecia-se com a cisma das pessoas para que ele escrevesse sobre seu cárcere, se vitimizando perante a situação dura que experienciou na cadeia e revelando também a perseguição política dos militares fascistas àqueles considerados comunistas e aos intelectuais da época, o que acontecia com frequência desde a revolução de 1935. Queriam que ele se tornasse o herói da causa e assim adquirisse um “falso” reconhecimento pela sua produção literária, coisa que o alagoano jamais aceitaria, dada a sua personalidade dura,

ressentida e orgulhosa. “Receio, e chego a temer nos piores momentos, é que queiram – no fundo – reduzir-me à condição de eterno enjaulado, de vítima para todo o sempre. Dizem que lutaram pela minha liberdade (e eu lhes agradeço), mas não querem deixar-me gozá-la.” (SANTIAGO, 2013, p. 60).

Aliás, ironiza essa falsa liberdade que o intelectual tem em um governo repressivo e ditatorial ao expressar certo temor das consequências de produzir tal intento e sofrer mais ainda com as artimanhas da ditadura getulista. No excerto abaixo, ao mencionar e rememorar o navio Manaus que o levou do Recife ao Rio de Janeiro em um porão imundo e desumano, junto com outras centenas de presos que não sabiam que delito haviam cometido, e a temida prisão, chamada de Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, deixa claro a repressão realizada contra aqueles que ferissem de alguma forma os princípios autoritários do governo:

Pessoalmente, acreditava que o momento não era oportuno para narrar as atrocidades do *Manaus* e da Ilha Grande. Comentava-se que, dentro em pouco, o Tribunal de Segurança Nacional (órgão criado para julgar os delitos em ‘estado de guerra’) começaria a sumariar os cabeças do movimento revolucionário. Qualquer narrativa, por mais subjetiva que fosse, qualquer detalhe elaborado, por mais insignificante que pudesse parecer, qualquer nome, desde que escrito com todas as letras, poderiam ser usados, maquiavelicamente, contra nós, pelos acusadores. Sabíamos em que mãos perversas iríamos cair. (SANTIAGO, 2013, p. 64, grifo nosso).

Outra marca que observamos neste trecho é quando o narrador em primeira pessoa passa para a segunda pessoa do plural, supostamente está falando em nome dele e de outros intelectuais que buscavam reproduzir algo sobre esse período. Ou ainda, podemos compreender que é uma das marcas de Silviano Santiago no texto, se referindo a ele e a Graciliano, e também a outros períodos repressivos do governo brasileiro, como a ditadura civil-militar que ele vivenciou.

A única forma que o alagoano encontrou para se sentir livre daquela situação inusitada que vivenciava era escrevendo o diário, com aquilo que ninguém imaginava ou desejava que ele escrevesse, era um modo de voltar a sentir seu corpo e reorganizar seus sentimentos após a prisão. Ademais, revela a sua luta interior, seus conflitos internos e demonstra a sua resistência em enfrentar a própria memória, talvez pelo fato de não querer reviver novamente todo o sofrimento passado: “A liberdade circunstancial que experimento desde ontem é muito menos importante que a liberdade que descubro escrevendo estas páginas.” (SANTIAGO, 2013, p. 35). Nesse sentido, observamos que a escritura é uma atividade libertadora, que permite ao homem expressar da forma mais autêntica possível aquilo que pensa e acredita, e o

diário é uma dessas formas por excelência, que, mais do que fatos, revela subjetividades e faz com que compreendamos melhor o sujeito.

No tempo em que esteve na cadeia, Graciliano sofreu as mais terríveis humilhações, sendo transportado, nas piores condições possíveis, para diversas partes do país e vivenciou fatos que debilitaram a sua vida para sempre, física e mentalmente, tanto que só consegue realizar o desejo de seus amigos e colegas de profissão muito tempo depois. Suas memórias sobre tudo o que viu e sofreu na prisão só foram publicadas em 1953, em *Memórias do Cárcere*, obra póstuma e organizada em quatro volumes. No entanto, o livro é inacabado, pois falta o último capítulo, que Graciliano não conseguiu produzir antes de morrer. Segundo o filho do artista, Ricardo Ramos, o pai comentou, ao ser questionado sobre o término do livro, que o último capítulo era tarefa de uma semana e nele trataria das “Sensações da liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanhá-lo em ruas quase estranhas.” (RAMOS, 1992, p. 319). Santiago, usa da intertextualidade, na forma do recurso denominado de pastiche, com *Memórias do Cárcere*, para fazer crer que *Em liberdade* seria esse último capítulo, aquele que o autor de *Angústia* produziu primeiro e que complementaria as reminiscências sobre a prisão e sua liberdade, ainda que ilusória.

Por fim, nos questionamos se não era Santiago que encontrava na escrita deste falso diário de Graciliano Ramos a sua liberdade para desvelar os duros momentos vivenciados na nação brasileira, essencialmente no período de escritura da narrativa, da ditadura civil-militar brasileira? Santiago cria uma ficção, como intitula ironicamente a primeira parte do livro, que traz as notas do editor: “Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago”, e o faz de forma arbitrária, joga com o leitor ao se omitir diretamente do texto, fazendo-o crer que se trata de uma produção do alagoano, incorporando o estilo e as subjetividades do protagonista que encena. Toma a liberdade de falar em nome do outro, mas esta fala não é inocente, porque muito do passado brasileiro se torna, nas mãos de Santiago, metáfora do momento presente.

Em *Respiração Artificial* deparamos-nos com situações e problemáticas semelhantes. Embora não haja qualquer explicação sobre o título do romance, podemos inferir, de antemão, que remete a um processo natural e biológico do corpo, a respiração. Entretanto, esta se realiza de forma falseada, fraudulenta, produzida com artifícios e técnicas criadas pelo homem. Neste caso, relacionamos esta ação com a história, temática marcante nesta obra de Piglia. O processo natural de construção da história argentina, brasileira e latino-americana possui marcas da mão do homem, é uma história artificial, que não caminha naturalmente, mas se constituiu de inevitáveis interferências artificiais, que mudaram os trajetos esperados. O passado, como realidade empírica, foi moldado pelas circunstâncias coloniais, que



exploraram e subjugarão o povo e a cultura local por muito tempo. Depois da independência econômica, os países latino-americanos continuaram e ainda continuam explorados pelo imperialismo norte-americano, que favoreceu a implantação de diversos regimes ditatoriais sobre as nações latinas.

Todos esses aspectos foram retratados pela mão do homem também, por meio de relatos históricos e/ou literários, nem sempre dignos de confiança, pois os detentores do conhecimento foram, por muito tempo, os que detinham o poder. Nessa relação de poder, assinalava-se mais ainda a discrepância com os demais indivíduos da sociedade, subjugando e manipulando-os de acordo com as ideologias dominantes, conforme as teorias de Michel Foucault. Piglia quer mostrar aos seus leitores que a fruição da história não é natural e sincrônica, mas falseada, fragmentada e contraditória, assim como é o próprio movimento pós-moderno, que demonstra que é impossível termos uma compreensão total dos fatos e/ou da história, pois nossa visão sempre é parcial e lacunosa:

O estudo das forças anônimas de dissipação substitui o estudo dos acontecimentos e das realizações 'assinalados', cuja coerência é dada pela narrativa retrospectiva; as contradições desalojam as totalidades; as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução; o particular e o local assumem o valor antes mantido pelo universal e transcendental. (HUTCHEON, 1991, p. 132, grifo da autora).

Resta ao leitor desconfiar do que está lendo e, ao fazer isso dentro da sua própria narrativa, Piglia leva-o a indagar sobre o próprio passado da sua nação e os discursos que conheciam sobre ele. “Mas quem pode garantir que a ordem do relato é a ordem da vida?” (PIGLIA, 2010, p. 31). Quem pode assegurar que aquilo que temos como verdade seja verdade em qualquer lugar, período ou circunstância? Qual a verdadeira história escondida nas veias de nossa nação e povo? É possível produzi-la? Esses são muitos dos questionamentos que nos fazemos lendo a complexa obra do argentino Ricardo Piglia.

Além do mais, encontramos uma referência significativa ao título da obra, que reflete muitos dos aspectos até aqui elencados. Um dos personagens principais, o enigmático Tardewski - amigo do professor Marcelo Maggi, que recepciona e tece uma interminável conversa com Renzi quando este viaja para Concordia, província de Entre Rios, na Argentina, para encontrar o tio -, demonstra ser cético quanto à natureza das coisas quando há a interferência da mão do homem. Por intermédio de uma das cartas que Maggi envia ao sobrinho e também durante a conversa que Renzi teve com o polonês Tardewski, este demonstra uma inquietação por perceber que as coisas nunca voltaram a ser como eram, que

todas as atrocidades cometidas deixaram suas marcas eternas, tanto que, como atesta o pós-modernismo, não há mais esperança em um futuro melhor:

As pessoas, aqui, aprendem a viver às margens da desgraça. Os turistas chamam essa miséria de cor local. Os lugares fronteiriços, ao que parece, são pitorescos. Tardewski diz que a natureza não existe mais, só nos sonhos. Ela, a natureza, diz, só se faz notar sob a forma de catástrofe ou então se manifesta na lírica. Tudo o que nos rodeia, diz, é artificial: tem as marcas do homem. E que outra paisagem merece ser admirada? (PIGLIA, 2010, p. 28).

O autor tanto problematiza, que a sua obra se torna um emaranhado de gêneros discursivos e vozes narrativas difíceis de situar. As frases são curtas, mescladas pelas três formas do discurso: direto, indireto e indireto livre, assim como vários personagens assumem o papel de narrador, falando em alguns momentos em primeira pessoa ou em terceira. Não existe uma única possibilidade de interpretação para qualquer parte do texto, daí a sua complexidade.

De antemão, podemos assegurar que o romance é um relato epistolar, formado por cartas trocadas entre o narrador principal, Emílio Renzi, e seu misterioso tio, Marcelo Maggi, e outros personagens misteriosos da narrativa, que igualmente aparecem no texto por meio de cartas fragmentadas e, muitas vezes, desconexas da trama textual. Metalinguisticamente, o autor também reflete do começo ao fim sobre o seu fazer literário e sobre o gênero que escolheu para constituir seu romance:

A correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII: os homens que viviam naquele tempo ainda confiavam na pura verdade das palavras escritas. E nós? Os tempos mudaram, as palavras se perdem com facilidade cada vez maior, podemos vê-las flutuar na água da história, afundar, aparecer outra vez, mescladas aos escolhos que passam nas águas. (PIGLIA, 2010, p. 28).

O autor de *Respiração Artificial* escolhe um gênero anacrônico para constituir sua narrativa, cuja forma intenta retratar acontecimentos reais do cotidiano, assim como o faz Silvano Santiago, ao escolher a forma de diário. Ambos os autores escolheram gêneros textuais fragmentados, que podem incluir outras formas textuais, e que tendem a retratar elementos do passado. Piglia e Santiago propositalmente descontrolam essas formas discursivas e mostram seus limites e fragilidades. No pós-modernismo não há mais a presença de um único gênero, sendo com frequência difícil delimitar as formas que o texto assume.

De forma irônica, Piglia salienta acima que não se pode mais confiar nas palavras escritas, na história que conhecemos como uma e verdadeira. Nos tempos atuais, com mais

frequência encontramos marcas textuais que demonstram propósitos subliminares e evidenciam que tudo deve ser questionado, pois existem muitas formas de ver os mesmos fatos. Os autores pós-modernos exploram e tencionam os limites das fronteiras dos gêneros e o fazem de forma metaliterária, inserindo o leitor mais declaradamente nas armadilhas do jogo textual. Para tal, coloca-se a própria literatura em cena, como parte do jogo e, portanto, no centro dos questionamentos.

Em determinado momento, Piglia enfatiza que “[...] a correspondência é um gênero perverso: tem necessidade de distância e ausência para prosperar. Só nos romances epistolares as pessoas escrevem estando próximas, em vez de conversar, mandam cartas umas para as outras, inclusive vivendo debaixo do mesmo teto [...]” (PIGLIA, 2010, p. 29). Paradoxalmente, deixa claro que nem tudo o que ele está narrando é digno de confiança, alerta o leitor para que desconfie das páginas que está lendo e, afinal, desconfie e questione tudo, dos fatos que conhece, dos relatos, histórias, das tradições, enfim, desconfie das pessoas que produziram isso.

Santiago também deixa vários indícios similares em seus textos, algumas vezes confessa o caráter falsificador de sua narrativa, outras vezes deixa subtendido, cabendo ao leitor o papel de desvendar as ambiguidades propostas:

Sinto-me ainda fraco, sobretudo depois do esforço que faço para escrever este diário. Exagero, quando escrevo, na aguardente; sem ela a imaginação criadora fica nos bastidores. [...]

Não tenho tudo o que desejo. Tenho o que posso ter. É uma triste constatação para um homem da minha idade. É por isso que tenho a necessidade de mentir. Parágrafos acima disse: penso em Heloísa. A frase é mentirosa porque não corresponde à verdade dos meus pensamentos. É uma frase fingida, mais digna de figurar em ficção do que em diário. (SANTIAGO, 2013, p. 92-93).

O narrador (autor) assume que usa da imaginação para produzir seu diário e também confessa algumas mentiras, o que descontrói a forma literária escolhida por ele. Durante toda a narrativa, nos deparamos com relatos que se contradizem e desconfiamos até mesmo da forma narrativa, que nem sempre parece com um diário. Encontramos várias intertextualidades e gêneros discursivos, Graciliano, ou melhor, Santiago, cita e transcreve crônicas, contos, propagandas, anúncios de jornal e revistas e até mesmo incorpora ao seu texto um excerto presente em *Memórias do Cárcere*, obra publicada muito tempo depois da suposta escritura do diário: “- Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande esqueça-se disto. Aqui não há grande. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo. Não vêm corrigir-se: vêm morrer.”

(RAMOS, 1992, p. 69; SANTIAGO, 2013, p. 35). Ao reproduzir um fragmento de outro texto em seu livro, Santiago, no papel de escritor, usa da intratextualidade, além de empregar o recurso denominado de *mise en abyme*, recorrente na estética pós-moderna. Demonstra ao leitor mais atento a ficcionalidade presente no diário e se insere no texto, numa relação de alteridade, pois fala das experiências alheias e se coloca no lugar do outro, sendo que em várias situações acabamos nos questionando sobre a identidade do narrador.

Assim, Piglia e Santiago revelam os limites discursivos presentes tanto no texto histórico quanto no ficcional, desmascaram as aporias da verdade, pois nas suas obras há a falsificação e a desconstrução de sentidos, que pela forma que adotam (diário e relato epistolar) deveriam ser consideradas como registros concretos do real. Segundo Leyla Perrone-Moisés, na literatura contemporânea os autores vêm trabalhando constantemente com a experimentação da linguagem, com as desconstruções de significados, desestabilizando as noções fixas sobre o discurso:

Seus autores não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente. A estrutura narrativa não segue o tempo linear da intriga, mas mistura vários segmentos temporais. O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas ou poéticas. A tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, agora é levada ao extremo, sem preocupação com a coerência totalizadora. É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. (2016, p. 238).

Além de desconstruírem as noções acerca do discurso, também o fazem com relação ao sujeito, tanto o diário quanto a correspondência são gêneros com aspectos autobiográficos, que revelam muito da subjetividade do escritor e suas vivências. Mas as obras de Piglia e Santiago possuem outras possibilidades de leituras e revelam outras individualidades, surgem outros sujeitos instáveis que adentram o texto e desvendam muito de si. Estes sujeitos vivem uma situação de alteridade e de aproximação, por meio deles mesclam-se passado e presente, linguagem histórica e ficcional e temos uma visão mais ampla da crítica que os autores visavam.

Estas peculiaridades ficam nítidas, por exemplo, quando pensamos no enredo da obra de Piglia, o qual no início da narrativa relata, metalinguisticamente, sobre o livro *A proximidade do real*, que foi escrito por Emílio Renzi em 1976, e fundamentava-se na história de Marcelo Maggi, o misterioso tio de Renzi que não dava notícias há muito tempo. Depois de conhecer o livro, o tio, que era um historiador, contata Renzi para fazer as “Primeiras

retificações, aulas práticas (dizia a carta).” (PIGLIA, 2010, p. 13) sobre a história. A partir deste momento, começa a evidenciar as muitas versões sobre ele e sua vida, mas não oferece respostas conclusivas sobre suas vivências: “[...] dedicava-se cada vez com menos entusiasmo, a desmentir ou ajustar alguns dos dados que eu manipulava a respeito do seu passado.” (PIGLIA, 2010, p. 21). Renzi declaradamente assume que manipulava fatos sobre Maggi, coisas que ouviu da sua família, outras que vieram da sua esposa, Esperancita, e de sua família, mas o historiador não estava interessado em revelar a verdade por detrás destes acontecimentos, ou melhor, tem consciência que qualquer discurso é uma (re)construção humana e artificial. Por isso, indaga o leitor: “[...] como narrar os fatos reais?” (PIGLIA, 2010, p. 15).

Nos questionamentos ainda se *Respiração Artificial* não representaria o segundo livro de Renzi, que foi reescrito para “corrigir” ou mostrar outra versão da história de Maggi. Ou melhor, seria o livro que ressignificaria a história argentina, agora com base no que Renzi acabou de conhecer sobre um exilado político (Marcelo Maggi), o qual também estava de posse de uma outra narrativa, sobre Enrique Ossorio, que também era um exilado político de outro momento ditatorial do país, que Renzi conhece por meio do que Maggi relatava nas cartas. Renzi não consegue compreender ou produzir essa nova história sem as marcas do passado de Ossorio, que está muito presente na vida de Maggi, como percebemos quando ele afirma que, de tanto tentar reconstruir o passado dessa figura do século XIX, a sua vida se confunde com a dele:

Estou me sentindo como se estivesse perdido na memória dele, escrevia-me, perdido numa selva onde tento abrir caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos e as notas que proliferam, máquinas do esquecimento. Sofro da clássica desventura dos historiadores, escrevia-me Maggi [...]: ter querido me apropriar daqueles documentos para decifrar neles a certeza de uma vida e descobrir que são os documentos que se apoderaram de mim e me impuseram seus ritmos e sua verdade particular. (PIGLIA, 2010, p. 23).

Maggi percebe que a escrita não é inocente, que, por mais que o escritor busque se distanciar do objeto investigado, ele sempre se insere, com sua subjetividade e historicidade, na construção textual. Dessa forma, compreendemos que o escritor pós-moderno não apresenta uma ordem coerente para os relatos e histórias que se bifurcam constantemente, cabe ao leitor encontrar as peças que revelarão as possíveis chaves de leitura do romance.

Como vimos, o historiador, Marcelo Maggi, por sua vez, estava empenhado em reconstruir a história de Enrique Ossorio, bisavô de sua esposa, que optou pela traição ao político e militar Juan Manuel de Rosas (1783-1877). Rosas foi governante da província de

Buenos Aires de 1829 a 1832 e novamente de 1835 a 1851, como um ditador controlador e poderoso, que, sob um regime totalitário, perseguia e castigava a oposição. Enrique Ossorio deixou várias cartas e documentos sobre o seu passado e o passado da sua desventurada república, sendo que almejava escrever um romance utópico, sobre o futuro, mas construído com base no passado, na forma de um relato epistolar, como Piglia o faz nesta narrativa. De forma ambígua, temos acesso ao desejo de Ossorio sobre seu romance, mas identificamos que o romance que sonha escrever está sendo construído por Piglia, e por que não por Renzi ou Maggi, já que todos são escritores e as vozes se mesclam e se confundem o tempo todo na obra:

O tempo 'real' do romance irá de março de 1837 a junho de 1838 (Bloqueio francês, Terror). Durante esse lapso, por meio de um artifício que tenho de resolver, o protagonista encontra (tem em seu poder) documentos escritos na Argentina em 1979. Reconstrói (imagina), ao ler, como será essa época futura. (PIGLIA, 2010, p. 72).

Para compreendermos a complexidade da obra, observamos que Piglia, como escritor, Maggi e Renzi, no papel de personagens escritores que têm acesso aos documentos de Ossorio, constroem o seu relato epistolar de maneira inversa: eles têm acesso aos documentos do passado, do século XIX, oriundos de Ossorio, e ao mesmo tempo a narrativa reproduz o ano de 1979, com alguns desenlaces vividos neste momento por Renzi, Maggi, Tardewski, don Luciano e outros personagens que surgem na trama. Estes são, inversamente, os personagens do futuro que Ossorio imaginava para a sua narrativa, que escrevem as cartas que Ossorio fantasiava para a sua ficção, como demonstrado no excerto acima. Essas histórias (histórias) dentro da história (história) desvelam a continuidade de períodos autoritários na nação argentina.

Por que foi que descobri em meu romance utópico tem de ser um relato epistolar? Primeiro: a correspondência em si já é uma forma de utopia. Escrever uma carta é mandar uma mensagem para o futuro; falar a partir do presente com um destinatário que não está ali, que não se sabe como estará (em que estado de espírito, com quem) enquanto lhe escrevemos e, principalmente, depois: ao ler-nos. A correspondência é a forma utópica da conversa porque anula o presente e faz o futuro o único lugar possível do diálogo. (PIGLIA, 2010, p. 73).

Os escritores precisam de distância para repensar o passado, pois só assim terão uma visão mais precisa e concreta dos fatos que sucederam. Por isso, querem anular o presente, já que, como algo inacabado, não conseguem ter uma compreensão total e coerente sobre este momento em constante mutação. Além disso, com frequência os intelectuais são impedidos de

falar pelas artimanhas repressivas dos governos totalitários, restando aos mais obstinados recorrer às estratégias linguísticas mais sagazes da estética pós-moderna. Ossorio não produz nada em vida, deixa tudo para ser publicado no futuro, Maggi, por sua vez, também está escrevendo a história de Ossorio, que deixa para o sobrinho dar continuidade, e, portanto, publicará no futuro. Verificamos que nunca estamos no presente, que a própria narrativa é isso, um relato feito no passado, recebido no futuro, nunca fechado em uma única interpretação, dadas as circunstâncias em que é produzido e recebido, posteriormente.

Perrone-Moisés salienta que no pós-modernismo o passado é reencenado com um olhar contemporâneo:

As obras literárias citam o passado e profetizam o futuro, em doses não quantificáveis. Além disso, a obra literária só se concretiza na leitura e, como esta presentifica a obra, ela é sempre contemporânea do leitor. O que é contemporâneo é o modo de ler as obras do passado, e a persistente atualidade das obras antigas é uma medida de seu valor. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 254).

O que ocorre é uma leitura de mão dupla, pois temos acesso aos documentos, fatos e passados por meio de várias mãos, ou seja, várias interpretações deles, que, com certeza, permitem outras significações. Assim, a história ao ser reescrita no presente passa a ser vista sob uma nova ótica, nunca fechada e conclusiva, conforme as definições de Linda Hutcheon: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (1991, p. 147).

Orientando as informações sobre *Respiração Artificial*, temos inicialmente, por meio de Piglia, esse emaranhado de histórias, sobre Renzi, Maggi, Ossorio, don Luciano, Tardewski, entre outros, ao iniciar a narrativa nos deparamos com Renzi indagando o leitor: “Dá uma história?” (PIGLIA, 2010, p. 10), compreende-se, portanto, que está produzindo uma nova história e salienta que está no ano de 1979. Todavia, explica que em 1976 publicou seu primeiro livro sobre um homem chamado Marcelo Maggi. A partir disso, Maggi e Renzi começam a se corresponder e o historiador começa a relatar nas cartas o passado de Enrique Ossorio, pois também está escrevendo um livro sobre esta figura do século XIX. Maggi tem posse dos documentos, cartas, relatos e testemunhos que Ossorio deixou para que alguém continuasse com a construção da sua história. Ademais, durante toda a narrativa encontramos diversas histórias, cartas, fragmentos de outros personagens, sendo que alguns não apresentam qualquer relação explícita com a obra. Compreendemos, assim, que nenhuma informação ou verdade é neutra, existem inúmeros pontos de vista e formas de interpretar determinada

situação. O que temos são resquícios do passado, fragmentos de memórias estilhaçadas pelo tempo, reconstruídas e ressignificadas em novos tempos e circunstâncias. E a ficção, no meio disso tudo, permite ressignificar a história no momento presente.

Como metaficções historiográficas, tanto o romance de Piglia quanto o de Santiago conseguem representar fatos e personagens históricos e, ao mesmo tempo, sendo totalmente autorreflexivos sobre a linguagem, o autor e a obra. Essa autorreflexividade, que permite pensar e criticar a história e as estruturas narrativas dentro do próprio texto, é a base das suas narrativas, tanto que geralmente o narrador desnuda ao leitor muitas das suas construções paradoxais, evidentemente para mostrar que qualquer discurso é uma elaboração humana e problematizar o conhecimento que temos dele. Ao fazer isso, a metaficção demonstra também a sua crítica sobre a própria sociedade e a política, dado que o conhecimento que temos sobre a realidade é mediado pelo discurso, o qual muitas vezes está a serviço do poder e por isso, precisa ser constantemente questionado.

Tanto em Piglia quanto em Santiago o gênero metaficção historiográfica se revela de diversas formas, mas principalmente pelo fato dos dois autores adotarem como personagens principais diversos escritores, como percebemos na explicação realizada acima sobre *Respiração Artificial* e no emaranhado de textos, intertextos, tempos e contradições a que o leitor tem acesso. De acordo com a teórica canadense, Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica, que é uma das formas do romance pós-moderno, possui uma autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) que passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (1991, p. 22, grifo da autora).

Na obra brasileira também adentramos as produções de personagens escritores, que dialogam sobre o seu desventurado passado. Como explanamos anteriormente, Santiago ficcionaliza um diário, que atribui a Graciliano Ramos. O autor de *Em liberdade* escreve com precisão o diário do alagoano, usando de uma estratégia recorrente no pós-modernismo, o pastiche, que é a imitação, e em alguma medida a transformação, do estilo do outro ou de um discurso, para produzir algo novo, mais significativo no novo contexto em que foi produzido, sendo que tanto o discurso/estilo imitado quanto aquele que o procedeu convivem sem um anular o outro. Ao fazer isso, Santiago não cria uma cópia forjada do estilo e do discurso de Graciliano Ramos, mas usa dele para criar uma nova significação sobre o passado do artista e tornar sua obra mais verossímil, contraditoriamente, subverte este mesmo intento ao demonstrar em vários momentos que se trata de uma criação sua.



Além de imitar o estilo de Graciliano, Santiago imita também a sua personalidade, refletindo ao tom rude e severo de Graça sobre suas visões de mundo, seus relacionamentos, sua concepção sobre religião, história, política e, principalmente, sobre o seu fazer literário. O escritor alagoano era muito exigente consigo mesmo e com o seu modo de fazer literatura:

Tremo só de pensar que poderia mostrar um original meu em que houvesse graves erros de gramática. Se escrevi alguma coisa que pode parecer incorreto, foi proposital. Dificilmente posso aceitar uma sugestão linguística feita por um leitor antecipado de livro meu. Não é por orgulho besta. Penso cada frase, pesquiso cada palavra, cada expressão. Leio a frase e releio-a diversas vezes. Procuro o ritmo dela, tento combiná-la com o ritmo do parágrafo e do capítulo. (SANTIAGO, 2013, p. 122-123).

Santiago queria fazer o leitor mais desatento acreditar na sua artimanha pós-moderna, ou melhor, precisava camuflar muito bem a crítica nas entrelinhas de seu texto, para não ser censurado e perseguido pelos militares que estavam no poder na época da publicação do livro. Tanto o faz que só participa abertamente da construção narrativa nos paratextos, como nas notas do editor, no relato sobre a edição, nas notas de rodapé e em alguns escassos comentários que insere no decorrer do texto, para explicar a construção (falsa) do diário. Segundo Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica utiliza as convenções paratextuais, especialmente as notas de rodapé para debilitar a autoridade e a objetividade das fontes e das explicações históricas.

Em determinada nota de rodapé, o editor explica o seguinte sobre uma parte da obra em que Graciliano sai às ruas do Rio de Janeiro e não conhece ninguém, o que é uma sensação estranha para quem foi prefeito de uma cidade: “Puxa uma seta e, na margem esquerda, anota: Frase de efeito que devo descartar. A verdade é que, não sendo prestativo em público, não posso esperar o oposto.” (SANTIAGO, 2013, p. 70). Se a obra já foi corrigida, segundo Santiago, por que o escritor ainda não descartou a frase e, mais ainda, por que Santiago precisa explicar tal singularidade? Compreendemos que seja para se inserir no texto, para fragilizar a autoridade do narrador e problematizar a construção do falso diário.

*Em liberdade* parece a princípio duas narrativas, ao iniciar o livro, o leitor se depara com um capítulo que Santiago nomeia como: “Uma ficção de Silviano Santiago”, sendo que nele contém a epígrafe, a nota do editor, sobre o editor e a *Minima Moralia*. Após, novamente outro título: “Em liberdade: um diário de Graciliano Ramos”, quando começa de fato a (re)produção do diário. Sua intenção supostamente é ironizar e problematizar as noções acerca dos gêneros “ficção” e “diário”, ou ainda, do discurso ficcional/falso e do discurso histórico/verdadeiro, como se o primeiro fosse uma criação do autor e a segunda parte a

reprodução de um texto verídico. No entanto, fazendo isso, demonstra que as fronteiras entre as duas formas discursivas são difíceis de delimitar, que tudo é construção e relativo, tanto que no capítulo “ficcional” o leitor encontra vários vestígios sugestivos sobre a falsidade do diário e sobre as reais intenções do autor com a produção desta obra. Na “Minima Moralia”, Santiago traz uma citação de Adorno (1945), que, dentre outras coisas, afirma o seguinte: “[...] há margem para desconfiar que as grandes categorias da história podem enganar-nos, depois de tudo o que, neste meio-tempo, foi feito em seu nome.” (SANTIAGO, 2013, p. 19).

Dessa forma, as inserções do autor no texto não são inocentes, pois deixa vários vestígios de si e dicas para que o leitor problematize o que está lendo, como demonstrado no excerto acima. A epígrafe do livro, que é uma citação de Otto Maria Carpeaux, também é muito significativa: “Vou construir o meu Graciliano.”, na qual compreendemos que não se trata do escritor de “carne e osso”, mas de um outro Graciliano, construído pelo autor contemporâneo. Esta frase ainda nos faz refletir sobre o próprio efeito do pastiche no texto, que por mais que intente imitar um estilo ou uma voz narrativa, sempre produzirá algo novo e diferente em algum sentido, que conviverá com a voz ou o texto que o precedeu.

Nas notas “Sobre esta edição” Santiago explicita o seguinte: “Os originais de *Em liberdade* encontram-se batidos à máquina e com poucas correções.” (SANTIAGO, 2013, p. 15), o que é duvidoso pelo fato da rigorosidade que Graciliano tinha com suas produções, sendo que ele escreve o diário de forma manuscrita e, no momento da publicação da obra, os escritos estão datilografados, portanto, já houve alguma correção. É inverossímil o fato de o escritor não ter se importado em publicar desta forma. Isso também pode aludir ao trabalho editorial, distanciando-se do trabalho “manual” de criação.

Ricardo Piglia também deixa à mostra ou subentendido algumas marcas biográficas e sugestivas sobre as suas intenções com *Respiração Artificial*. Inicialmente, ele coloca a seguinte dedicatória: “Para Elías e Rubén, que me ajudaram a conhecer a verdade da história.” (PIGLIA, 2010, p. 5), que nos faz questionar sobre esta verdade histórica mencionada por Piglia, e, quem sabe, a intenção do autor é realmente mostrar outras versões sobre o passado argentino, versões estas que podem estar ocultas. Ademais, demonstra que um de seus intentos nessa obra é aludir ao momento político que ele vivenciava, visto que, ao pesquisar sobre Elías e Rubén, encontramos algumas informações sobre sua relação com Piglia. De acordo com Beatriz Sarlo: “Elías Semán, Rubén Kristkauský y Abraham Hochman, los dirigentes de Vanguardia Comunista que habían puesto la plata inicial, fueron secuestrados y

asesinados seis meses después de la aparición del primer número.”<sup>18</sup> (ARENAS, 2003). Sarlo foi uma das fundadoras, junto com Ricardo Piglia e Carlos Altamirando da revista argentina *Punto de Vista*, que teve sua primeira publicação em 1978, em plena ditadura civil-militar, financiada inicialmente e de forma clandestina pelos militantes mencionados acima, que pertenciam ao movimento de esquerda revolucionária, denominado de Vanguarda Comunista. O periódico estava vinculado secretamente aos ideais revolucionários dos militantes, os quais desapareceram seis meses após a publicação do primeiro volume da revista, o que causou muita insegurança e medo por parte dos organizadores do periódico, pois temiam que o envolvimento fosse descoberto. No entanto, como no romance de Piglia, na revista *Punto de Vista* o viés político estava praticamente invisível no texto, publicavam-se apenas artigos progressistas sobre a literatura argentina e latino-americana, o que inevitavelmente refletia criticamente, mas de forma camuflada, sobre a cultura e a política instalada do país e no continente.

O autor de *Respiração Artificial* também citou os dois militantes da ditadura militar implantada em 1976 no terceiro e último volume de *Los diarios de Emilio Renzi: Um dia en la vida*:

No sé como hice para escribir una novela sin tener una trama, ni cómo hice para vivir sin tener el dinero necesario. Esas preguntas prácticas me han sacado, o mejor, me han rescatado de las ideas suicidas, que son un conglomerado confuso de situaciones reales e imaginarias. Entre dos mundos igualmente próximos y lejanos: mis encuentros con Elías y Rubén, víctimas de la dictadura, y una novela escrita en una isla desierta. (ZEIGER, 2017, apud PIGLIA, 2017).<sup>19</sup>

Neste volume dos diários, Piglia se refere ao período vivido de 1976 a 1983, que coincide com a ditadura militar argentina e com a escritura de uma das suas obras mais conhecidas, *Respiração Artificial*. Podemos inferir que ele dedica o livro aqui analisado, intencionalmente, a estes seus amigos, que, como vimos, foram vítimas de uma das mais severas ditaduras implantadas no país. Na epígrafe da obra, de T. S. Eliot, também encontramos uma marca sugestiva sobre o texto e seu conteúdo: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience.” (PIGLIA, 2010, p. 9), que significa “Nós tivemos a experiência mas perdemos o significado e a aproximação ao

<sup>18</sup> Elías Semán, Rubén Kristkauský e Abraham Hochman, os dirigentes da Vanguarda Comunista que haviam colocado o dinheiro inicial, foram sequestrados e assassinados seis meses depois da publicação do primeiro número. (ARENAS, 2003, tradução minha)

<sup>19</sup> Não sei como escrevi um romance sem ter uma trama, ou como fiz para viver sem ter dinheiro necessário. Essas questões práticas me inquietaram, ou melhor, elas me resgataram das ideias suicidas, que são um conglomerado confuso de situações reais e imaginárias. Entre dois mundos próximos e distantes: os meus

significado restaura a experiência”. Nesse sentido, compreendemos que ao nos aproximarmos dos fatos, da história, do passado, ao revisitá-lo, adquirimos uma nova visão dele. Este é o objetivo de uma obra de arte, trazer novas formas de ver e compreender determinada realidade, fragilizar os limites entre o texto ficcional e histórico. Portanto, concluímos novamente que nenhuma escrita é inocente, Piglia e sua subjetividade e historicidade estão presentes implicitamente na narrativa. Roland Barthes enfatiza que toda a narrativa supõe um sujeito enunciador, que de alguma forma se insere no texto:

Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo *eu*, quer indireta, designando-se como *ele*, quer nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se, teatral ou fantasisticamente, aos outros; todas designam formas do imaginário. (BARTHES, 2004, p. 9, grifos do autor).

Voltando para a obra *Em liberdade*, em determinado momento Santiago, ou melhor, Graciliano escreve o seguinte: “Gostaria que todas as cenas deste diário fossem dadas ‘como’ cenas reais, cabendo ao leitor o papel de decifrá-las, de dar sentido a elas (se significado tiverem, mas sempre o têm).” (SANTIAGO, 2013, p. 137), o que nos faz indagar ou desestabilizar as noções sobre a veracidade do discurso. Nesta parte ainda encontramos um exemplo da plurivocidade da linguagem, pois não conseguimos identificar de quem é a voz narrativa, se é de Graciliano, remetendo metalinguisticamente ao seu diário, ou Silviano sobre a obra em si. Em outra parte, de forma autorreflexiva o narrador percebe que seu discurso ficou contraditório e o ideal seria reescrevê-lo:

Não caio na armadilha da ficção. Tendo descoberto uma contradição na arquitetura do diário, não vou de repente reescrever tudo com o fim de salientar a clareza de propósitos do livro que disso sairá. Não, não devo reescrever. Faria do diário um romance. É preciso que ele traduza os descaminhos do romancista e as perplexidades da escrita. (SANTIAGO, 2013, p. 137).

Ao mudar de ideia, Graciliano demonstra que não deseja tornar seu diário um romance, portanto, não precisa realizar nenhum ajuste ou dar qualquer explicação sobre suas contradições, dado que a ficção precisa seguir as escolhas do romancista para se tornar verossímil. Seu intento é desestabilizar as fronteiras acerca do relato histórico e ficcional, pois sabemos que seu diário se trata de uma ficção e ambas as formas discursivas precisam da

participação de um escritor, que com suas escolhas estilísticas, lexicais e semânticas, conduzirão o leitor para alguma possibilidade de leitura.

Santiago utiliza ainda outro recurso recorrente na estética pós-moderna, o *mise en abyme*, termo introduzido por André Gide no século XIX, que costuma ser traduzido como narrativa em abismo, como um jogo de espelhos. Na literatura significa a inserção de histórias e/ou personagens dentro de uma história maior, leituras dentro de outras leituras, que sugerem um reflexo ou espelhamento infinito, novas reflexões que se interligam e se relacionam. Nesse caso, *Em liberdade* se constrói com esta técnica, temos a ficção de Silviano Santiago e dentro dela o diário de Graciliano Ramos. Mais que isso, nos deparamos com outro personagem significativo que surge no interior do diário: Cláudio Manuel da Costa, o poeta mineiro que participou das causas da Inconfidência Mineira ao lado da famosa figura histórica de Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes.

Outro personagem escritor, Cláudio Manuel da Costa e seu período aparecem enigmaticamente para Graciliano em um sonho. Durante uma viagem a São Paulo, Graciliano teve um misterioso sonho que o inquietou por dias, até resolver transcrevê-lo em seu diário:

O sonho começa – é a impressão que tenho – em Vila Rica, durante a devassa de 1789 e tem como personagem principal o poeta e rebelde Cláudio Manuel da Costa. Pelo menos era isso que o sonho dava a entender: na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio. (SANTIAGO, 2013, p. 215).

A ação ocorreu supostamente na noite em que poeta se suicidou, e o mais interessante é que em sonho Santiago tem acesso a outra versão desta história. Como a historiografia atesta, o advogado e poeta árcade foi um dos intelectuais do século XVIII que se uniu às conspirações da Inconfidência Mineira, que visava, entre outras coisas, conquistar a liberdade da coroa portuguesa. Durante o chamado Ciclo de Ouro, a capitania mineira era obrigada a pagar altas taxas e impostos, principalmente sobre o ouro encontrado no país, o que gerou grande revolta por parte da elite mineira, religiosos, fazendeiros e intelectuais. No entanto, o movimento não prosperou, sendo descoberto e reprimido pela Coroa em 1789, o que culminou na morte e no esquartejamento do líder inconfidente: Tiradentes.

Entretanto, Graciliano questiona em seu diário se realmente Tiradentes foi o único a ser morto pelo governo português e reescreve uma nova versão dos fatos sobre a morte do poeta. O narrador revive em seu sonho os momentos que antecedem a morte do artista:

A Morte retira o capuz. Vejo que não se trata do rosto de um esqueleto, mas o de um português rosado e bonachão. Joga a capa para o lado: vejo que se veste como alta

figura da administração portuguesa. Com um pontapé atira a cadeira para o outro canto da cela. Com as duas mãos fortes procura o meu pescoço (tinha já perdido as forças), asfixiando-me.  
Pus para fora. (SANTIAGO, 2013, p. 217).

Na descrição inicial, Graça personifica a morte, pois até então não sabia quem estava por trás dela, mas depois tudo fica nítido, o poeta inconfidente não se suicidou, foi morto por alguma figura portuguesa. As suspeitas do artista recaem, sobretudo, sobre o visconde de Barbacena, então governador de Minas Gerais, que supostamente também estava envolvido com as causas da inconfidência e, por medo da coroa portuguesa, executa a pessoa que poderia o incriminar, antes que os magistrados do Vice-rei de Portugal chegassem para interrogá-lo. Como vimos, o sonho é fruto da imaginação, do inconsciente, tanto que Graciliano não tem certeza do que sonhou, sendo assim, novamente os limites discursivos chegam ao seu ápice, pois o alagoano – e/ou Santiago - quer nos fazer acreditar que o diário é uma reprodução de fatos reais, do cotidiano de uma pessoa, mas autoconscientemente insere outros elementos que desconstroem esse ponto de vista.

Fazendo um adendo, percebemos na última frase do excerto acima que o alagoano precisa outra vez escrever para se sentir melhor, para se libertar das angústias que o cercam. Ao mesmo tempo, parece que este sonho o incomodou profundamente, sentia como se estivesse na pele do poeta árcade, que, como ele, foi uma das vítimas de outro governo opressor que existiu no país em épocas anteriores, ou ainda, tinha medo que o mesmo se sucedesse com ele. Esta mesma frase também leva a compreender que Graciliano (ou Santiago) encorajou-se a “denunciar” esse fatídico acontecimento usando das artimanhas da ficção, que pode contestar os documentos oficiais, mesmo que tivesse que sofrer as consequências, fato este que vem se repetindo ao longo da história brasileira.

Mas o personagem alagoano vai mais longe, recorreu aos livros de história e outros documentos relativos para compreender melhor o que aconteceu com os inconfidentes e como aconteceu a prisão de Cláudio Manuel da Costa, após a traição de Joaquim Silvério dos Reis. Tanto pesquisou que resolveu escrever um conto sobre esse acontecimento. Para Graça, a ideia do suicídio é inconcebível para um intelectual, uma vez que representa a sua fraqueza e, além do mais, a versão do suicídio o deixaria em uma condição de mártir e de redenção, por ter se arrependido dos “erros” que cometeu, o que atribui um tônus religioso ao fato sucedido.

Sobre esta versão da morte do poeta árcade, o narrador alagoano tece uma longa crítica ao discurso historiográfico, que aceita a fraqueza do inconfidente pelo viés religioso arraigado na sociedade e segue fielmente as determinações oficiais: “É curioso notar como no

‘suicídio’ de Cláudio encontram-se a história oficial e a não oficial.” (SANTIAGO, 2013, p. 222). Ademais, reflete sobre as fragilidades e os limites da historiografia, que nem sempre é digna de confiança: “Tenho mais interesse, para dizer a verdade – em repensar os *factos* que os bons historiadores colheram, do que os seus escritos. [...] Não sei como apanhar a melhor bibliografia disponível. [...] Bom que tenha um ‘excesso’ de dados.” (SANTIAGO, 2013, p. 223, grifo do autor).

Mas nem todos os historiadores acreditam nas versões oficiais, segundo as pesquisas realizadas por Graciliano, Diogo de Vasconcelos foi um dos que recusaram esse ponto de vista:

Tarefa ingrata a do historiador que se interessa pelos acontecimentos que se passaram durante anos de repressão e de perseguição. Resta-lhe a análise de documentos que nem sempre são dignos de confiança. O historiador é obrigado a contestar a ‘verdade’ do documento, entrando em choque com eruditos que acreditam piamente na letra. Diogo de Vasconcelos tem a coragem da leitura contraditória. Quantos historiadores estariam decididos a seguir o seu caminho? (SANTIAGO, 2013, p. 237).

Neste ponto, o narrador expõe as artimanhas dos governos autoritários sobre os intelectuais, governos estes que visavam manipular as informações em benefício da classe dominante e, dessa forma, manipular e subjugar o povo aos seus desígnos. É necessário coragem para questionar, e, conseqüentemente, enfrentar os poderosos e se rebelar contra as histórias infundadas. No pós-modernismo a literatura problematiza todos estes aspectos, e, complementando a frase de Santiago, propõe indagar e fazer o leitor refletir sobre quantos estariam dispostos a questionar as verdades, histórias e tradições que conhecem, ou ainda, quantos teriam a coragem para adentrar as teias textuais de uma leitura tão desconcertante quanto a pós-moderna. Ouso responder que é um caminho sem volta, mas com certeza, trará novas formas de olhar e conceber a realidade.

Comparando a obra de Santiago com a de Piglia encontramos novamente aproximações, pois com os personagens escritores surgem novas escrituras dentro da narrativa maior, que é a técnica que mencionamos anteriormente do *mise en abyme*. Assim como Renzi, Maggi e Ossorio intencionam escrever um livro e relatam este desejo quando surgem na narrativa e, o mais interessante é que em alguns momentos parece que a intenção deles está se concretizando metaficcionalmente enquanto lemos e conhecemos a narrativa *Respiração Artificial*. Temos acesso, por exemplo, a várias cartas fragmentadas de Ossorio datadas do século XIX, que não possuem uma conexão com o texto narrado por Renzi e não fazem menção ao seu destinatário. Estas cartas parecem ser, a princípio, a construção textual do

relato epistolar que Ossorio almejava realizar ou podem ser interpretados como a própria reconstrução que Maggi esteja fazendo dos papéis deixados pelo exilado político. O leitor se depara com textos dentro de outros textos, o que torna difícil denotar o sujeito enunciador e suas reais intenções.

Para exemplificarmos, em determinado momento Ossorio ressalta em uma das cartas transcritas na narrativa a forma que teria seu romance: “O tempo ‘real’ real do romance irá de março de 1837 a junho de 1838 (Bloqueio francês, Terror). Durante esse lapso, por meio de um artifício que tenho de resolver, o protagonista encontra (tem em seu poder) documentos escritos na Argentina em 1979.” (PIGLIA, 2010, p. 72). Em vários momentos posteriores o leitor se depara com cartas estranhas à narrativa, que supostamente retratam o período de produção de *Respiração Artificial*, ou seja, seriam as cartas do futuro que Ossorio imaginava para a sua narrativa.

Outra leitura possível seria a interpretação de que se trata de um segundo livro escrito por Renzi, como mencionamos anteriormente. Dentre outras coisas, compreendemos isso porque na primeira carta que Maggi envia a Renzi, manda junto com a correspondência uma foto deles com uma frase no verso, a qual foi usada como epígrafe no romance de Piglia, ou melhor, no segundo livro de Renzi. Segundo a descrição do narrador, “A foto é de 1941; atrás ele escrevera a data e depois, como se quisesse me orientar, copiou as duas linhas do poema inglês que agora serve de epígrafe a este relato.” (PIGLIA, 2010, p. 10). Nesse sentido, Maggi, ao citar T. S. Eliot, já adianta ao sobrinho que pretende problematizar o conhecimento que ele tinha sobre sua vida e sobre a própria história argentina. Assim, podemos depreender que Renzi produziu um segundo livro ou “relato”, como mencionou acima, que começou a ser produzido três anos depois, a partir das novas interpretações que teve a respeito da história de Maggi e da nação argentina.

De forma similar, na obra *Em liberdade* notamos que o conto que Graciliano planeja escrever sobre o seu sonho com o poeta árcade parece estar sendo tecido dentro da obra de Santiago, ou melhor, dentro do diário: “Essa é a voz do vivido. Precária e única: foi presente dos homens que me fizeram sofrer e é a ameaça para os homens que fazem sofrer. Essa é a voz de Cláudio na minha ficção.” (SANTIAGO, 2013, p. 236). Neste excerto questionamos sobre quem está narrando: Graciliano, remetendo a Era Vargas? Cláudio Manuel da Costa, se referindo ao absolutismo da coroa portuguesa? Ou ainda seria o próprio autor, Silviano Santiago, metaforizando a ditadura civil-militar que ele vivenciava?

As vozes se mesclam e se confundem, do mesmo modo que acontece em *Respiração Artificial*, não sabemos em alguns momentos quem está narrando e sobre que momento



histórico está se referindo. Isso ocorre porque nos deparamos com histórias e personagens que enfrentaram situações similares, que se veem no lugar do outro, em uma posição de alteridade, como se estivessem em um espelho, olham para o outro e sua história, para representarem a si mesmo. Conscientemente, constroem uma ressignificação crítica sobre estes momentos, que, se tratados de forma individualizada, não tomariam estas proporções.

Graciliano faz com o poeta inconfidente o mesmo que Santiago faz com ele, se apropria da história e do estilo do outro para falar de si, o que atribuímos ao recurso denominado de pastiche. Na frase abaixo, o narrador deixa implícito que a ficção não se constrói apenas da imaginação, mas também representa fatos da realidade e, muitas vezes, é a única forma de discurso que revela, ou consegue revelar, mesmo que indiretamente, outras versões históricas:

Quem me diz que minha imaginação está errada?  
Trago um corpo vivido, trago um corpo cheio de chagas abertas e cicatrizes, e é pela boca dessas marcas que a minha imaginação fala. Ela tem uma verdade sobre o homem que não se compara com a verdade que é extraída das palavras ditas ou escritas, espontaneamente ou sob pressão. A verdade do vivido ultrapassa os limites da experiência pessoal e transita pelo mundo dos homens, como uma força ainda não utilizada plenamente. (SANTIAGO, 2013, p. 235).

O narrador de *Em liberdade*, além de se apropriar do corpo de Cláudio Manuel da Costa, se apodera da história para falar dela, pois reconhece que o passado se repete, que o sofrimento do poeta árcade se realiza em outros intelectuais de diferentes períodos, como sucedeu com ele ao ser preso injustamente. Isso porque o passado da desventurada América Latina carrega muitas cicatrizes destas atrocidades, pois há muito tempo vem sendo explorada econômica e socialmente pelos países do Primeiro Mundo. São marcas rememoradas e ressignificadas pelas lentes ficcionais, que o discurso histórico e a ideologia dos poderosos pode até tentar silenciar e enclausurar em verdades únicas, mas que a ficção não permite que sejam esquecidas.

Portanto, *Respiração Artificial* e *Em liberdade*, como metaficções historiográficas, empregam seus personagens escritores para contestar muito do passado que eles viveram e, ao mesmo tempo, refletirem sobre a própria tessitura dos romances. São figuras com histórias que se cruzam, que se repetem, sob novos disfarces e em novas situações, mas não menos opressivas. Em *Respiração Artificial* nos deparamos com figuras exiladas de seu país, por razões políticas, como Ossório e Marcelo Maggi. Na obra de Santiago temos dois literatos, Graciliano e Cláudio Manuel da Costa, que são presos e enfrentam as duras penas do autoritarismo do governo de Getúlio Vargas e do domínio português. São vozes que, quando

unidas, ecoam mais alto na história, que representam muito além do passado, uma vez que o escritor jamais se anula no texto, e a ficção pós-moderna demonstra isso. Por conseguinte, o passado se torna símbolo do presente.

Ao interpretar a experiência alheia, o narrador parece que se subtrai do texto, o que representa um gesto simbólico de deixar falar o outro. No entanto, nenhuma escrita é isenta de intenções, por isso, é inevitável que analisemos uma obra sem considerar o contexto que a produziu. Para Silviano Santiago (2002), como ensaísta, essa prática é denominada de “narrador pós-moderno”, teoria explicada nos capítulos anteriores. Este tipo de narrador surge a partir da Segunda Guerra Mundial, quando os escritores e narradores se tornam mais introspectivos e pessimistas com relação ao futuro, por isso falam do passado, olham com certa distância para os fatos passados. Já que não relatam uma vivência própria, evidenciam novamente os limites discursivos, dado que a autenticidade de seus discursos se torna discutível, pois precisam adotar um ponto de vista para falar da experiência alheia. E ao realizar escolhas e falar de um ponto de vista próprio, inserem-se implicitamente no texto.

Assim compreendemos o quanto Santiago e Piglia estão, inevitavelmente, imersos na narrativa que produziram e as quão significativas foram as suas escolhas temáticas, de reviver o passado de suas desafortunadas repúblicas. São narradores pós-modernos, que revivem o passado argentino e brasileiro com um olhar contemporâneo, mudando a percepção que se tinha sobre aquilo, de quem vê a história se repetir e por isso, tem mais propriedade ainda para representar as atrocidades cometidas nestes momentos. Mesmo neste bifurcamento de passados, o que fala mais alto em suas narrativas é a linguagem, o que contribui ainda mais para camuflar o autor no livro e revelar que o conhecimento histórico é condicionado pela textualidade, e, portanto, é instável, assim como é a linguagem pós-moderna: esquizofrênica, contraditória e instável, insere a informação para depois contestá-la.

Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele. (HUTCHEON, 1991, p. 202).

O passado de suas repúblicas é o eixo temático principal das narrativas aqui analisadas. Por meio do anacronismo, temos acesso a alguns momentos históricos, essencialmente políticos, que não seguem uma linha cronológica. Em Santiago, como vimos, nos deparamos com o passado histórico da Era Vargas e, ao final da narrativa, revivemos um momento anterior, a Inconfidência Mineira. Na obra de Piglia as informações estão mais

bifurcadas e, em alguns momentos, é difícil distinguir o momento histórico retratado. Tentando montar uma cronologia, no início do livro o narrador Emílio Renzi informa que está no ano de 1979, mas seu contato com o tio, Marcelo Maggi, começou há três anos, em 1976, quando escreveu um livro sobre ele. Este livro retrata alguns fatos da vida de Maggi após 1941, quando ele supostamente fugiu com a herança da esposa. Quando Maggi começa a contatar Renzi, logo nos deparamos com o período vivido por Ossorio, que foi um secretário particular do presidente Rosas no século XIX. Neste entremeio, também temos acesso à história do senador don Luciano, neto de Ossorio, que ficou paraplégico depois de levar um tiro enquanto discursava em um palanque em comemoração ao dia 25 de maio, feriado argentino em comemoração à Independência do país. Destarte, rememoramos muito da história argentina desde o governo de Juan Manuel de Rosas.

Ambas as narrativas tecem longas críticas aos períodos políticos que revisitam. Na narrativa brasileira, Santiago revela as artimanhas praticadas na denominada Era Vargas, período em que Getúlio Vargas governou o país de 1930 a 1945, de forma contínua. O período retratado é o início do ano de 1937, quando Graciliano Ramos sai da prisão, onde ficou preso durante dez meses e dez dias. No ano seguinte estava previsto para acontecer uma nova eleição presidencial e em 1937 já se cogitavam alguns candidatos, com campanhas políticas a todo vapor. Estranhamente, Vargas não estava na lista dos candidatos a presidente. Isso se explica porque o então presidente estava articulando um novo golpe de Estado, que instauraria o então denominado Estado Novo.

Desde 1935 pairava sobre o país a ameaça de um golpe da esquerda, impulsionado pelos ideais soviéticos, que previam uma revolução no país. Alguns grupos revolucionários instauraram revoltas em vários estados do país e, sob este pretexto e com a descoberta do suposto golpe comunista, denominado de Plano Cohen, o então presidente perseguiu os opositores e conseguiu colocar o país em estado de sítio, anulando as eleições presidenciais. Com a instauração de uma nova constituição e a dissolução do Poder Legislativo, o então governo de Vargas se tornou mais autoritário, nacionalista e poderoso. Depois do golpe, seu governo se revelou mais fascista, perseguindo e censurando os intelectuais, reprimindo os inimigos políticos e controlando a economia por meio de políticas nacionalistas.

Entretanto, não podemos negar muitas ações benéficas realizadas em seu governo, principalmente aquelas que favoreceram a classe trabalhadora, que até então não possuía praticamente nenhum direito e garantia trabalhista. Vargas foi o responsável pela implementação da Justiça do Trabalho e pela Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), além de criar algumas grandes empresas estatais que foram responsáveis pelo desenvolvimento

econômico no período. Todas estas ações foram exaltadas por uma grande parcela da população e, mais ainda, depois da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que propagava uma imagem positiva do referido governo, considerado então como um defensor dos pobres, e censurava qualquer conteúdo jornalístico, musical, teatral, cinematográfico e da mídia em geral, que fosse contrário aos ideais do governo, o que contribuiu para o enaltecimento e a supremacia do poder de Getúlio Vargas.

O escritor alagoano foi uma das vítimas desta “caça” aos comunistas pregada pelo Presidente, mesmo não tendo partido nenhum, nem qualquer prova concreta de seu envolvimento com o movimento comunista. A própria prisão do escritor alagoano, sem processo algum contra ele, é uma prova das artimanhas usadas para a concretização do golpe de 1937. O que aconteceu nesse período foi uma perseguição aos intelectuais críticos da época, qualquer crítica social significava uma oposição, que deveria ser combatida a “ferro e fogo”. Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano salienta em vários momentos as arbitrariedades do governo, que forjou uma “ameaça comunista” para aumentar seu poder: “O governo se corrompera em demasia; para aguentar-se precisava simular conjuras, grandes perigos, salvar o país enchendo as cadeias.” (RAMOS, 1992, p. 133).

Também na obra de Santiago há fortes críticas ao governo de Vargas, embora o narrador não se detenha em detalhar com precisão as atrocidades cometidas enquanto esteve preso. Em vários excertos, Graciliano mostra como o governo de então encarava a oposição, o que vai totalmente contra os ideais democráticos:

Não há, neste país, a possibilidade de um diálogo concreto no campo político. Isto é triste e torna-me cético com relação ao meu instrumento de ação por excelência: a palavra. A palavra, ou bem é elogioso ao chefe açu e ao caudilho mirim e o seu autor tem o lugar garantido no reino dos bem-aventurados, ou bem é crítica, e é imediatamente calada por torturas infernais. [...]

E a oposição não é recebida com visita no palácio, mas a tiros. (SANTIAGO, 2013, p. 34).

O escritor era uma das vítimas que que mais sofria com os mecanismos da repressão, pois se via obrigado a relatar apenas o que fosse ao encontro dos ideais do governo, qualquer insinuação crítica aos poderosos servia como pretexto para os tratar como ladrões e os colocar ao lado destes, como aconteceu com o autor de *Vidas Secas*. Por isso, entre outros motivos, Graciliano não se sentia em liberdade após a saída da prisão, sabia que não poderia exercer efetivamente a liberdade da sua profissão, que, por muito tempo ainda, estaria subordinado aos mandos e desmandos do poderoso governo de Vargas. Cabia a ele escrever, secretamente, um diário, como personagem histórico da ficção de Santiago, e colocar aí suas constantes

inquietações, principalmente no campo político. Além do mais, não conseguia ver perspectiva para sua vida após a “liberdade”:

O governo forte de Getúlio Vargas veio para ficar (as demonstrações de força são inequívocas); aguardemos apenas as suas definições. Serão cada vez mais claras e autoritárias – não tenho dúvidas; cada vez mais excluirão toda a possibilidade de divergência. Qualquer oposição ficará dentro das cadeias ou do lado de fora do governo. As duas alternativas são antipáticas e suicidas.  
Como sobreviver com decência, num país como este? [...]  
A saída para o intelectual no Brasil é a de ser funcionário público, vivendo a realidade em duas metades, só podendo enxergar a verdade se fechar um olho. (SANTIAGO, 2013, p. 36).

O narrador prevê que este governo veio para ficar. Ao intelectual só restam duas escolhas: sofrer as consequências por querer falar a verdade ou adotar uma postura desleal com a sua profissão e se calar frente às atrocidades cometidas, revelando apenas a verdade que o governo busca ostentar para a sociedade, visando manipulá-la cada vez mais aos seus interesses. Em governos ditatoriais, para conseguir determinado prestígio e reconhecimento, só resta se desmoralizar e compactuar com os ideais políticos de então. Quem não agisse assim, estava fadado a ser considerado um eterno traidor e sofrer as duras consequências de suas ações.

Agora nos questionamos, Graciliano prevê que Getúlio veio para ficar ou então seria uma marca de Santiago no texto?, dado que o escritor é o único na trama que conhece o desfecho histórico da Era Vargas. Em vários momentos o narrador se sente cada vez mais pessimista quanto ao seu futuro e ao futuro de sua nação: “Todas as vezes que começo a raciocinar em termos de futuro, acabo como a pitonisa Mme. Derlys: não vai haver luta sucessória. Teremos um presidente imposto à força. Será que Getúlio já se deu conta disso e dá passos concretos de gigante nessa direção?” (SANTIAGO, 2013, p. 88).

Ademais, como escritor, Graciliano também teme pelo seu futuro e pelo futuro das produções artísticas, pois já sente os avanços da indústria literária e suas estratégias para produzir e vender livros. Isso fica evidente quando, sugestivamente, Santiago, simulando ser Graciliano Ramos, produz um capítulo refletindo sobre uma gota de suor que caiu no diário, capítulo este que permite várias reflexões. De início, o narrador afirma que ela apagou, sugestivamente, a palavra “proibição”, termo este muito utilizado e praticado pelo governo de Vargas e, mais ainda, pelos militares que estavam no poder durante a produção deste livro, ou seja, pode ser considerado uma metáfora para aquilo que estes governos faziam com os escritores: os proibiam de exercerem de forma íntegra a sua profissão, censuravam qualquer informação que discordasse dos princípios conservadores de então. Outra relação possível é a

confirmação da presença do autor no texto, pois a gota de suor representa o esforço que o intelectual precisa realizar ao exercer sua labuta e também a impossibilidade de o autor se dissociar completamente da sua produção, por mais que intente fazê-lo, sempre restará um vestígio de sua subjetividade, como uma gota de suor que caiu no texto.

Em períodos ditatoriais, as obras críticas praticamente deixam de ser produzidas e, conseqüentemente, os leitores deixam de ser críticos também, aceitando, cada vez mais, as imposições dominantes. O pós-modernismo vem em direção contrária, essencialmente com a metaficção historiográfica, problematizando o passado por meio da própria linguagem, como fazem Santiago e Piglia. Isso fica nítido quando Graciliano usa da intertextualidade com vários jornais da época para criticar a manipulação que a imprensa realizava, assim como para mostrar os mecanismos de censura utilizados na época:

Os jornais já estão arrochados e entulhados de informações sobre as maravilhas do governo. O ministro interino da justiça cria o “Bureau da Imprensa”, cujo melhor nome seria “Bureau de Censura à Imprensa”.

Tudo isso indica uma coisa: Getúlio veio para ficar – e por muito tempo. Se não puder ficar graças às eleições, ficará à força. Como é de seu estilo, antes fecha todo o país e depois encaminha-se à sacada do Catete e, diante de uma multidão frenética, faz o seu “Dia do Fico.” (SANTIAGO, 2010, p. 168).

Graça ironiza as manipulações realizadas pelo governo, que pregava uma ideia forjada de nacionalismo e entregava o país às nações estrangeiras. O narrador, ao se referir a uma notícia de que seriam transladados para Ouro Preto os restos mortais de alguns Inconfidentes, se incomoda pelo fato de a notícia passar despercebida, principalmente pelo governo. Isso evidencia que o nacionalismo de Vargas é de fachada, ou seja, não lutam pelos mesmos ideais nacionais que os Inconfidentes buscavam:

O espírito dos Inconfidentes não pode ser de grande ajuda para a máquina da propaganda getulista. Tentando desatar os laços que nos prendiam ao espírito de subserviência à coroa lusa, acabam sendo contra todas as formas de intervenção estrangeira maciça no Brasil, sobretudo se essas intervenções são econômicas. Seria ingênuo demais pensar que alemães, italianos, franceses, americanos do norte etc. desejam colaborar com o país. Seu objetivo principal é o lucro e os seus objetivos secundários incluem a criação de novas colônias econômicas, que podem ser acionadas em caso de necessidade, como uma próxima guerra entre as grandes potências. Acaba o Brasil entrando na malha dos jogos de interesse do país que patrocina a sua economia. Chegado a esse ponto, como e onde buscar a sua independência? Onde e como revoltar-se contra esse estado de coisas, que avança sobre nós como um potente tanque de guerra? Vamos sendo esmagados lentamente. Enquanto isso, jogamos um último olhar para a lata de lixo da história. (SANTIAGO, 2013, p. 86).

Esta parte demonstra a história da nação brasileira, e por que não do continente latino-americano, que há muito tempo vêm sendo explorados economicamente pelas nações do Primeiro Mundo. No Brasil, Getúlio já começa a entregar a nação aos ideais destes países e o seu ápice se dá alguns anos depois, com a ditadura civil-militar, que perdura até 1985. Com todos estes artifícios de controle e poder, não restam muitos meios de lutar pela libertação da república das garras destes (des)governos, resta apenas a possibilidade de mostrar as formas de dominação impostas, por meio de uma ressignificação da história, da história não contada e silenciada. Ainda percebemos a intenção do autor de relacionar o período absolutista, ao representar a Inconfidência Mineira, com o período governando por Getúlio Vargas, para mais tarde retratar uma nova versão sobre a morte Cláudio Manuel da Costa e evidenciar mais ainda como o passado brasileiro se construiu sob bases ditatoriais, totalitárias e fascistas, que, infelizmente, continuam a se repetir. Desse modo, este excerto não se refere apenas ao período vivenciado por Graciliano e Cláudio Manuel da Costa, mas revela Santiago refletindo sobre a ditadura que ele enfrentava desde 1964 no Brasil.

De forma semelhante, Piglia também critica os governos ditatoriais que marcaram a história da Argentina. O governo de Juan Manuel de Rosas é representado por meio da história de Enrique Ossorio, que vamos conhecendo por meio das correspondências que Maggi envia a Renzi. Na obra não fica explícita a verdadeira história desta figura do século XIX, o leitor só consegue ter acesso a algumas explicações que, porventura, não geram confiança, pois se tratam de interpretações que Maggi teve depois da leitura das cartas e demais documentos que Ossorio deixou: “De fato, a história de Enrique Ossorio foi-se construindo para mim pouco a pouco, fragmentariamente, entremeada as cartas de Marcelo. [...] O fato é que fui reconstruindo a vida de Enrique Ossorio fragmento por fragmento.” (PIGLIA, 2010, p. 23). Supomos que seja esta a intenção do autor, apresentar histórias fragmentadas, como a de don Luciano, de Tardewski e outros personagens que surgem na trama, que se constroem pouco a pouco e necessitam de um leitor que faça as ligações possíveis e desvende as incógnitas deixadas em suspense na narrativa. Assim é o discurso, histórico ou ficcional, uma vez que só temos acesso a ele por meio de fragmentos, que são interpretados e produzidos pelo escritor e, novamente reinterpretados pelo leitor, que, como um coautor, sempre atribuirá algum sentido novo para o que está lendo, daí a impossibilidade de um discurso ser considerado como totalmente original e verídico.

Ao tentar desvendar o passado de Ossorio, encontramos uma crítica àqueles que se tornam súditos dos poderosos, como Graciliano também o faz ao criticar os intelectuais que se tornam massa de manobra do governo, servindo obstinadamente aos mandos e desmandos

deste. O bisavô da esposa de Maggi foi na direção contrária, buscando acima de tudo desvelar a outra versão dos fatos, aquela que ele realmente acreditava e que representaria a sua liberdade, apesar de ter que arcar com as duras consequências de sua escolha, se tornando um eterno exilado: “Dizem que foi um traidor: há homens destinados pela história à traição, e ele foi um desses. Mas sempre soube disso, escrevia-me Maggi, soube-o desde o início e até o fim, como se tivesse compreendido que seu destino era aquele, seu modo de lutar pelo país.” (PIGLIA, 2010, p. 23).

Ironicamente, Piglia reforça que a história oficial o consagrou como um traidor, mas por meio da ficção, ou seja, da história não oficial, temos acesso a um novo ponto de vista, de um herói que preferiu o exílio e a morte a se corromper, que foi em busca de mostrar uma outra história do seu país, marcada pela voz dos oprimidos, dos exilados, das vítimas dos governos opressores. Maggi afirma exatamente isso ao se referir ao estudo dos documentos de Ossorio:

Na realidade, escrevia-me Maggi, dedico-me a utilizar esses materiais, que são uma espécie de avesso da história, e dedico-me a ser fiel aos fatos, mas ao mesmo tempo gostaria de mostrar o caráter exemplar da vida dessa espécie de Rimbaud que se distanciou das avenidas da história para melhor testemunhá-la. (PIGLIA, 2010, p. 26).

Nesta parte, Maggi ainda demonstra a dificuldade do escritor ao tentar reconstruir uma vida ou uma história, assim como reafirma a importância de nos distanciarmos do objeto investigado, para termos uma visão mais completa daquilo que buscamos.

Todas as histórias, personagens e tempos que se interpõem em *Respiração Artificial* possuem algum laço que os une e que faz com que o leitor se questione sobre a voz do texto. Na passagem descrita abaixo, que, ao que parece, é uma fala de don Luciano, pai de Esperancita, sobre Ossorio, mas aparentemente é Maggi se identificando com o exilado do século XIX, ou ainda, se trata de Renzi e/ou Piglia representando a dura realidade argentina da segunda metade do século XX:

Os duros sempre são vencidos pela suave passagem da água da história. É isso que ele escreve, trancado em seu quarto do East River, e eu o escuto, posso vê-lo: está ali, trancado, naquele quarto vazio, e nada se interpõe, estamos sós, ele e eu, nada se interpõe, posso ouvi-lo, eu sou Ossorio, sou um estrangeiro, um desterrado, eu sou Rosas, era Rosas, sou o clown de Rosas, sou todos os nomes da história [...]. (PIGLIA, 2010, p. 53).

Esta imprecisão fica clara até na forma do discurso assumida pelo narrador, que oscila entre a terceira e a primeira pessoa, além de falar no tempo presente e logo passar para o



pretérito. Enfim, todos os personagens juntos constroem a história presente em *Respiração Artificial* e, conseqüentemente, ressignificam a história argentina.

Don Luciano é um dos personagens enigmáticos da narrativa, ele é neto de Ossorio e a pessoa que ficou com todos os documentos, cartas e diários deixados pelo avô após a sua morte. Foi para ter acesso a esses papéis que Marcelo Maggi se aproximou da filha de don Luciano e realmente conseguiu seu intento, pois foi o escolhido para continuar a história deste exilado político. O pai da esposa de Maggi foi senador no início do século XX, está em uma idade avançada e tudo leva a crer que se encontra em uma situação de demência mental. Atualmente, vive escondido e exilado em sua própria casa, presenciando diversas mortes ao seu redor, como afirma em vários momentos da narrativa, e à espera da conclusão da história de Ossorio:

“Pode me chamar de senador”, disse o senador. “Ou de ex-senador. Pode me chamar de ex-senador”, disse o ex-senador. Ocupei o cargo entre 1912 e 1916 e fui eleito pela lei Sáenz Peña e naquele tempo o cargo era quase vitalício, de maneira que na realidade teria de me chamar de senador”, disse o senador. “Mas considerando-se a situação atual talvez seja preferível, e não apenas preferível como inclusive mais conforme com a verdade dos fatos e com o sentido geral da história argentina, que o senhor me chame de ex-senador”, disse o ex-senador. (PIGLIA, 2010, p. 36).

O senador, ou melhor, o ex-senador, salienta que na situação atual do país as verdades são outras, subentendemos que nestas novas circunstâncias não existe mais poder legislativo e democracia, todo poder de decisão se concentra nas mãos de poucos generais, por isso ironiza ao afirmar que deveria ser chamado de ex-senador. Entretanto, em todas as outras referências a ele no livro, don Luciano é citado como “senador”, o que demonstra que a ficção não é subserviente ao poder ditatorial. Piglia tanto ironiza isso que, na mesma página que faz a afirmação citada acima e na página seguinte, repete nove vezes a frase “disse o senador”. Mas sua resistência crítica aos posicionamentos dos regimes fascistas e militares se encontra camuflada no texto, somente um leitor atento poderá desvendar as estratégias discursivas pós-modernas.

O senador don Luciano está há mais de 50 anos paraplégico e, desde então, vive trancado no quarto, recebendo cartas e ligações com ameaças, sendo que sua única atividade libertadora é a palavra, pois, segundo ele, não lhe resta mais nada. Mas as suas palavras são confusas, sendo que temos acesso a elas somente por intermédio da descrição de Renzi nas cartas que envia a Maggi. Esta figura se tornou um exilado depois de levar um tiro em 1931, enquanto discursava em cima de um palanque no feriado em comemoração à Independência do país. Presumivelmente, com a decadência da democracia nas primeiras décadas do século

XX, cujo auge se deu com golpe de estado em 1930, ele se torna uma das tantas vítimas das ditaduras da sua nação e seu destino é a loucura, como também, ao que tudo indica, aconteceu com Ossorio: “Estou paralítico, que nem este país, dizia. Eu sou a Argentina, puta merda, dizia o velho quando delirava com a morfina que lhe davam para aliviar a dor.” (PIGLIA, 2010, p. 18).

A pessoa em quem ele mais confia é Marcelo Maggi que, contraditoriamente, segundo a história oficial, roubou a herança de sua filha e fugiu para o interior da Argentina. A história que Renzi conhecia era que o tio foi preso por tal ação, mas em outro momento Maggi afirma o contrário: “Se estive preso e se saí nos jornais é porque queriam dar um jeito em nós todos porque estavam chegando as eleições de 1943, que mais tarde resultariam no golpe de Rawson (tampouco lhe contaram essa história?).” (PIGLIA, 2010, p. 14). Nesta frase novamente o autor e/ou o narrador nos questiona sobre a veracidade dos discursos que conhecemos, do mesmo modo que demonstra a existência de outras verdades, as não oficiais, silenciadas pelas forças ocultas. Ademais, durante a leitura compreendemos que o senador sabia da fuga do genro e seu desejo era tentar protegê-lo, pois conhecia os seus ideais liberais. Destarte, o tio de Renzi é um radical, como Ossorio o foi em outro período e, presumivelmente, don Luciano também, mas se torna outra vítima do militarismo implantado no país no século XX, tanto que desde a década de 1940 está exilado e escondido. Piglia demonstra que estes personagens representam intelectuais que suportaram o duro peso de sua resistência, e não são os últimos, pois enquanto existirem formas de governos ditatoriais, outros virão e continuarão com a coragem de realizarem o papel de resistência.

[...] era preciso resistir. “Ele resistiu?” disse o senador. “O senhor acha que ele resistiu? Eu sim”, disse. “Eu resisti. Eis-me aqui”, disse, “diminuído, quase um cadáver, mas resistindo. Não serei o último? Chegam-me notícias de fora, mensagens, mas as vezes penso: Será que não fiquei inteiramente só? Aqui eles não podem entrar. (PIGLIA, 2010, p. 38).

Todos foram insubordinados aos seus governos e continuam a ser, porque infelizmente esta narrativa deixa claro que não há perspectiva de mudança. Estão só, mas lutando cada um a seu modo, suas armas são a palavra e seus ideais de liberdade e democracia são os mesmos. Ossorio, mesmo depois de desistir da vida, deixou a palavra, que é a arma que move Maggi e que, ao final do livro, é deixada para Renzi. No momento de produção da narrativa, é essa mesma arma que move Piglia na construção de seu romance, produzido em umas das mais severas ditaduras civil-militares do país. Desse modo, compreendemos que nestes governos as

pessoas podem ser silenciadas, mas as palavras permanecem, como afirma nosso autor correlato nesta pesquisa: “Só permanecem as palavras.” (SANTIAGO, 2013, p. 104).

Percebemos que nenhum dos personagens explicitados aqui retornou do seu exílio e puderam continuar suas vidas normalmente. Ossorio passou praticamente toda a sua vida exilado, em diferentes países e, mesmo conseguindo uma incontável fortuna ao descobrir ouro na Califórnia em 1849, não pôde retornar à Argentina e muito menos desfrutar da sua riqueza, que deixou aos seus descendentes. No entanto, a fortuna maior que deixou foram os seus papéis, que se dedicou a escrever em seus últimos anos, sobre o futuro da sua nação, com o intuito de esquecer o passado. O exilado pressente que passados cem anos as coisas não terão mudado muito e não consegue ser otimista com o seu futuro e o da sua nação, tanto que seu destino é o suicídio. Ele demonstra que a liberdade não se compra, mesmo depois de se tornar milionário, está na completa solidão e longe do país pelo qual ele tanto lutou, portanto, a resistência tem um preço alto. Em determinado momento se compara com uma mulher que era escrava e, para conseguir sua “liberdade”, se tornou meretriz:

Não é isso que eu próprio tenho feito nestes últimos anos de minha vida? Aviltar-me como mais ninguém se aviltou na história para obter a liberdade? Mas será que a obtive? Eu, o traidor, obtive-a? Vocês acham que a libertação da República está tão próxima, acham que a queda de Rosas está tão ao alcance da mão, que se iludem com uma liberdade que, não obstante, não chegará. [...]. Antevejo: dissensões, divergências, novas lutas. Interminavelmente. Assassinatos, massacres, guerras fratricidas. (PIGLIA, 2010, p. 58).

Ossorio prevê a situação atual da Argentina, vivida na pele de Marcelo Maggi, que enfrentou as garras de alguns governos militares, com os golpes de 1930 e 1943, que favoreceram a ascensão do peronismo em 1946, como ficou conhecido o período governado por Juan Domingos Perón. Com um forte apelo populista e, contraditoriamente, pregando a centralização do poder e o nacionalista exacerbado, Perón tinha uma forma de governar similar a de Getúlio Vargas no Brasil, tanto que incentivou e ampliou os direitos trabalhistas e os movimentos sindicais. Mas seu nacionalismo também era de fachada, pois se tornou praticamente um ditador, perseguindo e castigando a duras penas qualquer sinal de oposição aos seus ideais políticos. Com a sua política paternalista, voltada para as massas, conseguiu se reeleger novamente em 1951, mas a sua popularidade logo cedeu às sucessivas crises que o país sofreu, sendo deposto em 1955. Em 1973 ele retorna ao governo do país, permanecendo até a sua morte em 1974.

Mesmo sofrendo com o golpe de 1943 e depois com o movimento peronista, Maggi novamente está correndo riscos maiores, deixa claro isso em suas cartas e até mesmo don

Luciano demonstra muita preocupação com o futuro do historiador: “Diga-lhe o seguinte: que se cuide. Que agora raramente recebo cartas dele. Que há interferências, riscos graves. Que se cuide e se proteja. Arocena, aquele sem-vergonha, interrompe a comunicação, interfere nas mensagens.” (PIGLIA, 2010, p. 54). Os tempos estão difíceis novamente e eles quase não conseguem mais se comunicar, principalmente pelo fato de uma pessoa que surge na narrativa como um espião a serviço do governo, ou melhor, um censor, que intercepta cartas para descobrir nelas alguma mensagem secreta.

Arocena é um dos personagens mais enigmáticos da trama de Piglia e, por meio dele, são inseridas no texto várias cartas ou fragmentos de cartas, com mensagens de alguns personagens e outras sem nenhuma relação aparente com a história do livro. Junto com as cartas que Arocena retém, Piglia insere outras correspondências, relatos e histórias de Ossorio e de outras figuras, em alguns momentos, começa a carta com Ossorio narrando, e ao final mistura outras cartas de Maggi ou don Luciano. Tudo se torna confuso e arbitrário, pois cada história se constrói fragmentariamente ao leitor e é impossível ter convicção sobre qualquer fato narrado.

Compreendemos que Arocena é um censor a serviço da ditadura implantada em 1976, que representa simbolicamente o estado paranoico, na visão de Piglia, sobre o poder do Estado, que busca a qualquer custo alguma mensagem, sinal ou vestígio dos “traidores” do governo. Por outro lado, pode ser um representante das artimanhas dos diversos governos ditatoriais que existiram na Argentina. Seu papel é mostrar a continuidade dos regimes autoritários e totalitaristas sobre a nação, que buscam usurpar a liberdade do seu povo, principalmente daqueles que se colocavam em uma posição de resistência aos mandos do governo. Todavia, em alguns momentos esta constatação não se sustenta, pois ele decifra algumas cartas que são de outros períodos, ou ainda, tem acesso a uma carta que Maggi escreveu a Ossorio. Como isso é possível? Não seria Maggi um dos rebeldes que envia mensagens codificadas para seus companheiros?

Sob outro viés, podemos compreender que Arocena representa metaforicamente na narrativa pós-moderna uma espécie de arquiteitor, como Michael Riffaterre (1971) denominava o leitor ideal, que de forma auto-interpretativa vai juntando as pistas de leitura, reconhecendo as intertextualidades e jogos de linguagem propostos pelo autor, e consegue ter um conhecimento maior sobre o texto. A personagem Arocena se depara com as mesmas dificuldades do leitor ao adentrar à narrativa pós-moderna e buscar nela seus significados mais ocultos:

O maior esforço consistia sempre em aludir o conteúdo, o sentido literal das palavras, e procurar a mensagem cifrada que estava por trás do escrito, preso *entre* as letras, como um discurso do qual só se ouvissem fragmentos, frases isoladas, palavras soltas num idioma incompreensível, a partir do qual era necessário reconstruir o sentido. (PIGLIA, 2010, p. 85, grifo do autor).

Este tipo de leitor relaciona-se com o leitor modelo, formulado por Umberto Eco (1993), que se move no texto aberto para encontrar nele suas possíveis interpretações e preencher suas lacunas. É este leitor que instaura a paranoia do estado persecutório que permeia a narrativa de Piglia, como um detetive de uma trama policial que busca resolver os enigmas do texto, que tem acesso a muitas cartas misteriosas e fragmentadas, e precisa encontrar vestígios para reconstruir o sentido de uma história.

Uma das cartas estava cifrada. Ou todas. Arocena reordenou as que estavam abertas sobre a escrivania. Examinou os envelopes e estabeleceu rapidamente um primeiro sistema de classificação. Caracas. Nova York. Bogotá; uma carta para Ohio, outra para Londres; Buenos Aires; Concordia; Buenos Aires. Numerou as cartas: eram oito. Deixou de lado a carta de Marcelo Maggi a Ossorio, que acabara de ler. (PIGLIA, 2010, p. 65)

Também nos questionamos sobre a real identidade destes personagens principais, que são os rebeldes, traidores dos governos opressores, como Ossorio e Maggi, que não possuem nenhuma referência nos documentos oficiais da história argentina. Suas histórias estão diretamente ligadas a vários personagens históricos que surgem na narrativa, como Rosas, Perón, Alberdi, Sarmiento, Echeverría etc., que são citados em várias ocasiões, o que nos faz supor que Piglia não quis - ou não pôde no momento de produção do texto - revelar o nome real destas figuras. Outra interpretação possível seria que em *Respiração Artificial* Piglia não objetivou revelar grandes nomes da história do país - como fazem outros escritores pós-modernos e até mesmo Santiago, ao retratar o desventurado passado de dois famosos escritores, Graciliano Ramos e Cláudio Manuel da Costa - mas buscava representar algumas figuras comuns na sociedade, que fizeram seu papel na luta pela liberdade, pela justiça e pela democracia da sua nação e, conseqüentemente, sofreram as duras penas pelos seus atos destemidos.

Maggi demonstra que novamente enfrenta duros tempos, com medo e insegurança pela nova ditadura imposta no país, sente que precisará mudar de domicílio para não ser descoberto. Seu temor maior é perder os papéis de Ossorio e, para garantir que estes se conservem, pretende entregá-los a alguém de inteira confiança:

Finalmente gostaria de lhe dizer que nessas novas circunstâncias do país estou um pouco desorientado com relação ao meu futuro imediato. Diversas complicações se avizinham de mim e prevejo várias mudanças de domicílio. Estive pensando que por enquanto o melhor será confiar o arquivo (com os documentos, as notas e os capítulos que já redigi) a alguém de minha inteira confiança. Essa pessoa poderia, se fosse o caso, levar o trabalho adiante, terminar de escrevê-lo, dar-lhe os últimos retoques, publicá-lo etc. Para mim trata-se antes de mais nada de garantir que esses documentos se conservem, porque não só servirão (para qualquer pessoa que saiba lê-los bem) para esclarecer o passado de nossa desventurada República como também para entender algumas coisas que estão acontecendo nos tempos que correm, não longe daqui. (PIGLIA, 2010, p. 61).

O personagem salienta que estes documentos não servem apenas para explicar o passado argentino, mas representam o período presente, por isso que outra pessoa poderá continuar com o trabalho de construção da história de Ossorio. Entretanto, mais do que somente continuar escrevendo a história de outra pessoa, é preciso haver uma espécie de identificação para poder falar em nome do outro, e isso acontece com Maggi, segundo a descrição de uma das cartas que Renzi enviou ao tio: “[...] dedicado como está a remexer no mistério da vida de outros homens (de outro homem: Enrique Ossorio), você terminou se parecendo com o objeto investigado.” (PIGLIA, 2010, p. 78). Essa aproximação também ocorre com Renzi, que, segundo Tardewski, é muito parecido com o tio, e é o escolhido para continuar a história de Ossorio: “O senhor sabe, disse, que o senhor é a imagem viva de seu tio? *La même figure*. Não é mesmo, Volodia? O rapaz não tem uma assombrosa semelhança com o rosto jovem de seu tio?” (PIGLIA, 2010, p. 109, grifos do autor).

Essa constatação feita por Tardewski acontece quando Maggi viaja para conhecer o tio e estranhamente não o encontra. Em alguns momentos parece que tudo foi tramado pelo historiador e seus companheiros, que recepcionam o jovem Renzi e com ele tecem longas conversas, principalmente sobre literatura, o que torna o segundo capítulo do livro totalmente metaficcional. Além do mais, o foco narrativo muda, passando para outro personagem desterrado que vive na Argentina, o polonês Tardewski, o qual transcreve quase toda esta parte da obra na forma do discurso indireto livre, o que torna a leitura mais caótica e ambígua, sem contar as inúmeras intertextualidades, com autores e textos diversos, presentes nesta parte da narrativa:

Somos assim ele e eu, talvez lhe seja útil, digo a Renzi, sujeitos sem nariz, pessoas anacrônicas os últimos sobreviventes de uma estirpe em dissolução. Então disse-lhe que a única maneira de sobreviver era matando toda e qualquer ilusão. Ser reflexivo, matar toda e qualquer ilusão. [...] O professor, por exemplo, era um homem de princípios. Melhor dizendo, digo-lhe, era um homem de princípios. Espécie rara, também, nos tempos que correm. Que mais temos, senão princípios, para aguentar toda essa merda? (PIGLIA, 2010, p. 99).

Assim como Maggi, Tardewski também era um intelectual exilado, fugido da Segunda Guerra Mundial e tendo que dar aulas particulares de filosofia para sobreviver. No excerto acima, faz uma referência implícita aos duros momentos que vivenciavam, somente tendo princípios poderiam aguentar firmes em sua posição de resistência e luta.

Nesta segunda parte da narrativa fica mais nítido o tom do gênero policial presente na obra de Piglia, tendo em vista que o texto se torna mais enigmático, assim como é o desaparecimento de Maggi. Quando Renzi assume o foco narrativo, muitas situações se tornam sugestivas, como quando Tardewski provoca um mal-entendido ao se referir a uma mulher que cuidava dos afazeres domésticos na casa de Maggi: “O professor gostava muito dela, disse Tardewski. Logo depois corrigiu-se: na realidade quisera dizer que o professor gosta muito dela. Às vezes, disse, basta alguém estar longe algumas horas para que falemos dele como se tivesse morrido.” (PIGLIA, 2010, p. 140).

Tardewski é um intelectual que só consegue falar por meio de citações, tanto que seu objetivo também é escrever um livro, mas constituído somente por citações. Durante toda a noite que conversa com Renzi fala de diversos autores e temáticas, citando muitos nomes e textos. Faz isso de forma intencional, já que não pode falar diretamente sobre o seu amigo e seu paradeiro, como compreendemos ao final da leitura: “Como o senhor compreendeu, diz agora Tardewski, se falamos tanto, se falamos a noite inteira, foi para não falar, ou para não dizer nada sobre ele, sobre o professor. Falamos e falamos porque a respeito dele não há nada que se possa dizer.” (PIGLIA, 2010, p. 195).

Renzi recebe de Tardewski todos os papéis que Maggi conservava de Ossorio, os quais foram responsáveis pela história que ele vinha escrevendo há algum tempo. Segundo o polonês, são estas palavras que responderão as inúmeras perguntas que Renzi possui sobre estas enigmáticas figuras, questionamentos estes que o leitor se faz, mas que ficam sem respostas conclusivas, pois exatamente nesta parte a narrativa se encerra.

Em certo sentido, disse depois, este livro era a autobiografia do professor. Essa era a maneira que ele tinha de escrever sobre si mesmo. Por isso acho que nestes papéis o senhor irá encontrar tudo o que precisa saber sobre ele, tudo o que eu não posso dizer. Encontrará neles, tenho certeza, a razão de sua ausência. (PIGLIA, 2010, p. 197).

Por fim, o livro termina com a leitura de uma carta - temos acesso novamente a um fragmento - que Renzi transcreve para o leitor ao abrir a pasta dos documentos deixados por Maggi/Ossorio. Esta correspondência foi a última escrita por Ossorio, aquela que escreveu antes de se suicidar e onde revela nuances de sua verdadeira identidade ao comunicar que

vivia no Chile com um grande amigo, Juan Bautista Alberdi, um dos maiores ativistas liberais que já existiram na Argentina.

Como nenhuma escrita é inocente, essa história construída por várias mãos, com certeza revelará não só o passado argentino de Enrique Ossorio, mas muitos episódios que sucederam depois, até a ditadura civil-militar implantada em 1976, pois ao falar de Ossorio, Maggi construiu do mesmo modo a sua própria história. E assim se dá a construção da própria obra *Respiração Artificial*, que, metaficcionalmente, se refere a si mesma o tempo todo.

Com Silviano Santiago o leitor mais atento também se deparará com algumas leituras subliminares, que de forma mais explícita retratavam o passado para indiretamente representar o momento de produção da narrativa. A principal e mais significativa referência que encontramos é sobre o momento que Graciliano Ramos relata o sonho que teve sobre a morte de Cláudio Manuel da Costa. A descrição da morte do poeta pode representar, metaforicamente, outro “suicídio” trágico e muito questionado que aconteceu durante a ditadura civil-militar brasileira, a morte do jornalista Vladimir Herzog, fato este que ficou conhecido no país e mundo afora.

Herzog nasceu em 1937 na Croácia e mudou-se para o Brasil em 1942, com a família, de origem judaica, que fugia da Segunda Guerra Mundial. Foi um professor, jornalista e dramaturgo, sendo que, no ano de sua morte, em 1975, atuava como dirigente do jornalismo da TV Cultura. Na noite anterior a sua morte, que aconteceu no dia 25 de outubro de 1975, Herzog recebeu em seu trabalho dois homens que se identificaram como agentes do Exército e que queriam levá-lo para se apresentar e prestar esclarecimentos na sede do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna). Depois de muita insistência, o jornalista conseguiu convencê-los de que compareceria na primeira hora da manhã seguinte.

No outro dia, compareceu espontaneamente no horário marcado e foi levado para um interrogatório, que culminaria na sua morte, cuja causa seria um suposto suicídio, conforme as autoridades atestaram na época. Segundo o depoimento de outros jornalistas que estavam presos no DOI-CODI, Herzog foi submetido a inúmeras torturas que causaram a sua morte, frequentemente praticadas contra centenas de presos políticos, para que confessasse seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro e entregasse outros jornalistas envolvidos com o movimento. No entanto, para esquivar-se da responsabilidade pelo crime, os torturadores forjaram um suicídio como causa da morte, criando uma cena em que o jornalista se enforcou com uma cinta - mas os macacões dos presos não tinham cinta -, na grade da janela da cela em que estava preso, que media 1,63 metros do chão – Herzog teve que ficar de



joelhos para conseguir se suicidar. Para registrar o momento, chamaram um fotógrafo, que algum tempo depois confessou a farsa cometida.

A versão do suicídio, desde o momento em que chegou ao conhecimento do público, foi contestada pela família, amigos, colegas de profissão e demais pessoas que tinham algum envolvimento contra a ditadura, tanto que a Sociedade Cemitério Israelita se recusou a enterrar o corpo de Herzog no espaço destinado às pessoas que cometeram suicídio. O crime contra o jornalista causou uma comoção geral no país e foi considerado o ápice para que muitas pessoas voltassem às ruas para denunciar e lutar contra as atrocidades cometidas durante o regime militar. Toda a família de Herzog e, principalmente sua esposa, Clarice Herzog, iniciaram uma longa batalha para mostrar a verdade sobre o que realmente aconteceu, conseguiram algumas vitórias na justiça, como atesta o site do “Instituto Vladimir Herzog”, criado em 2009, para propagar os valores da Democracia, Direitos humanos e Liberdade de Expressão:

Em janeiro de 1976, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo encaminhou à Justiça Militar o manifesto “Em nome da verdade”, subscrito por 1.004 jornalistas. Era a primeira vez, naquele período de forte censura e repressão, que se ousava contestar publicamente a versão oficial de suicídio e reclamar a completa elucidação dos fatos. Em 1978, a Justiça brasileira, em sentença proferida pelo juiz Márcio José de Moraes, condenou a União pela prisão ilegal, tortura e morte de Vladimir Herzog. Em 1996, a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos reconheceu oficialmente que ele foi assassinado e concedeu uma indenização à sua família, que não a aceitou, por julgar que o Estado brasileiro não deveria encerrar o caso dessa forma. Eles queriam que as investigações continuassem. O atestado de óbito, porém, só foi retificado mais de 15 anos depois.

Recentemente, em meados de 2018, a família conseguiu uma grande vitória, a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) condenou o estado brasileiro pela morte de Vladimir Herzog, reconhecendo o assassinato como um crime contra a humanidade. A Corte ainda deu o prazo de um ano para as autoridades brasileiras emitirem um relatório com as informações sobre a abertura das investigações sobre o caso e para pagarem uma indenização à família do jornalista.

Silviano Santiago deixou transparecer no romance *Em liberdade* o clima da ideologia que o país estava vivenciando na década de 1970. Qualquer conhecedor da história da morte de Herzog conseguirá compreender a segunda leitura por detrás da referência literária à morte do poeta Cláudio Manuel da Costa. O escritor brasileiro consegue fazer uma analogia muito significativa entre a versão do suicídio do poeta árcade no século XVIII, que também teve a sua versão oficial questionada pela história do país, e a morte do jornalista. De antemão, podemos salientar que ambas aconteceram em circunstâncias muito similares, em governos

autoritários e repressivos que enfrentavam a duras penas qualquer sinal de oposição e resistência e que, essencialmente, eram cruéis e covardes a ponto de forjar situações, criando e disseminando a todo custo falsas versões sobre a história de sua nação.

O sonho de Graciliano descrito na ficção Santiago nos traz outra versão sobre a história de Cláudio Manuel da Costa e ainda sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog:

Via-me a mim, vestido com roupas da época, sentado junto a uma mesa tosca de madeira, com a pena na mão [...].

Via-me, de repente, tocar de leve a cinta que trazia à cintura. Via-me, em seguida, agarrá-la com força e trazê-la até defronte dos olhos. Já então, estava vestido à moderna, com um desses macacões que operário de fábrica usa. Estava sentado numa cadeira e tinha uma folha de papel à minha frente. Na mão, uma caneta moderna. Escrevia, agora, com facilidade, frases e mais frases. Tive pavor do conteúdo. No papel denunciava meus companheiros de rebelião [...]. Rasgava a folha num gesto nervoso e brusco. [...]

Tentava tirar o cinto do macacão, mas o macacão não tinha cinto. (SANTIAGO, 2013, p. 215-2016).

Neste trecho Graça descreve seu sonho e conseguimos identificar a inserção de Santiago no texto para denunciar a crueldade praticada pelo regime militar brasileiro. É totalmente inverossímil o poeta árcade estar usando um macacão de operário e depois estar usando uma caneta em pleno século XVIII. Assim como supostamente acontece com Cláudio Manuel da Costa, Herzog também foi obrigado a escrever um documento que era uma espécie de confissão sobre seu envolvimento com as causas comunistas, que rasga em um sinal de arrependimento e comete o suicídio, o que é registrado na foto realizada pelo perito do Instituto Médico Legal, e amplamente divulgada em sites da Internet. No trecho descrito acima, Santiago reforça de forma oblíqua a versão não oficial sobre os fatos: “o macacão não tinha cinto.” E compreendemos a denúncia social e político que o escritor faz ao momento ditatorial que o país ainda enfrentava.

Mas as referências à morte do jornalista não param e chocam ainda mais o leitor:

Juntou, primeiro, todos os pedaços de papel que estavam esparramados pelo chão. Refez a folha de papel em segundos. Colocou-a em cima da mesa, onde estavam as sucessivas inscrições de “esperar cansa”. Exigiu a minha assinatura no final da confissão. Pegou o cinto de pano que tinha deixado cair por terra. Armou com ele, habilidosamente, um atraente laço. O nó era corredio. Mostrou-me o cinto: feita a circunferência, ainda sobrava muito pano. Estirou a tira para trás (vi que era realmente verde), indicando-me que podia ser amarrada sem dificuldade a uma das barras da grade. (SANTIAGO, 2013, p. 216-2017).

O narrador fala na terceira pessoa e reforça que há outra pessoa praticando as ações descritas, para implicitamente fazer o leitor compreender que não houve um suicídio, mas um

assassinato cruel e premeditado, realizado por alguém que tinha um pano na cor verde, ou seja, pode ser uma alusão a cor do uniforme dos membros do exército brasileiro. Ainda compreendemos que se trata de uma alusão aos “camisas verdes”, isto é, aos integrantes Ação Integralista Brasileira (AIB) (1932-1937), grupo de extrema-direita da época, com simpatias pelo nazismo e fascismo italiano.

Nesse sentido, é inegável a contribuição de Santiago, como ficcionista, para mostrar outros pontos de vista sobre fatos históricos. Ademais, demonstra em sua obra, ao ressignificar parte da história de Graciliano Ramos e Cláudio Manuel da Costa, como os intelectuais são perseguidos em fases de governos totalitários e são acometidos por práticas de censura e repressão que os impossibilitam, muitas vezes, de realizarem o seu papel com integridade e respeito à veracidade dos fatos. O seguinte excerto, que se refere à construção metaficcional do conto de Graciliano sobre o poeta inconfidente, retrata estes pontos que salientamos sobre o intelectual, entretanto, reflete sobre a própria obra de Santiago e as importantes reflexões que foram suscitadas com sua leitura:

A verdade histórica – sendo obediente à seta da cronologia e circunscrita às determinações locais de caráter socioeconômico – congela as partes fragmentadas na sua particularidade, impossibilitando que se tenha uma compreensão global dos acontecimentos. É esta a compreensão que busco; espero que a encontre. Apresentar, numa cápsula da máquina do tempo, a permanência dos regimes autoritários no Brasil. A posição incômoda que ocupam os intelectuais, quando manifestam publicamente o desejo de uma sociedade menos injusta. [...]  
Numa sociedade como a brasileira, qualquer movimento mais audacioso da oposição tem de ser, irremediavelmente, secreto. Sobrepara, acima do segredo oposicionista, a verdade única e inquestionável, ditatorial, de um monarca, de um presidente. (SANTIAGO, 2013, p. 226-227).

De início, o escritor reforça a fragilidade da verdade histórica em momentos ditatoriais, que fica à mercê dos mecanismos das determinações oficiais, que buscam moldar a sociedade aos seus anseios, para torná-la cada vez mais subserviente e sem pensamento crítico. Cabe aos intelectuais o difícil papel de mostrar as verdades subliminares, de problematizar o conhecimento histórico e mostrar outras versões sobre a inquestionável verdade presente nos documentos oficiais. Este papel também é incumbido aos ficcionistas, que conseguem com mais vigor, por meio das estratégias literárias pós-modernas, revelar de forma crítica e reflexiva outras possibilidades interpretativas para a história oficial.

Santiago ainda demonstra que é impossível haver qualquer sinal de oposição e crítica ao governo que não aconteça de forma secreta, como acontece com os ficcionistas também, que precisam camuflar seu texto para não sofrerem as consequências pelas críticas e subversões que realizam. Ao mesmo tempo, oferecem textos geralmente considerados como

difíceis pelos seus leitores, as denominadas obras abertas, que não propiciam significados conclusivos e fechados em sua estrutura, conforme as definições de Eco (1971). Estas obras, orientadas pelas intenções do autor, desafiam e estimulam o leitor a usar a sua imaginação e inteligência para encontrar algum sentido que, de algum modo, mude e amplie o seu horizonte e a sua percepção sobre as coisas no mundo.

Conforme exposto na citação acima, podemos inferir que uma das principais intenções de Santiago foi demonstrar e criticar a permanência dos regimes autoritários sobre o Brasil, por isso escolheu figuras significativas no contexto político em que viveram: o Estado Novo e a Inconfidência Mineira. Entretanto, além de ressignificar estes períodos passados, o escritor pode usar destes momentos como uma estratégia para representar criticamente o momento que ele vivenciava. De forma similar ao que Graciliano e Cláudio Manuel da Costa experienciaram em seus períodos, o autor de *Em liberdade* também sofreu pela sua posição de intelectual e escritor, teve o seu ofício sucumbido pelas práticas de censura e repressão do regime militar e viu muitos de seus colegas de profissão sofrerem com as violências do governo, sendo presos, torturados e até mortos, como foi o caso do jornalista Herzog, além de outros tantos que foram obrigados a se exilar do país.

Vejo o peso da cadeia sobre uma vida; vejo o peso do governo autoritário e discricionário sobre uma comunidade. Percebo, de maneira concreta, o que conseguem: o silêncio do indivíduo. Pior: o silêncio de muitos indivíduos ao mesmo tempo. Trágico: uma sociedade civil silenciosa. [...] É preferível, então, calar-se. Encontro os meus companheiros de luta no silêncio. Em silêncio, trabalhamos; com o silêncio, ganhamos o nosso sustento; pelo silêncio exprimimo-nos. (SANTIAGO, 2013, p. 196).

Ao mesmo tempo que o autor explicita as artimanhas do governo para silenciar o seu povo frente às injustiças cometidas, de forma irônica, há uma crítica sobre a impossibilidade de calar um intelectual engajado nas lutas sociais. Como em um jogo de espelhos, usando a estratégia pós-moderna denominada de *mise-em-abyme*, Graciliano se calou naquele momento sobre tudo que sofreu nas mãos do governo de Vargas, mas sua forma de se expressar foi dando voz a outro intelectual que viveu situações similares, Cláudio Manuel da Costa. Santiago se silenciou diretamente na produção de *Em liberdade*, no entanto a sua voz era a de Graciliano Ramos e a de Cláudio Manuel da Costa, aliás, o seu discurso representou uma terceira pessoa: Vladimir Herzog. Nessa parte ainda há uma crítica evidente aos civis, que de alguma forma se silenciaram e se tornaram os corresponsáveis pela implantação do regime militar no Brasil, que teve muitas das suas práticas, como as torturas e perseguições aos intelectuais, financiadas pela sociedade civil mais conservadora do país.

Em diversos momentos na narrativa o autor demonstra a triste realidade brasileira na mão dos poderosos que usurpam a democracia da nação, realidade esta que representa, em alguma medida, a história de muitos países latino-americanos. Há um passado de governos autoritários e antidemocráticos que insiste em se repetir, que iniciou sua exploração ao povo desde o descobrimento do país e do continente: “O governo forte acaba sendo o círculo vicioso de que tão cedo não nos poderemos safar. Pedro Álvares Cabral e Getúlio são ambos ditadores. O primeiro, dos índios, e o último, dos moleques.” (SANTIAGO, 2013, p. 143). O autor prevê que este tipo de poder não vai acabar com Getúlio, se referindo, indiretamente, à ditadura de 1964.

Em determinado momento, Santiago tece uma explicação sobre a relação entre o passado e o presente, que serve para esclarecer a sua visão nesta narrativa sobre estes tempos, assim como de forma metaficcional parece discutir sobre o próprio escopo da arte pós-moderna, que, entre outros objetivos, busca constantemente revisitar criticamente o passado. O narrador Graciliano está refletindo sobre alguns intelectuais, entre eles, o escritor Mário de Andrade, um dos expoentes máximos do movimento modernista brasileiro, e critica a sua perspectiva sobre o passado, fundamentada à tradição e ao imobilismo, valores da classe dominante. Ao fazer isso, Santiago salienta a sua posição com relação ao passado e o seu viés pós-moderno:

O passado é apenas um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar a sua posição no hoje e no amanhã. Sendo o lugar da reflexão, o passado não tem um valor em si que deve ser preservado a todo custo, mas pode e deve ter um valor que lhe é dado pelo horizonte de expectativas do presente. (SANTIAGO, 2013, p. 89).

Desse modo, constatamos que sua intenção foi trazer um novo olhar ao passado brasileiro, mostrar que o passado se repete, sob novas roupagens, somente tendo uma visão crítica podemos evitar que ele volte a se repetir. O tempo presente permite que tenhamos um olhar mais aprofundado sobre o passado e ampliemos o nosso horizonte de expectativas, assim como o pretérito pode servir de pretexto para ressignificar o momento presente.

Em *Respiração Artificial*, Piglia, de forma similar a Santiago, representa a continuidade dos regimes autoritários sobre a nação argentina e faz muitas referências ao contexto da América Latina e sua história de exploração econômica e social. O escritor remonta ao passado de seu país, mas, além de ressignificar criticamente estes momentos, seu intento é representar o período presente. Schøllhammer resume estas características observadas tanto na narrativa brasileira quanto na argentina:

É característico dessa forma de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se torne alegoria da realidade nacional moderna. Com uma linguagem eficiente e muitas vezes inspirada em gêneros populares, como o suspense policial ou o romance detetivesco, as referências históricas são metabolizadas de modo a possibilitar novas hipóteses interpretativas. (2009, p. 29-30).

Embora compreendamos que as duas obras aqui analisadas representam, em alguma medida, a história latino-americana, - e vale fazer um adendo para salientar que os dois escritores, como críticos e ensaístas, possuem vários trabalhos teóricos dedicados a refletir sobre este continente e suas produções literárias -, observamos que na obra de Santiago não há referências explícitas sobre a América Latina, enquanto na obra de Piglia em alguns momentos ele se refere ao continente e sua trajetória de lutas intermináveis: “Depois da descoberta da América não aconteceu mais nada nestes lares que mereça a mais mínima atenção. Nascimentos, necrológios e desfiles militares: só isso.” (PIGLIA, 2010, p. 16). Nesta passagem o autor sintetiza de forma irônica a trajetória latino-americana e salienta a presença constante do sistema militarista sobre as nações deste amplo continente. Piglia quer evidenciar que esta forma de governo acaba deixando de lado seus deveres com a sociedade para, com os “desfiles militares”, buscarem mostrar e propagar seu poder, receber honras e fazer propagandas de seus ideais políticos.

Quase ao final da obra, enquanto Tardewski e Renzi esperam o improvável retorno de Maggi, o polonês reproduz uma fala do professor Maggi feita antes de seu desaparecimento:

[...] a única maneira de ser lúcido é pensar a partir da história. [...] Como poderíamos suportar o presente, o horror do presente, disse-me o professor na última noite, se não soubéssemos que se trata de um presente histórico? Quero dizer, disse-me ele essa noite, é porque vemos como vai ser e em que vai se transformar que podemos suportar o presente. Essa foi sempre o que poderíamos chamar de sua linha de pensamento. (PIGLIA, 2010, p. 169).

Nesta parte fica clara a posição de Maggi quanto à história argentina, que insiste em se reiterar. Como conforto para continuarem vivos, lutando, e para não enlouquecerem, lembram que tudo o que viveram foi vivido em outros momentos históricos, por outras figuras históricas. Ademais, reconhecem o desenlace do presente com base no que conhecem do passado. Ossorio, don Luciano, Maggi, Renzi e outros personagens da trama narrativa passaram por situações similares de opressão e violência, separadas apenas por distâncias temporais. Em *Respiração Artificial* suas histórias se cruzam pela escritura, suas linhas de pensamento são praticamente as mesmas, como escritores, críticos de seu tempo, intelectuais

multifacetados, “traidores” de suas nações e de seus governos, se unem para trazer um novo olhar para a história argentina e latino-americana e para denunciar a continuidade destes regimes antidemocráticos sobre os povos latinos.

Por fim, ao refletir de forma intertextual sobre o escritor Franz Kafka, Piglia, ou melhor, o narrador Tardewski relata uma hipótese que elaborou sobre uma possível relação do autor de *A Metamorfose* com o ditador nazista mais famoso do mundo, Adolf Hitler. O polonês relata sua teoria com tanta coerência que em alguns momentos fica difícil admitir que se trata de uma ficção, tanto que afirma com convicção ter descoberto que as duas figuras se encontravam na cidade de Praga no ano de 1910. Para ele, Kafka teria se inspirado em Hitler e seus pensamentos tirânicos e assassinos para produzir muito de suas obras, como *A Metamorfose* e *O processo*.

Com esta alusão, Piglia consegue transmitir muitas reflexões sobre a sua obra. Uma delas seria demonstrar que a história e a ficção estão imbricadas, uma não surge sem a outra e seus limites estão cada vez mais tênues. Tardewski representa o leitor que busca o sentido mais oculto das palavras, que encontrou nelas outros significados e soube associá-las com outros acontecimentos, daí a sua descoberta. Além disso, segundo a hipótese do polonês, Kafka soube interpretar cada palavra proferida por Hitler e reproduziu em suas obras muito da história que aconteceria anos mais tarde sobre muitos países europeus, fruto dos pensamentos desumanos do grande ditador: “As palavras preparam o caminho, são precursoras dos atos por vir, as faíscas dos incêndios futuros.” (PIGLIA, 2010, p. 186). Kafka em *Respiração Artificial* poderia ser interpretado como o intelectual que trouxe um novo olhar para a história e para as palavras proferidas, vendo nelas um prenúncio do futuro.

Assim também ocorre com a maioria dos personagens escritores tanto na narrativa argentina quanto na brasileira, revisitam as palavras, o passado escrito, com um olhar moderno, e ressignificam estas conjunções. Como nenhuma palavra é neutra, isenta de intenções, além de representarem o presente de produção das obras, são alertas para que o mesmo não volte a acontecer no futuro, são propostas de reflexão crítica para formar sujeitos mais críticos do seu tempo. Todos estes personagens escritores, que refletem os próprios autores Piglia e Santiago, falam do indizível, arriscam sua vida, liberdade e profissão para mostrar outras versões sobre os fatos e novas leituras sobre os acontecimentos, feitas a partir de novas perspectivas ou pela ótica dos silenciados e subjugados pela sociedade. Estes escritores falam em nome daqueles que foram silenciados pelos regimes militares e pelos sistemas de dominação totalitários: “Falar do indizível é pôr em perigo a sobrevivência da linguagem como portadora da verdade do homem.” (PIGLIA, 2010, p. 194).

Portanto, *Em liberdade* e *Respiração Artificial* são obras densas, expoentes máximas do pós-modernismo, trazem a singularidade de suas nações ao representaram a experiência histórica e, ao mesmo tempo, propõem um debate amplo sobre a literatura e a arte de narrar. Nesta singularidade, conseguimos ampliar nosso horizonte de expectativas e refletir sobre toda a história latino-americana. Sem qualquer menção ao período político vivenciado no momento de produção das duas narrativas, compreendemos que a crítica e a reflexão implícitas vão além da dimensão história e da tradição retratadas. Piglia e Santiago são testemunhas diretas do terror e da morte, mas deixam seu testemunho e sua denúncia de forma silenciosa, somente os leitores mais atentos poderão ouvir as suas vozes e compreender o real sentido de suas palavras. Feito isto, suas vozes e suas palavras ecoarão alto e, com certeza, atravessarão gerações, esta é a força motriz da literatura.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o reconhecimento da complexidade das obras analisadas nesta pesquisa: *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, finalizamos este trabalho com a sensação de quem encontrou mais do que imaginava e buscava, de quem superou suas expectativas, não apenas como pesquisador, mas como leitor. O que restou foi uma admiração profunda pelas obras e autores e, mais ainda pela linguagem que possuem, rica em todas as suas possibilidades significantes, aberta e múltipla, capaz de transformar a forma que vemos e concebemos o mundo.

Podemos afirmar que tanto a obra brasileira quanto a argentina são expoentes da poética literária em voga na América Latina e em outras partes do mundo: o pós-modernismo. São textos com temáticas construídas com base na linguagem, que, de forma metaficcional refletem sobre o próprio ato narrativo do início ao fim da trama. Aliás, como romances pertencentes ao subgênero denominado de metaficção historiográfica, revisitam o passado histórico e as versões tradicionais sobre a história para questioná-los criticamente, além de remontar a momentos ignorados pelo discurso oficial. Tudo isso é feito de forma metalinguística, revelando o processo de composição do texto e evidenciando as falsificações do discurso, seus limites e suas fragilidades. Ao fazer isso, estes romances problematizam e relativizam as noções estáveis que o sujeito tem sobre si e sobre o mundo que o cerca, fazendo-o reconhecer que a escrita não é inocente e isenta de intenções, que qualquer forma discursiva precisa ser lucidamente indagada e que o leitor deve ser atento e crítico para poder adentrar as entrelinhas do texto pós-moderno.

Diante do exposto, os objetivos com esta pesquisa foram analisar comparativamente as duas obras supracitadas, buscando verificar como ressignificaram o passado de suas nações e que estratégias da linguagem pós-moderna usaram para tal. Além de ressignificar criticamente a história de seus países, a intenção era demonstrar como estes aspectos refletem a trajetória histórica do continente latino-americano.

Como vimos, *Em liberdade* e *Respiração Artificial* revisitam o passado brasileiro e argentino, períodos estes marcados pela presença de governos autoritários e repressivos sobre a sociedade, que subjugavam o povo aos seus interesses, castigavam e perseguiram qualquer forma de oposição e empenhavam-se a silenciar, das mais variadas formas, os críticos e intelectuais de seu tempo.

Santiago reescreve o passado da Era Vargas ao colocar como personagem e narrador principal de seu texto o escritor Graciliano Ramos, preso injustamente pelo governo de

Getúlio Vargas. Além de demonstrar outras faces deste governo opressor e tirano, propõe uma crítica sobre outro momento histórico do país, a Inconfidência Mineira, ao mencionar um sonho que Graciliano teve sobre a morte do poeta Cláudio Manuel da Costa. Neste sonho é revelado outra versão sobre a morte do poeta, denunciando o suposto assassinato do escritor pelo governo absolutista.

Na obra de Piglia também há uma problematização sobre os períodos históricos retratados. Praticamente todos os personagens também são escritores e viveram em algum período de governos ditatoriais. Marcelo Maggi é um historiador exilado, que sofreu as artimanhas do peronismo e novamente está sentindo o ímpeto da ditadura implantada em 1976, tanto que desaparece misteriosamente ao final da narrativa. Sua história está entrelaçada ao personagem Enrique Ossorio, que traiu o tirânico governo de Juan Manuel de Rosas, no século XIX, tendo que viver o resto de sua vida exilado de seu país e buscando escrever uma história sobre si, que revelará um novo olhar sobre o passado argentino, visto sob a perspectiva dos oprimidos e não dos dominadores. Esta história será tecida por várias mãos, pois Ossorio não consegue terminá-la e deixa seus papéis a Marcelo Maggi, que continua escrevendo a história, mas, do mesmo modo, ao final da narrativa precisa confiar estes documentos ao sobrinho, Emilio Renzi, narrador principal de *Respiração Artificial*.

Santiago e Piglia, embora não apareçam explicitamente no texto, utilizam desta revisitação crítica da história para falar implicitamente de um dos momentos mais críticos, antidemocráticos e violentos vivenciados por suas nações: a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e a ditadura civil-militar argentina (1976-1983). De forma similar, vários outros países do continente enfrentavam duras ditaduras neste período e lutavam pela sua liberdade em diversas esferas da sociedade. O escritor brasileiro demonstra isso em diversas ocasiões, como quando identificamos a analogia crítica feita sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog. Em *Respiração Artificial*, Piglia usa os personagens Maggi e Ossorio para representar a ditadura imposta no mesmo ano que a ação da obra inicia, narrada pelo seu alter-ego, Emílio Renzi. Os dois escritores demonstram que nenhuma escrita ou forma discursiva, seja historiográfica ou ficcional, é inocente e detentora de uma verdade absoluta. Ao dar fala aos outros, a subjetividade do escritor se faz presente no texto de alguma forma.

O passado se torna metáfora do tempo presente, uma vez que não se tem liberdade para falar diretamente desta fase política. Mais do que oportunizar novas significações sobre a história de seus países, por meio do conhecimento de outras versões sobre acontecimentos e figuras históricas de seu tempo e do questionamento às verdades oficiais propagadas pelo discurso dominante, tanto o escritor brasileiro quanto o argentino conseguem mostrar as

fragilidades do discurso, as falsificações necessárias para a construção de novos sentidos para a história. Apenas o leitor mais atento, o leitor crítico, segundo Eco, conseguirá compreender que há outras histórias bifurcadas no texto, que as palavras podem denotar outros sentidos, nunca fechados e conclusivos.

Daí que encontramos uma das chaves de leitura para estes romances: além de ressignificar o passado, representam implicitamente o período presente e demonstram a fatídica e monótona realidade latino-americana, marcada por governos antidemocráticos que usurparam – ou ainda usurpam - a liberdade de seu povo e, sob a influência imperialista, buscam-nos calar, tirando a sua capacidade de pensarem criticamente sobre o seu tempo e a sua história. Santiago e Piglia revelam as artimanhas praticadas por estas formas de dominação totalitárias e evidenciam a necessidade do pensamento crítico para não se subordinar aos interesses dos dominadores.

Só conseguimos realizar esta pesquisa, que se tornou mais rica e significativa ao se estender ao contexto latino-americano, graças aos caminhos traçados pela Literatura Comparada a partir da década de 1960, principalmente, quando vários campos teórico-críticos passam a ser repensados sob uma perspectiva menos excludente. Este campo teórico é fundamental no contexto da América Latina por possibilitar uma abertura de possibilidades interpretativas para produções artísticas diversas e por atribuir uma maior valorização às produções deste contexto e suas singularidades.

Esta mudança de teorias e concepções também foi essencial para o surgimento do pós-modernismo e para que os limites entre as formas e os gêneros discursivos se tornassem tênues, difíceis de delimitar, como aconteceu com o discurso histórico e ficcional. Além disso, estas novas concepções teórico-críticas não são mais fechadas em seu território de pesquisa e de origem, mas abertas a mudanças e a novos contextos de significações. O pós-modernismo, ao ser inserido na América Latina, adquiriu neste múltiplo espaço um tônus próprio, pois, dentre outras características, os escritores encontraram nesta forma inovadora de expressão estética um modo de reescrever criticamente a situação política dos regimes autoritários sobre os países latino-americanos. Surgiu, pois, um pós-modernismo que contribuiu para uma ressignificação crítica da história latino-americana e como manifesto crítico às duras ditaduras impostas às nações latinas pós-Segunda Guerra Mundial.

Para o embasamento teórico desta pesquisa, foi necessário de antemão compreender a constituição de uma ampla área de estudos, que surgiu como disciplina no século XIX e desde lá vem passando por muitas transformações teóricas e ampliando sua área de ação: a Literatura Comparada. Tecemos uma longa discussão sobre sua trajetória acadêmica e suas

concepções em diferentes momentos históricos, até chegarmos ao ponto que mais importava, sua inserção no contexto latino-americano e seu revisionismo crítico no período pós-Segunda Guerra Mundial. Além de apresentar suas contribuições para o continente e a valorização que possibilitou às diversas produções realizadas neste espaço, pudemos destacar neste capítulo inicial da dissertação um pouco da história de formação identitária do povo latino-americano.

Compreender as relações entre o discurso histórico e o literário e/ou ficcional também foi fundamental para situar e entender melhor o surgimento do pós-modernismo e sua ênfase em revisitar de forma crítica o passado e seus discursos, evidenciando que todo discurso (histórico ou ficcional) é construção humana, passível de questionamento. Por isso, no segundo capítulo teórico salientamos as relações entre estes dois campos do saber: a Historiografia e a Literatura até chegarmos às marcas do pós-modernismo e sua recepção na América Latina. Ainda neste capítulo destacamos a forma do romance denominada de metaficção historiográfica, que é adotada por Piglia e Santiago nas narrativas aqui analisadas. Ambos encontram nesta forma de expressão uma maneira de representar a história sem deixar de fazer ficção, além de demonstrarem que o discurso sobre o conhecimento histórico é sempre criação humana e, por isso, deve ser constantemente problematizado. As duas narrativas ressignificam a história e mostram os limites e os poderes de seu conhecimento, construindo um elo entre passado e presente, mas fazem isso questionando as bases do próprio texto e de sua elaboração, ou seja, são o tempo todo autorreferenciais e autorreflexivos.

Ao produzir este capítulo, deparamos-nos com a difícil incumbência de tentar explicar e sintetizar algo que por si mesmo não apresenta conceituações claras e definidas. Como a própria poética literária atesta em todas as suas teorias, não tentamos trazer respostas ou conceituar em termos fechados este momento histórico e estético. Nossa intenção foi revisitar algumas concepções fundamentais para o seu entendimento e enfatizar as contradições que a linguagem pós-moderna traz em seu cerne. A resposta ao texto pós-moderno é não se intimidar frente às dificuldades de leitura e compreensão dos fatos narrados, colocadas no texto de forma intencional. É necessário um olhar atento e questionador com cada nome e referência apontada no texto, que não se intimide com os anacronismos, múltiplos pontos de vista, ironias, intertextualidades e demais paradoxos da forma pós-moderna, pois tudo é significativo. Sob esta ótica, conseguiremos compreender os possíveis sentidos por detrás das palavras literais.

Para melhor situar o leitor deste trabalho, elaboramos o capítulo seguinte que trata sinteticamente sobre a trajetória profissional e pessoal de Silviano Santiago e Ricardo Piglia,

relacionando-a com a produção das obras aqui analisadas. Reconhecemos nos dois escritores muita similaridade na forma de tecerem seus livros, combinando a linguagem ficcional e histórica e o tom ensaístico, além de aproximarem-se pelas críticas feitas sobre as atrocidades políticas cometidas em suas nações. Os dois escritores também destacam em suas narrativas o papel do intelectual, aos inserirem vários personagens escritores, sendo representado como um dos poucos detentores de voz em períodos ditatoriais, embora sua voz soe de maneira silenciosa, encoberta pelas estratégias da linguagem pós-moderna. Mesclando a realidade com a ficção, são críticos do passado e do seu próprio tempo. Suas obras não possuem conclusão, parecem inacabadas, cabendo ao leitor o papel de terminá-las ou de encontrar algum sentido para as incógnitas propostas. Os escritores pós-modernos requerem um leitor que tenha uma formação crítica capaz de questionar os papéis sociais e impedir que estas formas de dominação sobre a América Latina continuem a se repetir.

Após esta parte do trabalho que serve como uma introdução à análise das obras, seguimos para a realização de um longo capítulo de discussão comparada sobre *Respiração Artificial* e *Em liberdade*. Optamos por não dividir a análise por livros ou temáticas, pois compreendemos que assim a riqueza do trabalho de comparação se tornaria mais evidente. Tentamos seguir um ritmo para a análise, começando por assuntos mais singulares para adentrar as questões maiores que englobam o nosso estudo. Deixamos a análise fluir a seu modo, tentando mostrar as aproximações possíveis entre os dois textos e algumas particularidades de cada história. Como construímos apenas um capítulo de análise, a necessidade foi de ir e voltar de um texto ao outro, assim deparamos-nos com a dicotomia de tentar singularizar e ao mesmo tempo universalizar temáticas e pontos de análise dos textos.

Como explicado anteriormente, as duas obras são complexas e optou-se nesta pesquisa por um caminho de análise, dentre outros possíveis. Como prevê qualquer pesquisa, essencialmente de textos pós-modernos, a nossa proposta não se esgota neste trabalho, pois identificamos diversos pontos ainda a serem explorados, inúmeras referências intertextuais sobre literatura, filosofia, história e sobre a política brasileira e argentina, que possuem muitos significados na esfera narrativa criada por Piglia e Santiago. Como eternos leitores, pesquisadores e escritores, precisamos encontrar um recorte e seguir nesta linha fronteira que nos impossibilita, inevitavelmente, de termos uma visão geral sobre as duas obras. Entretanto, com um foco delimitado, podemos explorar e revelar muito das potencialidades do texto frente aos objetivos propostos.

Por fim, destacamos que os resultados encontrados foram valiosos para a nossa formação crítica como cidadãos e também para a compreensão da estética pós-moderna. Mais

do que revisitar criticamente o passado e a tradição argentina e brasileira, estas ficções nos levam a compreender muito da constituição de nossa identidade, como sujeitos pertencentes a um continente que desde seu “descobrimento” vem sendo explorado de diversas formas. Assim como Piglia e Santiago usam da história para representar o momento político e ideológico que eles vivenciaram na década de 1970, esta pesquisa faz refletir sobre a continuidade da ascensão de forças com ideologias ditatoriais sobre a sociedade civil, a exemplo das histórias ressignificadas nas narrativas aqui analisadas. Sua contribuição, além da esfera bibliográfica, revela um novo olhar sobre a história latino-americana, que leva a compreender como os fascistas adquiriram poder e ainda o propagam, conseguindo subjugar nações inteiras aos seus domínios.

Nosso conforto é saber que uma grande parcela da população é consciente destes fatores e consegue preservar um olhar crítico. A literatura pós-moderna, ou melhor, a ficção, contraditoriamente, mostra seu poder de desvelar outras verdades, que a história oficial muitas vezes omite. Por isso, teve e tem uma participação fundamental na formação da consciência crítica dos indivíduos, pois requer leitores que ultrapassem os limites textuais e revejam a própria realidade que os cerca. Portanto, reforçamos que a literatura e a escritura são armas contra a submissão e a alienação, tornam as pessoas melhores, mais críticas e atuantes no contexto em que estão inseridas.

## REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico. *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, v. 2. p. 25-39, 1994.
- ALEGRÍA, Fernando. *Nueva Historia de la novela hispano-americana*, Hanover: Ediciones del Norte, 1986.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. de Milton Ohata. *Novos estudos*, v. 77, São Paulo, p. 205-220, mar. 2007.
- ARENAS, Carolina. Marcar la diferencia (Entrevista com Beatriz Sarlo). *La Nacion*. 14 dez. 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/554973-marcar-la-diferencia>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. Trad. de Francisco Caetano Lopes Júnior. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.
- BOTOSO, Altamir. Pós-modernidade e literatura na América Latina. *Travessias*. Cascavel, v. 5, n. 1, 2011, p. 96-113.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992, p. 7-39.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultura sem fronteiras*. São Paulo: Caderno de Leituras. Entrevista concedida a Reynaldo Damazio. 2008. Disponível em: <[https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura\\_0802\\_8.asp](https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp)>. Acesso em: 07 mai. 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *Literatura para quê?* Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2012.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CUNHA, Eneida Leal. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985. Disponível em: <<http://asdfs.com/5N9?pt=D%2F4o8OOyYGEaRbq12yP9hD62R641rB73OBfkVaG4d80%3D>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: la cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. 3. ed. Barcelona: Lumen, 1993.

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

FIORUCI, Wellington Ricardo. Trilhando o pós-moderno em Borges e Piglia: reflexos especulares. *Miscelânea*, Assis, v. 10, jul.-dez. 2011, p. 43-54.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico de contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FUENTES, Carlos. *La gran novela Latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva a voz, 2010.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 8. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HELENA, Lucia. Olhares em palimpsesto. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 76-88,.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 143-170.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

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

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s. In: DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism: a reader*. London/New York: Routledge, 1993, p. 220-236.

\_\_\_\_\_. Mapeando o pós-moderno. Trad. de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. *O Caso Herzog*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://vladimirherzog.org/casoherzog/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. Trad. de César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

LACLAU, Ernesto. A política e os limites da modernidade. Trad. de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 127-149.

LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIRANDA, Wander Mello. *Corpos Escritos*. São Paulo: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MORICONI, Italo. Improvise em abismo para homenagem. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Mello. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 53-60.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2015.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Cortês. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

PEREIRA, Maria Antonieta. Silviano Santiago, Ricardo Piglia e as narrativas do Cone Sul. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 18, n. 23, jul.-dez. 1998, p. 239-252.

\_\_\_\_\_. *A rede textual de Ricardo Piglia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

\_\_\_\_\_; SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras ao Sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PESSANHA, José Américo Motta. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, Dirce Cortês. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 282-301.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. v. I e II. 25. ed. São Paulo: Record, 1992.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAMAYOULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

\_\_\_\_\_. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 44-60, 2002.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOETHE, Paulo Astor. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. *Travessias*. Coimbra, n. 6/7, 2008, p. 15-36.

SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

TIEGHEM, Paul Van. Crítica literárias, história literária, literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 100-107.

TOLEDO, Dionísio. Fragmentos de um percurso. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo. *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 22-24.

TORO, Alfonso de. Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna). In: *Revista Iberoamericana*. Separata. Pittsburgh, n. 155-156, abril-setiembre, 1991, p. 441-466.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 120-132.

\_\_\_\_\_. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 133-161.

ZEIGER, Claudio. El diario que hablaba de ti. *Radar livros*. Argentina. 15 de out. de 2017. Disponível em: < <https://www.pagina12.com.ar/69196-el-diario-que-hablaba-de-ti>>. Acesso em: 10 jan. 2019.