

Raul Henrique Amaro da Silveira Ortellado

**PERSPECTIVAS METAFICCIONAIS EM NARRATIVAS DE RUBEM
FONSECA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Letras-PPG Letras da Universidade Federal do Rio
Grande-FURG como requisito final à obtenção do
grau de Doutor em Letras. Área de concentração:
História da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Paiva Coronel.

Rio Grande-RS.
Ano de defesa: 2020.

Ficha Catalográfica

O77p Ortellado, Raul Henrique Amaro da Silveira.
Perspectivas metaficcionais em narrativas de Rubem Fonseca /
Raul Henrique Amaro da Silveira Ortellado. – 2020.
149 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,
2020.

Orientadora: Dra. Luciana Paiva Coronel.

1. Rubem Fonseca 2. Pós-Modernidade 3. Metaficção
Historiográfica 4. Hibridismo Cultural 5. Romance Histórico Brasileiro
Contemporâneo I. Coronel, Luciana Paiva II. Título.

CDU 82

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

À inteligência suprema.

À memória de Rubem Fonseca, falecido em abril de 2020.

À memória do meu avô Atilano e da minha avó Martha.

À memória da minha avó Ina e do meu avô Francisco.

À minha mãe Hannah e meu pai Raul.

À minha esposa Simone e meu filho Gabriel.

À minha orientadora Luciana Coronel.

Agradecimentos:

Ao meu ex-orientador da graduação, José Fornos, que me apresentou o estudo da metaficção.

Ao meu ex-orientador de mestrado, Mauro Póvoas, que me presenteou com o livro *O Triunfo da Morte*, de Abelaira, quando estive em Portugal.

À professora Rejane Pívetta, já citada por mim em minha dissertação de mestrado, e que agora compõe a banca do doutorado.

Ao professor Fábio Messa, especialista na temática da violência urbana em Fonseca, e componente da banca.

“Sente que atingiu um ponto de equilíbrio, uma sabedoria que não é nem do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia.”

Rubem Fonseca.

Toda a história é história contemporânea.

Benedetto Croce

RESUMO

O presente trabalho visa a investigar a *metaficção historiográfica pós-moderna*, de Linda Hutcheon, a *massificação cultural* de Fredric Jameson e *O romance histórico brasileiro contemporâneo* de Antônio Roberto Esteves, em narrativas do escritor Rubem Fonseca. Para esse intento, foram selecionados um conto de extração histórica, *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, de *O cobrador* (1979), *Agosto* (1990), que é um romance policial-histórico e *O selvagem da ópera* (1994), um argumento de roteiro cinematográfico em forma de narrativa literária. Ao selecionar para a tese tais expressões singulares entre si, de narrativas do autor, demonstrei a versatilidade de Fonseca como contista, romancista e roteirista, aludindo a releitura histórica comum às tramas e sendo o epicentro dessa pesquisa acadêmica, que contribuirá com os futuros pesquisadores desse escritor canônico brasileiro.

Palavras-Chave: Rubem Fonseca, pós-modernidade, metaficção historiográfica, hibridismo cultural, romance histórico brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the *postmodern historiographical metafiction* of Linda Hutcheon, *the cultural massification* of Fredric Jameson and *The contemporary brazilian historical novel* by Antônio Roberto Esteves in narratives by the writer Rubem Fonseca. For this purpose, i selected a historical extraction tale, *H.M.S Cormorant in Paranaguá*, from *O Cobrador* (1979), *Agosto* (1990), which is a historical noir novel and *O selvagem da ópera* (1994), a film script argument in the form of literary narrative. By selecting for the thesis such singular expressions among themselves, from the author's narratives, i demonstrated the versatility of Rubem Fonseca as a storyteller, novelist and screenwriter, alluding the historical rereading common to the plots and being the epicenter of this academic research, which will contribute to the future researchers of this Brazilian canonical writer.

Keywords: Rubem Fonseca, postmodernity, historiographical metafiction, cultural hybridism, contemporary Brazilian historical novel.

SUMÁRIO

1-O autor, sua obra e fortuna crítica.....	1
2-Aparando as arestas no pós-moderno: <i>a massificação cultural, a metaficção historiográfica e a releitura histórica</i>	12
2.1- <i>A massificação da cultura pós-moderna em Pós-modernismo: A lógica do capitalismo tardio</i> . De Fredric Jameson.....	12
2.2- <i>A desconstrução das narrativas mestras e o conceito de metaficção historiográfica em Poética do Pós-modernismo</i> . De Linda Hutcheon.....	29
2.3- <i>A releitura histórica em O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)</i> . De Antônio Roberto Esteves.....	60
3- <i>A ficcionalização histórica pós-moderna em narrativas de Rubem Fonseca</i>	89
3.1- <i>O mal do século revisitado: A metaficção em H.M.S. Cormorant em Paranaguá, conto de O cobrador (1979)</i>	89
3.2- <i>A recontextualização histórica e policialesca em Agosto (1990)</i>	104
3.3- <i>O “roteiro de cinema” que é um livro: A metaficção em O selvagem da ópera (1994)</i>	119
4-Considerações Finais.....	136
5-Bibliografia.....	149
7- Apêndice.....	156

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2010, a partir de um trabalho de comunicação apresentado na Universidade Federal de Santa Maria, sobre metaficção, na obra de Augusto Abelaira, fui questionado por um ouvinte sobre as aproximações narrativas desse autor com a obra de Rubem Fonseca. Naquele momento não tinha subsídios para responder à pergunta, pois ainda relacionava a ficção de Fonseca somente com romances policiais. Dali em diante, fiquei instigado à leitura e pesquisa sobre a metaficção em Fonseca, que me pareceu ser um campo promissor e interessante a ser explorado para uma futura tese. Aquele questionamento culminou nesse estudo.

O processo inicial se deu com a leitura de *Agosto*, em conformidade com uma pesquisa prévia no banco de teses da Capes, e essa averiguação não constatou trabalhos com o conceito de metaficção historiográfica acerca desse romance, em nível de doutoramento. Nesse sentido, essa investigação também verificou que as obras: *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, conto de *O cobrador* (1979) *Agosto* (1990) e *O selvagem da ópera* (1994), ainda não tinham sido analisadas conjuntamente sob o conceito acima, além de constatar que ainda não havia um trabalho que priorizasse o conceito de metaficção historiográfica, e suas aproximações entre história e ficção em Fonseca. Além disso, também não constatei um trabalho sobre hibridismo cultural nas obras do autor, o que possibilitou mais um caminho singular de averiguação teórico-analítica para essa tese, diante do gigantismo das reverberações e ressignificações acadêmicas sobre suas narrativas.

Claro que os dados da Capes estão sujeitos à atualização no decorrer da escrita dessa tese, mas já me motivaram a começar um trabalho que pretende contribuir com um diferencial para esse campo de pesquisa. Quanto à passagem de estudo de um autor português (Augusto Abelaira) para um autor brasileiro (Rubem Fonseca), descendente direto de portugueses, foi um processo bem natural, pois há muitas semelhanças em ambos os traços narrativos, tais como a fina ironia, os personagens à margem da sociedade, inadaptados, com muitos vícios, namoradores, intelectuais e frustrados, além das revisitações históricas e problematizações metaficcionais. Especificamente na narrativa *O triunfo da morte*, de Augusto Abelaira, o autor anônimo se descreve como

um escritor medíocre de literatura, relatando relacionamentos com várias mulheres e propondo um diálogo metaficcional com o leitor. Esse narrador-protagonista também afirma que sua narrativa foi uma transcrição de áudio, ou seja, uma origem “extraliterária” que culminou em um livro. Se compararmos alguns traços da narrativa acima com os textos selecionados de Rubem Fonseca, podemos constatar as seguintes similaridades: *O selvagem da ópera* “se apresenta” como um projeto de roteiro de cinema, isto é, assim como *O triunfo da morte* tem uma “origem extraliterária”, seus capítulos lembram fragmentos de uma grande sinfonia como em *O triunfo da morte*. Além disso, o personagem principal de *O selvagem da ópera*, Antônio Carlos Gomes, também é um namorador contumaz, como o protagonista de *O triunfo da morte*. Por fim, a revisitação da história em *O triunfo da morte*, relata de forma irônica a ditadura Salazarista, os costumes medianos da sociedade Lisboeta, e a “Paris dos bastidores”, que é reacionária, estando fora dos olhares turísticos. Essa revisitação igualmente acontece na narrativa *Agosto*, pois o clima de polarização política (Getulistas x Lacerdistas) do mês agosto de 1954, e o submundo do poder e do crime são abordados, mesclando história e ficção; sem mencionar que nas narrativas *O selvagem da ópera* e *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, e no conto de *O cobrador*, os personagens e fatos históricos tornam-se também componentes da ficção, como em *O triunfo da morte*. Dessa maneira, constatei que o trabalho de ambos os autores coadunava-se com a principal teoria selecionada para essa tese, isto é, a da metaficção historiográfica pós-moderna, de Linda Hutcheon.

Por fim, esses motivos descritos acima e tantas outras constatações que não competem a uma introdução, foram os fatores desencadeantes para a feitura dessa pesquisa. Assim, o presente trabalho visa a investigar a metaficção historiográfica com base na teoria de Linda Hutcheon, a mescla/hibridez entre cultura de massa e alta cultura através da teoria do pós-modernismo de Fredric Jameson e a teoria/itinerário do romance histórico brasileiro contemporâneo, de Antônio Roberto Esteves, nas tramas referidas, pois essas narrativas apresentam elementos que confrontam a veracidade da história e ressaltam a problematização da escrita, ou seja, conforme o intento comparativo proposto. O conceito de metaficção historiográfica, conforme Linda Hutcheon, assim como o conceito de hibridez entre cultura de massa e alta cultura, de Fredric Jameson, e o romance histórico contemporâneo, segundo Antônio Roberto

Esteves, nortearão o trabalho em diferentes escalas, com preponderância teórica do estudo de Linda Hutcheon, e de acordo com a natureza do *corpus*.

A primeira trama a ser analisada na tese é *H.M.S. Cormorant de Paranaguá*, conto de *O Cobrador* (1979), de Rubem Fonseca, que ficcionaliza a biografia e a poética de Álvares de Azevedo, poeta da segunda geração romântica brasileira, e Lord Byron, o poeta inglês do romantismo. Em paralelo à recriação ficcional acima, emerge uma revisitação histórica sobre o conflito entre Brasil e Inglaterra, que nomeia esse conto. A estória começa com o personagem Manoel, que é a referência ao poeta Manoel Álvares de Azevedo; vestido de mulher, mostrando seus conflitos identitários e sua condição de poeta subalterno frente a um Lord Byron, emanado de “eurocentrismo civilizatório”. Assim, em meio ao seu delírio de enfermidade e sua febre romântica, Manoel tenta imitar a biografia de seu ídolo, com o desejo de incesto por sua irmã, assim como sugere a biografia de Byron, e também almeja escrever poesias que possam torná-lo tão grande quanto seu ídolo. Em síntese, esses “traços miméticos” de *H.M.S. Cormorant em Paranaguá* podem ser comparados com o que Fredric Jameson classificou como (a ironia pálida ou o pastiche pós-moderno), de modo a ressaltar intertextualmente aquele passado histórico e biográfico do autor, mas sem subverter seu contexto, como a paródia faz nos “textos/alvos” parodiados.

E nesse ínterim entre história e ficção, permeados de pastiche, surgem trechos metaficcionais representados na fala do poeta Azevedo, e também o questionamento paródico sobre autoria, através de “pensamentos atribuídos ao filósofo John Locke e ao poeta Paul Valéry”. Além dessa recriação ficcional da biografia de Álvares de Azevedo, de Lord Byron e de outros personagens históricos (e literários), surge a também recriação do clima de confronto entre Brasil e Inglaterra, quando a Inglaterra impõe a lei *Bill Aberdeen*, que proíbe o tráfico de escravos no Atlântico Sul, e por consequência disso, minando a economia brasileira, baseada na escravidão. Alguns navios negreiros não respeitaram esse bloqueio britânico e entraram na baía de Paranaguá, no Paraná, e acabaram sendo perseguidos pelo navio inglês H.M.S. Cormorant, culminando em um confronto entre o navio e o forte de Paranaguá. Nesse sentido, as ruas, tavernas e os protestos de insatisfação contra os ingleses são ficcionalizados, emergindo traços da atmosfera conflituosa e nacionalista da época, frente ao emergente imperialismo inglês.

Sendo assim, as aproximações entre história e ficção norteiam todo o trajeto do conto, permitindo a viabilidade analítica com teorias selecionadas e concernentes ao intento almejado, isto é, com a teoria da metaficção historiográfica, preconizada por Linda Hutcheon, e do novo romance histórico, proposto por Antônio Roberto Esteves.

Já o romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, nos apresenta uma narrativa que descreve duas tramas paralelas, que confluem ao término do romance: a ficcionalização de eventos históricos, em simbiose com a tinta do romance policial. O principal evento histórico da trama é o suicídio do presidente Getúlio Vargas, em agosto de 1954, e toda a atmosfera de polarização política, fervor social e o atentado ao principal opositor de Getúlio, o jornalista Carlos Lacerda, que sobrevive, e mina ainda mais a opinião pública contra o “pai dos pobres”, antes da morte do presidente.

A veracidade do suicídio de Vargas é problematizado pelo traço metaficcional da trama, sugerindo que o presidente foi morto conspiratoriamente. Além disso, a trama policial paralela a este evento é o assassinato do empresário Aguiar, que será investigado pelo comissário Mattos, que representa o questionamento e a incorruptibilidade em meio a corrupção/malandragem do Rio de Janeiro, a antiga capital federal, e que por essa insurgência, sofrerá consequências funestas. Esse posicionamento de Mattos subverte a dinâmica de uma sociedade corrupta, como a brasileira/fluminense da época, e critica a atual.

Enfim, a visão de Mattos, despolarizada, descrente e alargada frente a “realidade terceiro-mundista”, trará sérias consequências ao personagem, que representa essa metáfora metaficcional pós-moderna da crítica ao presente, da descrença sobre o passado e dos possíveis “indícios sobre o futuro” da sociedade brasileira, segundo a passagem de Vera Lúcia Figueiredo, no capítulo destinado a *Agosto*.

A terceira narrativa analisada, *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca, ficcionaliza a biografia do músico brasileiro Antônio Carlos Gomes, traçando sua trajetória de vida a partir da sua ida para o Rio de Janeiro, e deixando seu logradouro de nascimento, Campinas, num segundo plano, pois segundo o narrador, não é importante para o efeito narrativo da qual almeja. Essa problematização descrita anteriormente, da narrativa que volta-se para si, ou grosso modo, da metaficção historiográfica, desponta durante vários trechos do romance.

Além do mais, são esses os espaços principais da trama: São Paulo, Rio de Janeiro e Milão, onde a ficcionalização preenche hiatos da historiografia com uma narração em *flashbacks*, influenciada pela velocidade típica de tomadas cinematográficas de certos filmes comerciais de ação, e também pelo tipo de narração ficcional *mise en abyme* que, ao mesmo tempo, se apresenta como relato “verdadeiro”.

Sobre essa problematização narrativa/factual anterior, que é inerente aos romances metaficcional historiográficos, podemos constatar esse mesmo traço em *O selvagem da ópera*, pois nessa narrativa se desconsidera toda uma cronologia usual de início, meio e fim, que é tão pertinente para uma análise histórica tradicional, além de aproximações com biografia, documentos e personagens históricos, que se dissipam pela transversalidade da construção de um argumento de roteiro de filme, que por natureza é inacabado em comparação a um roteiro definitivo, permitindo o preencher dessas lacunas ficcionalmente, e dificultando qualquer pretensão analítica sob o ponto de vista da objetividade histórica. Todos esses simulacros narrativos de *O selvagem da ópera*, serão reiterados e aprofundados no seu próprio capítulo analítico.

Essas problematizações da história estão inseridas no bojo da metaficção historiográfica, que logicamente está contida no aspecto maior da pós-modernidade, de acordo com Linda Hutcheon, assim como em *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, segundo Fredric Jameson. O capítulo teórico posterior discute este artigo, bem como problematiza a Pós-modernidade, e abre a discussão com o trabalho *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson, apresentando um panorama totalizante e conceitual que media o entendimento de um período histórico no pós-moderno, e dando um pontapé inicial para a investigação dessas marcas contemporâneas nas narrativas estudadas.

Além disso, sequencialmente a esse capítulo de Jameson, fundamenta-se um capítulo teórico sobre a *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, que alicerçará mais o conceito de pós-modernidade, mas com uma abordagem teórica que versa entre a teoria e prática, o hipotético e o provisório desse fenômeno contemporâneo.

Além do mais, *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, de Antônio Roberto Esteves, completa e complementa a tríade teórica do trabalho, concatenando características pós-modernas nos romances históricos brasileiros contemporâneos,

incluindo no seu estudo, a obra de Rubem Fonseca. Na sequência, apresento o capítulo destinado à fortuna crítica do autor, apresentando análises de pesquisadores sobre brutalismo, romance policial, romance *noir* e metaficção historiográfica pós-moderna, acerca da obra de Rubem Fonseca. Nesse caminho, oportunizo uma concepção do papel desse autor no cenário cultural brasileiro, viabilizando um ponto de referência para esse trabalho, e para eventuais investigadores futuros de sua obra.

1-O AUTOR, SUA OBRA E FORTUNA CRÍTICA

Elaborar uma fortuna crítica de um autor tão relevante para a literatura brasileira, quanto Rubem Fonseca, parece uma tarefa relativamente fácil, devido à acessibilidade de um grande acervo crítico e acadêmico sobre suas obras. Por outro lado, quanto ao seu acesso biográfico, como também constata a pesquisadora Rebeca Alves (2013, p.17), em *Uma pluralidade singular em O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, [...] “o autor não é afeito a dar entrevistas e raramente se expõe às perguntas incisivas dos jornalistas ou críticos literários”.

Nesses termos, apresentar um esboço biográfico do autor é uma tarefa difícil, em razão do raro material disponível sobre sua biografia, além da sua repulsa por holofotes. De modo a evitar conjecturas não condizentes com um trabalho acadêmico, também centrei essa parte da pesquisa apenas na materialidade comprovada de sua biografia e bibliografia.

Diante do exposto acima, me baseei em informações biográficas disponíveis sobre Fonseca, em sites como o *E-biografias e Academia.edu.org*, assim como nas informações que Rebeca Alves abordou sobre esse tema. Dessa maneira, José Rubem Fonseca nasceu em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais, e tornou-se um proeminente romancista e contista da contemporaneidade, mas nem sempre se dedicou à arte literária, porque antes já era formado em Direito, tendo iniciado sua carreira em 1952 na polícia, como comissário, e depois, como policial de gabinete, profissão exercida até 1958. Rubem Fonseca, ao abandonar esse último ofício, estabeleceu-se na empresa Light até 1964, quando passou a viver apenas de literatura. Já o cerne de sua produção literária toma forma a partir da segunda metade do século XX, mais especificamente dos anos 1960 em diante.

No que tange à bibliografia do autor, de acordo com Rebeca Alves (2013, p.17), em *Uma pluralidade singular sobre Rubem Fonseca*, o autor publica três livros de contos nos anos 60: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967). Já nos anos 1970, publica seu primeiro romance *O caso Morel* (1973) e mais dois livros de contos: *Feliz Ano Novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Nos anos 1980, sua literatura breve dá lugar às narrativas longas: Rubem Fonseca se dedica à feitura de três romances – *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988).

Segundo a pesquisadora (2013), o mesmo ocorre nos anos 1990, com a publicação de *Agosto* (1990) e *O selvagem da ópera* (1994), dois romances históricos, e a novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), além de mais uma numerosa produção no gênero conto: *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *A confraria dos Espadas* (1998). Em 2000, publica sua terceira narrativa histórica *O doente Molière*, o romance *Diário de um fescenino* (2003) e a novela *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005).

Nessa mesma década, segundo Rebeca Alves, são publicados mais três livros de contos: *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2006). Em 2007, publica o livro de crônicas *O romance morreu* e, em 2009, o romance *O seminarista*. Em 2011, foram lançadas mais duas obras do autor: *Axilas e outras histórias indecorosas*, um livro de contos, e *José*, uma novela memorialística.

Somado-se a essa lista bibliográfica, ainda incompleta de Fonseca, acrescento o livro de contos *Calibre 22*, lançado em 2017, onde o autor aborda a temática da misoginia, homossexualidade e racismo, em personagens que lutam contra os preconceitos, mas sempre dentro da estrutura ficcional policial, permeada de pastiche, paródia e ironia. Nesse conto, o personagem protagonista Mandrake, de outras obras de Fonseca, é retomado justamente no conto que nomeia esse livro, ou seja, *Calibre 22*.

E completando a bibliografia mais recente do autor, está a obra *Carne crua* (2018) que, de acordo com o articulista Daniel Augusto P. Silva (2019), no artigo *Rubem Fonseca em “Carne crua”*: o mais atual dos escritores brasileiros, identifica facilmente “ao longo de 26 textos desse livro o estilo, os temas e os tipos de personagens que consagraram o autor”. Para o articulista, como o título do livro já sugere, “o leitor é apresentado a uma abordagem explícita e crua da violência urbana, dos desejos sexuais e da corporalidade.”

Segundo, Daniel P. Silva, “embora essas sejam as estratégias narrativas e textuais características da obra de Fonseca, o livro desenvolve outros procedimentos e assuntos, voltados, sobretudo, para a fragilidade das relações humanas, para a solidão das personagens e para a busca pela realização amorosa.” Nesse sentido, para a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, em *Tendências da prosa literária* (2005, p.41), Rubem Fonseca consolida um estilo literário, marcado por uma escrita enxuta e sucinta: [...] “veio em boa hora enxugar nossa prosa”, decorrendo da influência recebida pela literatura norte-americana, em especial do *thriller* ou *romance noir*, cujo traço característico está presente nas obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Sob essas influências do romance *noir* em Fonseca, percebemos que os personagens subalternizados de outrora (minorias), são ressaltados em detrimento da velha fórmula policial, ou seja, onde figuras marginalizadas da sociedade eram apenas coadjuvantes, exemplificando aquilo que Rebeca Alves categoriza como “narrativa policialesca”:

Rubem Fonseca constantemente tematiza a violência urbana por meio de sua narrativa policialesca, a partir da qual procura fazer um mapeamento dos tipos humanos, traçando os seus conflitos internos e externos. Para tanto, viabiliza um retrato da sociedade, onde ricos e pobres desfrutam do mesmo lugar e vivem problemas semelhantes. Em suas narrativas, vemos retratada a vida de policiais, prostitutas, advogados, cineastas, escritores, quase sempre seres anônimos. A cidade é o espaço de todos e o crime é o modo em que as fronteiras econômicas e sociais são rompidas; assim, o cidadão que usufrui de prestígio se equipara àquele desprovido de status social. Muitos dos narradores e protagonistas de Fonseca são escritores que discorrem sobre o próprio processo de escrita. (ALVES, 2013, p.18).

Ainda sobre essa “narrativa policialesca” comentada pela autora, o pesquisador Karl Erik Schollhammer (2009, p. 27) em *Ficção Brasileira Contemporânea*, afirma que houve uma inovação literária na prosa brasileira e que o crítico literário Alfredo Bosi (1975) a categorizou como *brutalista*, encabeçando Rubem Fonseca como fundador desse estilo ficcional no Brasil.

Para Schollhammer, Fonseca lança sua antologia de contos *Os prisioneiros* (1963), que é inspirada no *neorrealismo americano* de Truman Capote, e no *romance policial* de Dashiell Hammett, caracterizando-se tematicamente pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Nesse ponto, mesmo o pesquisador sendo uma importante referência em literatura brasileira, tendo a discordar de sua opinião, uma vez que o livro de contos *Os prisioneiros*, apresenta histórias com grande enfoque de perspectivas psicológicas dos personagens, principalmente a solidão e as excentricidades dos indivíduos dos centros urbanos, e não tanto o universo de pobres, mendigos ou prostitutas.

Já no primeiro conto do livro *Fevereiro ou Março*, uma personagem solitária, a condessa Bergstroa, demonstra um “casamento aberto”, e convida o narrador-protagonista, durante o carnaval, para ter relações à noite. No dia seguinte, durante suas conversas, surgem todas as paranoias, angústias e enganos desse narrador-protagonista, do conde e da personagem. No segundo conto, *Duzentos e vinte gramas*, “quatro desconhecidos, e aparentemente solitários”, mas que são “amigos” em comum da falecida personagem Elza Wierk, aguardam no saguão do necrotério pela autópsia da “amiga”, e um deles tem permissão para ver o procedimento.

Nessa altura do conto, há uma descrição dessa autópsia, que remete a um certo sadismo do legista, ao convidar como expectador “o amigo de Elza”, em um procedimento médico, que é

brutal, se visto pela ótica de um leigo e de quem tem um vínculo afetivo com a pessoa que sofre a autópsia. No conto *Henri*, há um assassinato da personagem Madame Pascal, mas até esse assassinato por asfixia denota “uma certa delicadeza”, uma vez que a descrição ficcional do ato não revela um sofrimento terrível da vítima, uma vez que a personagem parece adormecer ao final. Enfim, com esses exemplos, vejo a categorização de *Os prisioneiros* como “brutalista”, no mínimo equivocada, ao imputar um universo cruel de marginalizados e de romance policial a esse livro de contos. É uma brutalidade de interiores, lugares fechados, mentes insanas. Não de teor sociológico, não é a violência social semelhante à *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O caso Morel* (1973) e *Feliz ano novo* (1975) que faria mais jus à teoria do Brutalismo.

Por outro lado, concordo com Schollhammer (2009, p.27) quanto ao universo preferencial de Fonseca ser a realidade marginal, e a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Para o autor, sem abrir mão do compromisso literário: “Fonseca criou um estilo próprio enxuto, direto, comunicativo, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular realismo cruel”.

Sobre esse “realismo cruel”, mencionado por Karl Erik Schollhammer a respeito da “fórmula policial” de Fonseca na sua ficção, para a pesquisadora Emília Rafaely Soares e Silva (2016, p.465), em *Ressonâncias da pós-modernidade na representação da corporeidade feminina em contos (década de 1990) de Rubem Fonseca*, “essa fórmula seria exemplificada através da violência e da solidão, tematizadas na obra de Fonseca como ressonâncias da sociedade de massas, do capitalismo selvagem, das renovadas opressões.”

Segundo a autora, “o sujeito pós-moderno parece guiado pela ética da sociedade de consumo, esta que se apresenta não só de forma sofisticada, mas também brutal. A obra de Fonseca possui uma autoconsciência e explora a necessidade de recorrer a outros autores, para se criar novas possibilidades literárias.” A autora também constata um diálogo ficcional constante com as obras do passado, principalmente com as de Poe e Doyle, mas menciona uma nova percepção dos limites dos gêneros, ou seja, um distensionamento fronteiroço, e por vezes híbrido, do traço ficcional de Rubem Fonseca. De acordo com a autora, nessa concepção, as metáforas são diluídas e a linguagem se revela mais dura, sem sutilezas e pudores.

Para a autora, o narrador é como se fosse um analista de si mesmo, pois ele revê o seu papel do cenário cultural e sua presumível genialidade e talento em meio à sociedade consumista, numa concepção pós-moderna. Segundo a pesquisadora, “esse pós-modernismo, sob a ótica de Hutcheon

(1991), não implicaria necessariamente numa ruptura ou implosão com o legado cultural. Por seu caráter deliberadamente contraditório, a cultura pós-moderna faz uso dos discursos convencionais, como o do capitalismo e suas ideologias, percebendo que não há saídas para essas tendências, restando apenas o questionamento a partir de seu próprio interior.” Dentro desse bojo pós-moderno, também está a ironia e a paródia como recursos utilizados no tear ficcional de Fonseca, a partir da autorreflexão metaficcional.

Para Emília R.S. Silva (2016), esse traço é recorrente nas narrativas de Rubem Fonseca, que se apresentam como metaficcionais, no sentido de problematizar o próprio fazer literário e seus paradoxos entre a arte e o mercado. Outro elemento frequente, também constatado pela autora nas produções de Fonseca, é a coexistência de gêneros heterogêneos em seus contos, que se utilizam de formatos e linguagens distintas, como: a jornalística, a cinematográfica e a teatral, mesclando cultura de massa e cultura erudita, ao exemplo das narrativas selecionadas para essa tese.

Nesse sentido, segundo Emília R. S. Silva (2016), “a massificação dos indivíduos ocorre devido a intensificação das práticas consumistas. A desigualdade social é criada e alimentada por um sistema que cria rapidamente novas necessidades de consumo e que suplantam aquelas que foram criadas bem recentemente. Os que não têm acesso a esses bens e a essa felicidade e desejo criados pelo capitalismo, vivem à margem da sociedade” Para a autora, a violência nos contos de Fonseca se apresenta de forma banalizada, como algo inerente ao homem. Sob essa concepção um tanto sociológica da violência nos contos de Fonseca, ela não se mostra como algo desconcertante ou extraordinário: ela é parte do todo social, um todo que a própria sociedade esconde, fantasia e interdita.

Sob a percepção acima, da autora, concordo quanto à normalização e à coisificação da atmosfera violenta nos contos de Fonseca, uma vez que a “crítica implícita” ao capitalismo se dá a partir da manifestação dos comportamentos dos personagens da elite e dos marginalizados, que agem aos reflexos de um “darwinismo social dos centros urbanos”, e que impõe uma submissão da coletividade e fraternidade ao frio, cruel e excludente mercado.

Nesse sentido, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1977), de Alfredo Bosi, podemos ter uma radiografia dessa conceituação brutal da sociedade de consumo e dos tipos que residem nesses centros urbanos, inertes em selvageria, hipocrisia e solidão, dos contos de Fonseca. Além de sua forte influência, sob outros escritores de sua geração:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências

da burguesia carioca da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, as vezes compulsiva; impura, se não obscena;[...] Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luis Vilella, Sergio Sant’anna, de Manuel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escreveram para o suplemento literário do Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar de alguns textos quase-crônicas do seminário carioca O Pasquim. (BOSI, 1977, p.18).

Conforme o trecho acima, podemos perceber que Rubem Fonseca exerce uma grande influência nos seus contemporâneos, com essa revisitação crítica do cotidiano urbano, que é tão presente na ficção pós-moderna do autor. Nessa direção, Bruno de Souto Leite (2014), na dissertação *Um artesão de matrioskas: Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca*, citando a pesquisadora Ângela Prysthon, menciona Fonseca como o “patrono pop da ficção”, e reflete sobre a influência do autor sob seus contemporâneos:

Inadvertidamente, servindo de patrono para a ficção pop dos seus contemporâneos mais jovens. O legado de Rubem Fonseca se faz notar não apenas no recurso à violência e no estilo objetivo e cortante (com frequência comparado à linguagem cinematográfica). Percebe-se o eco de seus romances históricos e dos recursos metaficcionais de que lança mão na produção de escritores como Jô Soares e Ana Miranda, que, por sinal, romances a Fonseca. Este, portanto, marcou seu nome em nossa literatura e - em parte por trilhar um caminho diferente, em parte pelo seu talento - conquistou seu espaço no panteão dos grandes nomes da literatura brasileira da segunda metade do século XX. As relações problemáticas de sua obra, que continua a se prolongar, com a história literária, brasileira e universal, e também com a ficção de seus contemporâneos [...] (PRYSTHON 1999, p. 20, apud LEITE, 2014, p.17-19).

Contrapondo essa citação da autora, transcrita por Bruno de Souto Leite, para Schollhammer (2009.p.40), não seria apenas Ana Miranda e Jô Soares, mas também Rubens Figueiredo e Patrícia Melo, que são exemplos de escritores contemporâneos de sucesso, inspirados por Fonseca: “Fonseca foi não apenas um exemplo e um modelo, mas em alguns casos, também o mentor direto e o possibilitador de suas obras”.

Nesse sentido, em 1995, de acordo com Schollhammer (2009, p.41) “a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, *O matador*, que se tornaria um fenômeno de vendas, e explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro como a mais fiel herdeira da prosa brutalista de Rubem Fonseca.” Segundo o autor, “o personagem principal do mundo ficcional de Patrícia Melo é Máiquel, jovem suburbano de São Paulo, que se toma um matador de aluguel, um justiceiro pago para exterminar os desafetos da alta sociedade paulista. Seu primeiro cliente é o dentista Doutor Carvalho, um personagem resgatado do conto *O cobrador*, de

Fonseca, que, após ser baleado na perna, no Rio de Janeiro, muda-se para São Paulo e reaparece, no romance de Patrícia Melo, como o agenciador dos contratos de homicídio.”

Nessa linha, e de acordo com a pesquisadora Luciana Coronel, no artigo *Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca*, essa representação alegórica da violência, que já figurava em *O cobrador* (1979), evidenciou um sintoma da realidade violenta e ditatorial em que o país vivia, na época do regime de exceção brasileiro:

O *Cobrador* (1979) pode ser visto como representação alegórica da onda absurda de violência que assolou o País, tanto nas ruas como nos porões, ao longo dos duros anos da ditadura militar. Há também neste livro outros contos, elementos que fazem referência à História. O narrador de “11 de maio”, nome do local onde transcorre a situação narrada, um asilo de velhos, é um ex-professor de História que instiga os colegas a reagirem aos maus tratos recebidos por parte da direção do estabelecimento. Citando figuras da Revolução Francesa, ele se mostra um legítimo revolucionário da terceira-idade. Igualmente o conto “A caminho de Assunção” estabelece um contato notório com a História, desta vez a propósito da Guerra do Paraguai, representada por meio da narração de um soldado em andrajos, cercado nas cenas narradas de outros soldados doentes e maltrapilhos. Em “H.M.S Cormorant em Paranaguá”, há a nova transposição temporal do Segundo Império Brasileiro na cena narrativa contemporânea de Fonseca. Narrado pelo escritor Álvares de Azevedo, o conto mais uma vez ilumina a História por meio da representação de aspectos da cena cultural do período em questão, como é comum na literatura deste autor. (CORONEL, 2007. p.210)

Além do inventário sobre as características alegóricas da violência de *O cobrador*, que a pesquisadora analisou, há também um aspecto já referido anteriormente que, segundo João Luiz Lafeté (2004, p. 393), seria a descrição do modo de narrar de Fonseca como seco e objetivo, mencionando os autores de histórias de detetive americanos, Dashiell Hammett e Raymond Chandler, como modelos para Rubem Fonseca; mas há um outro aspecto a ressaltar, que Lafeté disserta: “A experiência do autor colhida nas delegacias e nas ruas e o conhecimento advindo da observação da vida urbana se aliam a um rico arcabouço cultural”.

Por sua vez, Deonísio da Silva, citando Costa e Silva (2013), afirma: “Depois de *Grande Sertão: Veredas* (1956), ficou a pergunta: Como se escreveria dali por diante? Fonseca chega com outro olhar, outros temas, outros personagens. Nada nele é parecido com os que o antecederam, e ele parece não receber influência de ninguém no Brasil”. Sua obra está atrevidamente calcada em modelos literários vindos dos Estados Unidos da América.

Ainda sobre essa autenticidade do autor, o artigo *Rubem Fonseca: O manuscrito e palimpsesto*, de Deonísio da Silva (1990), também analisa comparativamente as semelhanças entre as narrativas de Rubem Fonseca e o romance policial de Arthur Conan Doyle, Georges Simenon e

Agatha Christie, mas que, diferente desses autores, não prioriza desvelar a identidade dos assassinos em suas tramas.

Sobretudo, ele alude uma extrapolação criativa dos personagens de Fonseca, que vão muito além dos personagens desses autores, ainda mais para um contexto ficcional brasileiro. Além dessa autenticidade de Fonseca, que o pesquisador observou, ressalta-se também a polêmica da censura militar sobre o livro *Feliz ano novo*, em 1976, especificamente na obra *Rubem Fonseca: Proibido e consagrado* (1996), de Deonísio da Silva, onde o autor discorre sobre as sentenças censórias sobre o livro supracitado, e analisa as concepções de “brasileiro médio” na visão de um juiz:

Bento Gabriel da Costa Fontoura viu no desfecho dos contos de *Feliz Ano Novo* a sugestão de que os homicídios, tão frequentes no livro, assim como os assaltos à mão armada, as cenas de antropofagia, de homossexualidade feminina e dos diversos assassinatos, se repetirão. E isso seria um mau exemplo para os leitores, já que “o brasileiro médio abomina a violência”. “O brasileiro médio, ainda segundo o magistrado, “não é o intelectual nem o analfabeto. Não é o Av. Vieira Souto nem o do sertão do Piauí”. Essa busca de padronização dos brasileiros leva-o a outras definições, como esta: “ O brasileiro médio tem uma instrução média, capaz de crer que o *Cravo bem temperado é segredo de culinária* e que F. Dostoievski seria reserva da seleção soviética.” Como se vê, o brasileiro médio pode muito bem estar sintetizado num juiz médio, que acha que seus concidadãos são homens afamiliados, não têm vícios, por norma, mas às vezes dizem os palavrões que o livro emprega. Zeloso da moral do “ brasileiro médio”, o autor da sentença considerou que “ in casu, o que importa é a consciência moral do brasileiro médio, que reprova o culto da violência, mormente quando acasalada com o elogio da impunidade”. Concepções de literatura semelhantes à que presidiu a sentença em questão podem levar a distorções ainda mais graves. (SILVA, 1996, p.25).

No entanto, segundo Deonísio, isso não impediu Fonseca de ser bem sucedido nos seus romances policiais, uma vez que tal polêmica só aumentou o interesse dos leitores sobre suas narrativas. Se bem que é mais fácil enquadrar *Bufo & Spallanzani* nesse gênero policial, e mais complicado fazer o mesmo com *A grande arte*. O mais lido dos dois, no Brasil, é *Bufo & Spallanzani*, que se apoia num enigma, como todo bom romance policial: - Quem havia assassinado a milionária Delfina Delamare?

O detetive não é mais Mandrake: culto, refinado, fornicador, amante de lindas mulheres, apreciador de vinhos e charutos. É Guedes, intuitivo como Mandrake, mas de modos opostos. É ele que chega ao escritor Gustavo Flávio, possivelmente uma brincadeira para aludir Gustave Flaubert, como já fizera com Nathanael Lessa num dos contos de *Feliz ano novo*, uma dupla homenagem à Nathanael West e Ivan Lessa.

Tais marcas intertextuais são ferramentas bem acentuadas da paródia pós-moderna, e que servem para glossar e enriquecer o texto com referências aos *links* do circuito cultural, além de serem traços metaficcionais de problematização da escrita e da autoria, tão em voga na

contemporaneidade. Já em *A grande arte*, a chave central dos enigmas é o esclarecimento do que está por detrás do conglomerado Aquiles, misto de banco, financeira, entreposto de contrabando e agência de corrupção.

Para Deonísio da Silva, a literatura de Fonseca não é a do espelho - o escritor não é fotografo - mas sim a de um Brasil refletor e refletido, em *A grande arte*. Rubem Fonseca se vale de *Mandrake* como alter ego, como já fizera com Paulo Morel, em *O Caso Morel*, Gustavo Flávio em *Bufo & Spallanzani* e o comissário Villela como em tantos contos, mas com um inventário de falas que singularizam os personagens de maneira inequívoca. De acordo com Deonísio da Silva, o escritor aposta numa fórmula estrutural, temática e sintática, que deu certo na sua tessitura. Porém, jamais repete a peculiaridade de cada nova criação. Até sua suposta displicência é intencional para causar uma crítica ou problematização sobre a escrita e o fazer literário.

Nessa direção, para Ângela Prysthon (1999), no artigo *Rubem Fonseca e o pós-modernismo*, o relativo sucesso de Fonseca, no final dos anos 80, estimulou o lançamento de outros novos nomes do romance histórico brasileiro - como já foi exemplificado nessa fortuna crítica - e também a incursão de veteranos de outros gêneros, ao publicar, em 1990, *Agosto*, romance policial não só ambientado na era Vargas, mas tendo o chefe da guarda pessoal do próprio Getúlio, Gregório Fortunato, como um dos personagens centrais dessa trama, selecionada para essa tese.

Já em *O selvagem da ópera* (1994), segundo Ângela Prysthon (1999, p.15), Rubem Fonseca vai novamente se aventurar nas malhas do romance histórico, com a recriação da vida do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, sob a forma de um argumento cinematográfico: “Fonseca vai contando a história, sempre lembrando ao leitor que o texto é, na verdade, um filme em potencial; portanto, a narrativa é composta de possíveis cenas, imagens, enquadramentos e enfoques, além de uma extrema autoconsciência”...[...]

Mais recentemente, e de acordo com Bruno de Souto Leite, Tony Bellotto (2013), músico e escritor de romances policiais, publicou um artigo no blog da editora Companhia das Letras, intitulado sintomaticamente de *O aprendizado*, no qual afirma que Rubem Fonseca foi “referência absoluta”, não só para ele, mas para todos os escritores que começaram a publicar na década de 1980, e lamenta uma queda, nos últimos anos, do prestígio de seu “mestre”:

Na virada do século alguma coisa aconteceu, e o prestígio de Rubem Fonseca começou a se esvaír. Ainda que tenha recebido em 2003 prêmios relevantes como o Juan Rulfo e o Camões, suas obras começaram a ser criticadas primeiro com desdém, depois com ressentimento e escárnio. Começaram a acusá-lo de enfraquecimento literário e de se repetir. Disseram que perdeu a mão. Escritores estreates deixaram de citá-lo como referência. Jornalistas recalcados deitaram e rolaram. Os ratos invadiram o navio. Hoje em

dia qualquer Zé Mané da geração Facebook dá-se ao direito de criticá-lo com o peito imberbe estufado, quando não de ignorá-lo por completo. (BELLOTO, 2013, apud, LEITE, 2014, p.20)

Quando o músico/escritor Tony Bellotto escreveu esse artigo, mal sabia que Fonseca ainda ganharia nos dois anos seguintes os prêmios: *Jabuti*, em 2014, pela obra *Amálgama*, e o prêmio *Machado de Assis*, da ABL, em 2015, pelo conjunto da obra. Além disso, sobre essa relevância do escritor, Bruno de Souto Leite também afirma que a escrita enxuta do autor e a sua não filiação a nenhuma corrente da literatura brasileira anterior fundaram uma nova tradição de prosa urbana em nossa literatura, seguida por autores como o próprio Bellotto, Marçal Aquino, Marcelo Rubens Paiva, Chico Buarque e Patrícia Melo. E nessa mesma direção, para a pesquisadora Luciana Coronel, em sua tese de doutorado, *Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre anos 60 e 80*, a presença de Fonseca no cenário cultural nos anos de chumbo já merecia destaque:

Rubem Fonseca, nas três primeiras décadas da sua produção ficcional, representou o avanço implacável da cultura de massa no cenário nacional. Resistindo a esse processo enquanto possível, inserindo-se criticamente no terreno da ficção de massa e finalmente parecendo sucumbir ao fascínio do próprio sucesso, a trajetória do autor entre os anos 60 e 80 ilumina a cena cultural daqueles anos, marcados pelo arbítrio, pela censura e também pelo enorme crescimento do mercado de bens simbólicos. (CORONEL, 2008, p.19).

Nesse mesmo trabalho, a professora Luciana Coronel analisou as manifestações metaficcionais e intertextuais da produção ficcional de Fonseca, entre os anos 1960 e 1980, sustentando que esses recursos narrativos estão intrínsecos à proposta do autor e que o tema central de sua literatura é a exposição da [...] “situação do artista no cenário em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio”. (CHIAPPINI, 1992, apud CORONEL, 2008, p.15.)

E essa massificação na cultura pós-moderna também se estende ao romance histórico, de acordo com o pesquisador Bruno de Souto Leite, citando Rebeca Alves (2010), onde a ficção histórica nas narrativas de Fonseca mescla biografia e ficção de modo peculiar. Segundo o autor, Rebeca Alves escreveu sobre a conformação pós-moderna, que Fonseca imprime ao tradicional romance histórico - que remete a Walter Scott (1771-1832) - e indica como o autor agrega qualidade a uma literatura de grande alcance popular, sem apelar a fórmulas triviais.

Nesse sentido, o pesquisador Ariovaldo José Vidal, em *Roteiro para uma narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, disserta sobre a trajetória das mudanças temáticas das narrativas de Fonseca, que começa seus primeiros livros (anos 60) com as temáticas do tempo e da solidão, e vai (no final dos anos 70) agregando ao entorno dessas temáticas uma presentificação

histórica. Em particular, a presentificação da dependência cultural brasileira, da exploração econômica e da massificação cultural, que estão em evidência em *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, conto de *O cobrador* (1979):

Nos primeiros livros do autor, prevalece temas correlatos ao enclausuramento dos personagens, tais como a solidão e tempo. Junto a esses - mas de forma menos crítica - estão presentes outros que mais tarde, à medida que o narrador for mudando, virão para o primeiro plano da narrativa, alargando a natureza das tensões. Desse modo, o movimento de ampliação da consciência acaba por criar situações emaranhadas de determinações e com maior contundência: são temas da vida da sociedade, ocorrendo agora com uma voz narradora mais consciente das articulações que configuram a cena histórica: dependência cultural, exploração econômica, massificação da cultura, anonimato e violência nas grandes cidades convivem com os primeiros temas da intimidade, formando na obra um colorido mais vivo, ainda que por vezes aberrante. Quanto mais o narrador caminhar para esses conflitos, mais irá regressar aos primeiros tempos de nossa história, ao nascimento dos problemas que o país herdou da exploração secular. Tanto é assim que o último livro de contos, *O cobrador*, traz um mapeamento metonímico do passado e da geografia do Brasil. (VIDAL, 2000, p 20)

Por fim, este último ponto acima, sobre os efeitos narrativos das mediações presentificadas entre história e ficção pós-moderna na obra de Fonseca, será devidamente explorado nos capítulos analíticos sobre as narrativas selecionadas para essa tese, mas ainda sim podemos perceber a relevância deste autor para a literatura brasileira. São tantos aspectos já pesquisados e categorizados da literatura de Fonseca, como: o brutalismo, o romance policial, o romance *noir*, o romance de extração histórica/ metaficção historiográfica e a pós-modernidade.

E seu pioneirismo traçou caminhos para tantos outros autores, além de sua obra ser objeto de inúmeros artigos, dissertações e teses de doutorado, não só da área de letras, mas também de todas as humanidades.

Sua incontestável relevância para o cenário cultural brasileiro e universal e o seu trânsito entre a cultura acadêmica, cultura de elite e cultura de massa, foram um dos predicados que me levaram a escolher sua obra como objeto de estudo.

E sob esse intento anteriormente referido, irei concatenar os recortes teóricos da metaficção historiográfica e o hibridismo pós-moderno nas narrativas: *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), *Agosto* (1990) e *O selvagem da ópera* (1994), na parte destinada à análise do *corpus*. Por ora, sequencialmente começo com o capítulo teórico: *A massificação da cultura pós-moderna em Pós-modernismo: A lógica do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson, que versa sobre o produto-cultura e o hibridismo entre alta cultura e cultura de massa na pós-modernidade, traço presente nas narrativas selecionadas.

2- Aparando as arestas no pós-moderno: a massificação cultural, a metaficção historiográfica e a releitura histórica.

2.1 A massificação da cultura pós-moderna em Pós-modernismo: A lógica do capitalismo tardio. **De Fredric Jameson**

Na época de elaboração da teoria do *pós-modernismo*, no final do século XX, Fredric Jameson já propunha uma crise da ideologia, da arte, do leninismo, da social democracia e do estado de bem-estar social. De modo rápido, uma dominante cultural, a que denominou como pós-modernismo. O argumento em favor da existência desse pós-modernismo, apoia-se na hipótese de uma mudança radical cujas origens remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60, e como sugere a própria expressão pós-modernismo, essa ruptura é muito relacionada com a atenuação ou extinção (repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno.

Mais recentemente, em *O fim da temporalidade* (2011), tecendo uma reflexão sobre aspectos socioculturais da sociedade contemporânea, Jameson preza pela análise da totalidade e suas intrínsecas relações. Dessa maneira, segundo o teórico, uma nova transparência do sistema do mundo pós-moderno (que recorre a novas técnicas de distorção por meio de uma supressão da história e até mesmo do tempo e da própria temporalidade) também explica a mudança das abstratas e iniciadoras formas do modernismo que, na pós-modernidade, parecem tipos de arte, escrita e música mais populares e representacionais, uma mudança ampla e frequentemente considerada como sendo uma revisitação ao realismo e à figuração.

Segundo Maria Elisa Cevasco (2010), o teórico reorganiza a discussão acerca do caráter do presente, após a queda do Muro de Berlim, quando o debate intelectual havia sido deslocado das questões econômicas e políticas, já que o capitalismo (como último estágio histórico) parecia ser o estado natural e final da humanidade e a democracia liberal a última forma de regime político. Nessa linha, Jameson implementa um estudo que atende à necessidade de informações e reflexões entre a mescla do campo cultural, com valores do modo de vida consumista.

Assim, a pontuação das características do pós-modernismo, descrita por Jameson, se apresenta de forma aparentemente heterogênea, mas segue uma organicidade, demonstrando a simbiose entre a cultura contemporânea e o consumo. Nessa direção, Jameson (1998) analisa a

figura do pintor e cineasta Andy Warhol e a *pop art*, o *fotorrealismo*, e também a síntese dos estilos clássicos e populares conjuntamente, para passar uma ideia de unidade, apesar das diferenças entre essas expressões culturais. A estética do rock dos Beatles e dos Rolling Stones são citados por Jameson como o momento do *alto modernismo*, além do *Nouveau Roman* Francês, culminando em um tipo de crítica literária baseada em uma nova estética da textualidade, configurada pela mescla entre infraestrutura econômica globalista e estética cultural.

A partir de sua observação da mudança drástica da arquitetura, que o teórico percebeu um certo populismo estético para as construções da época, o que chamou sua atenção para as emergentes mudanças estéticas que surgiam em todas as áreas culturais. Isto é, (a característica fundamental do pós-modernismo) o apagamento da antiga característica do alto modernismo, que é a fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa ou comercial (massificação da cultura), e o surgimento de textos embebidos de contornos, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural, que havia sido denunciada com repúdio pelos ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism Americano* até Adorno e a *Escola de Frankfurt*.

Havia no *modernismo* uma crítica à forma artística mercadológica e uma tentativa de transcendê-la, mas no pós-modernismo, o que habitualmente era estigmatizada como cultura de massa, agora ascende à centralidade do circuito cultural. Todo material ou serviço imaterial torna-se, de maneira indissolúvel, uma marca comercializável. O que pode ser comprovado no trecho a seguir:

De fato, o *pós-modernismo* tem um fascínio pelo *Kitsch*, seriados de TV, cultura Readers digest, anúncios, late shows e filmes B, bolsilivros, e subcategorias populares ficcionais como histórias de mistério, assassinato e ficção científica. Todos esses materiais não só são citados como poderiam fazer de Joyce ou Malhlem, mas também incorporados a sua própria constituição. Essa ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: Na verdade, as teorias do pós-moderno - quer sejam celebrativas, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia - têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente nova, cujo nome mais famoso é sociedade pós-industrial, mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica, *high tech* e similares. (JAMESON, 1998, p.29)

Seguindo a constatação acima, sobre a indissociabilidade entre cultura de elite e cultura de massa (comercial) na pós-modernidade, Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI*, discute sobre esse fenômeno simbiótico entre narrativa ficcional (objeto cultural) e mercado editorial (consumo):

Algumas tendências do gênero no fim do século XX como: romances metaliterários, intertextuais e autoficções confirmaram-se no início do século XXI.[...] Até então os escritores modernistas eram estética e intelectualmente ousados, e não escreviam para um

grande público. Com o modernismo, os romances se dividiram em duas espécies distintas: a ficção experimental, destinada a uma elite, e a ficção de entretenimento, destinada à massa. A partir dos anos 1980, o romance ganhou importância comercial. Os editores partiram à caça de *best-sellers*, e o êxito editorial da literatura começou a depender da colaboração entre o editor, o escritor e a mídia, criando um novo estilo de vida literária “não desprovida de perigo”: “o perigo de que a consciência que o escritor tem do valor mercantil de sua produção interfira na qualidade artística de sua obra, e a torne menos inovadora, menos ambiciosa, menos inclinada a explorar novos territórios”. (PERRONE-MOISÉS, 2016. p. 30. GRIFO NOSSO).

Essa interferência mercadológica no objeto cultural, discutido anteriormente por Leyla Perrone-Moisés, foi analisada por Jameson como a reestruturação do modo de produção capitalista, que promoveu grandes alterações econômicas, políticas e culturais na sociedade, impactando as transformações na produção cultural e reorientando a produção de mercadorias. Assim, Jameson sustenta que: “Na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem”. (JAMESON, 1998, p. 14).

Sob essa ótica, podemos constatar que a característica acima, pontuada por Jameson, da mescla de cultura de massa/comercial e alta cultura (massificação da cultura), também se faz presente nas narrativas selecionadas, pois há um hibridismo entre os subgêneros da cultura de massa e da alta cultura, como em *O selvagem da ópera*, onde surge a junção de *flashbacks* comerciais de cinema e ópera, além da simbiose do subgênero do romance policial em *Agosto*, com a alta literatura, filosofia, política e ópera. Além disso, todas essas narrativas são problematizadoras da historiografia, que é uma marca da ficção metaficcional contemporânea, e que também está presente em *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, conto de *Cobrador*.

A exemplificação acima, desse fenômeno-sociocultural-simbiótico, relatado através dessas narrativas, corrobora a formulação analítica de Jameson (1998, p. 29), pois sua investigação “demonstra que nossa formação sociocultural em questão não mais obedece ao cerne do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial”.

Nessa direção, o economista que influenciou Jameson nesse estudo, Ernest Madel, cujo livro *O capitalismo tardio* propõe fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital). Destaca-se, em sua análise, que o modo de produção capitalista começa uma nova fase a partir de 1960, marcada por grandes transformações no âmbito sociocultural, político e econômico, com relevo para a incorporação da produção cultural à de mercadorias. Porém, Madel afirma que não há uma alteração no cerne desse modo de produção (linguagem marxiana), mas apenas na forma como se concretiza o processo de reprodução social, ou seja, “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma

ordem social totalmente nova [...], mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo.” (JAMESON, 1998, p. 16).

Um dos impasses associados às hipóteses de periodização acima (como a do pós-modernismo) é que estas tendem a excluir a diferença e a projetar a ideia de um período histórico como uma massa homogênea. Por outro lado, essa é justamente a razão pela qual é essencial depreender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma tendência cultural em progresso e não totalmente nova: uma concepção que permite à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são diferentes, ou seja, aqui Jameson alude a sua forma de análise totalizante sobre o pós-modernismo.

Considera-se um ponto de vista diferenciado, segundo Jameson (1998), ao qual, em si mesmo, “o pós-modernismo é pouco mais do que um estágio do próprio modernismo (se não for até mesmo o romantismo mais antigo).” Enfim, a periodização de uma época, se levada em consideração somente o período histórico e não as características do artista, podem não se coadunar com sua época corrente.

Essa concepção periódica, criticada por Jameson, não levava em consideração o seu repúdio contundente pela burguesia vitoriana e pós-vitoriana, que consideravam suas formas e *ethos* feios, dissonantes, subversivos e, em geral, antissociais. Por isso, o teórico argumenta que houve uma mutação na esfera da cultura, que tornou tais atitudes arcaicas. “Não é somente o fato de Picasso e Joice não serem mais considerados feios; agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, processo que remonta ao final dos anos 50.”

Para Jameson, essa é uma das teorias mais aceitáveis para o surgimento do pós-modernismo, uma vez que a geração dos anos 60 se confrontou com o movimento modernista, que tinha sido um movimento de oposição. Sobre a revolta pós-moderna contra esse ambiente, que realça suas próprias características ofensivas de provocação social e política, e ultrapassam qualquer entrave que pudesse ser concebido nos momentos extremos do alto modernismo, mas que não ofendem mais ninguém, e não só são recepcionados com tolerância, como estão em consonância com a cultura pública e oficial da sociedade ocidental.

Dessa forma, podemos alçar uma das indagações principais do próprio pós-moderno e de suas marcas políticas, com o exemplo da obra de Andy Warhol, que é focada em torno da mercantilização, e as grandes imagens de *outdoors* da garrafa de Coca-cola ou da lata de sopa Campbell, que enfatizam o fetichismo das mercadorias na mudança para o capitalismo tardio, fetichismos esses que deveriam constituir uma firme crítica política. Se não são, então podemos nos

indagar sobre as possibilidades de uma arte política ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio. Segundo a pesquisadora Luciana Girelli (2016), “uma explicação seria a remodelagem no aspecto econômico com a dominação do capital financeiro, que consolidou os modelos materiais para o desenvolvimento do pós-modernismo”, uma vez que oportunizou o desenvolvimento da globalização, contribuindo para a universalização de um padrão de consumo, para a produção de uma outra profundidade da arte ligada à desmaterialização do dinheiro, marcada pela brevidade das relações humanas (conceito do esmaecimento dos afetos, da teoria de Jameson) e de consumo de bens materiais e o fortalecimento da indústria cultural, e por fim, a congregação entre a produção de cultura e a produção de mercadorias.

Ainda que Jameson não tenha se detido a uma explicação esmiuçada a respeito da financeirização da economia, o teórico apresenta um subsídio expressivo no que se refere à percepção de como as manifestações culturais do capitalismo atual conduzem a forma abstrata do capital. O que Jameson classifica como pós-modernismo são os sintomas desse último ciclo do capital, que combina o capital financeiro e as influências culturais oriundas da tecnologia, como a televisão e o computador.

Além disso, para Jameson, no plano das artes (cultura), há outras diferenças significativas que podem clarificar características do pós-moderno, como entre o momento do alto modernismo e do pós-modernismo, ao exemplo da obra “sapatos” de Van Gogh, que é considerada uma das precursoras do modernismo, e “sapatos”, de Andy Warhol, que é exemplo de obra pós-moderna. Sobre a primeira obra, é mais evidente o aparecimento de uma profundidade, um tipo de superficialidade no sentido mais literal, diferente da segunda, pela falta de profundidade, mas com um novo tipo de superficialidade da cultura contemporânea.

Essa nova “superficialidade” se estende nas relações humanas, e também pode ser identificada nas obras de artes e na produção teórica. De acordo com Jameson (1998), as obras de arte não são mais unificadas ou orgânicas, mas um “quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias primas aleatórias e impulsos de todo tipo”. (JAMESON, 1998, p. 57). O indício da falta de profundidade está presente nos meios de comunicação de massa, onde grande parte da população acessa informações.

Isso leva à característica que Jameson chamou de “esmaecimento do afeto”. Na cultura pós-moderna, seria errôneo apontar que os afetos, sentimentos, emoção e a subjetividade tenham evadido no pós-moderno. Na verdade, há uma espécie de regresso do reprimido em *Diamond Dust Shoes* (Sapatos de poeira de diamante), de Andy Warhol, uma animação abstrata que se refere ao brilho da poesia ao cintilar a superfície da pintura e, contudo, segue reduzindo sua profundidade.

Segundo, Jameson (1998), “comparando com a obra *Flores mágicas*, de Rimbaud, que desenvolvem a perspectiva de quem olha, ou no augusto brilho premonitório dos olhos do torso grego arcaico de Rilke, que adverte o sujeito burguês para que mude de vida; não há nada do gênero na frivolidade gratuita desse revestimento decorativo.”

Essas reflexões culturais sobre a profundidade artística pós-moderna ou a falta dela, ou talvez uma pseudo-miragem de realidade rarefeita, nos levam a um dos termos em evidência na contemporaneidade que, segundo Jameson(1998), seria o da “morte do próprio sujeito - o fim do ego ou indivíduo autônomo burguês - e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no descentramento do sujeito, ou *psique*, antes centrada.”

Para Jameson (1998), das duas formulações dessa noção - “a historicista da qual o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional, e a mais radical pós-estruturalista, de que o sujeito nunca existiu.” Jameson não é um desconstrutivista como Foucault, e certamente se inclina pela primeira, mas em todo caso, a última tem que ser levada em conta como uma “realidade-aparência frugal”. Nesse ponto, o teórico já aborda características que diferem o pós-modernismo do modernismo, como a superficialidade intencional ou uma outra perspectiva de profundidade na arte, o descentramento da individualidade, ego ou autoria artística e por último, o fim da temporalidade em favor do espaço pós-moderno:

O esmaecimento dos afetos, levantado anteriormente, no entanto, pode também ser caracterizado no contexto mais estreito da crítica literária, como o esmaecimento da grande temática do *alto modernismo* do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória (que podem ser compreendidos como categorias da crítica literária tanto associadas ao alto modernismo quanto às próprias obras). Entretanto, foi dito com frequência que habitamos a sincronia e não a diacronia, e Jameson pensa que é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não, pelas de tempo como eram no período anterior do *alto modernismo*. (JAMESON, 1998. p.43. GRIFO NOSSO)

A categoria do espaço, aludida por Jameson (1998, Grifo nosso), “seria um dos pontos de diferença do pós-modernismo com relação ao modernismo, mas o discurso pós-moderno também apresenta uma redução da profundidade, em favor do imediatismo da síntese discursiva, na figura de uma linguagem global.” Para o teórico, senhores ocultos (detentores dos modos de produção) seguem reajustando as estratégias econômicas que delimitam nossas existências, mas não necessitam (ou não conseguem) mais ditar a sua fala; e a pós-alfabetização (linguagem cibernética, inglês básico), que é a característica do mundo do capitalismo tardio, reflete a falta de qualquer grande projeto coletivo, mas também oferece uma miragem ao trabalhador, de inclusão e “acesso

facilitado ao consumo para todos”, culminando na inviabilidade das antigas línguas nacionais (fim das utopias e das línguas nacionais), de detrimento da aldeia globalizada do consumo.

Para Jameson (1998, com a derrocada ideológica do alto modernismo, “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum, a não ser ao passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.” Essa circunstância determinou o que os arquitetos categorizaram como historicismo, ou em outros termos, uma canibalização aleatória de todos os estilos do passado, um espetáculo aleatório de menções estilísticas, de forma genérica, aquilo a que Henri Leferue chamou de primazia crescente do “neo”. Para Jameson (1998), “tal canibalização corresponde à onipresença de um certo tipo de pastiche como forma derivativa, e pressupõe conceitos de inter e transtextualidade.” Nesse sentido, César Ceia, apontando Margareth Atwood, disponibiliza uma definição de pastiche, corroborando com a visão de Jameson:

[...] o *pastiche* é apontado como um recurso transtextual, classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional face a outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz relações de imitação. Ao passo que a paródia estabelece uma base de relação de transformação com o texto-fonte, o *pastiche* adota uma relação de imitação de cariz lúdico, contrapondo-se à *forgerie*, que se pauta por uma imitação de cariz sério. (ATWOOD.1995.p.25 Apud CEIA.2009. p.9).

E segundo Ceia (2009), “distingue-se o pastiche do plágio, dado que este último se trata da apropriação indevida de um texto que é apresentado com autoria da pessoa que dele se serve, resumindo-se a um diálogo ilícito com o texto-fonte.” Por outro lado, o pastiche não é inconciliável com o humor, mas sim, comparável com uma ironia branda, tematizando os vícios humanos, e com um voraz consumo pela textualidade histórica, transformado o mundo em uma mera imagem nostálgica, rarefeita e empoeirada pela perspectiva pop contemporânea.

E para Jameson (1998, Grifo nosso) “a cultura do simulacro¹ entrou em trânsito numa sociedade contemporânea em que o valor de substituição se universalizou de tal forma que mesmo a memória do valor de uso se apagou, uma sociedade que segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, “a imagem se tornou a forma final de reificação”. A sociedade do espetáculo.” E a nova lógica espacial do simulacro acaba tendo um efeito significativo, sobre o que se costumava nomear de tempo histórico. Aliás, Jameson, citando Lukács, salienta que:

[...]o próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo - ou, para a

1-Enquanto o mundo moderno era organizado em torno da produção, o mundo pós-moderno é regulado pela reprodução, pela simulação. Diferentemente da imitação ou do fingimento -casos em que a diferença entre produto e realidade se mantém-, o simulacro (a TV, a realidade virtual) confunde realidade e ilusão.

historiografia de resgate de um E.P Thompson, ou, ainda, para a “história oral norte-americana”, que visam à ressurreição dos mortos de uma geração anônima e silenciada, a dimensão retrospectiva indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico”. O slogan de Guy Debord é ainda mais apropriado para a “pré-história” de uma sociedade privada de toda historicidade, uma sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados. Em fiel conformidade com a teoria linguística pós-estruturalista, o passado como “referente” é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando textos em nossas mãos. (JAMESON, 1998, p.45-46).

Para Jameson, os fragmentos desse passado textual, nos filmes de nostalgia, realocaram a questão do pastiche e as tentativas de resgatar o passado perdido. O filme que inaugura esse novo discurso estético, segundo Jameson (1998, grifo nosso), é *American Graffiti* (1973), de George Lucas, “que propõe recuperar, como muitos deles depois, a realidade perdida, e a partir de então o hipnótico, da era de Eisenhower; e parece que, pelo menos para os americanos, os anos 50 continuam sendo o objeto perdido predileto - não apenas pela estabilidade e prosperidade da *pax americana*.”

Jameson (1998), ao defrontar com esses materiais finais (filmes de nostalgia e cultura visual), do nosso presente social, histórico e existencial e o passado como referência, vê que uma inconformidade da linguagem artística da nostalgia com uma verdadeira historicidade se torna explícita. O paradoxo, no entanto, estimula essa categoria em direção a uma criatividade formal, desde que se compreenda que os filmes de nostalgia nunca experimentaram a questão do antiquado, da representação do conteúdo histórico.

Segundo Jameson (1998), “essa colonização insensível do presente pela modalidade da nostalgia, pode ser observada no filme de Lawrence Kasdan, *Body Beat*, um *remake* distanciado, feito do ponto de vista da “sociedade afluyente” de *Double Indemnity*, de James M. Cain. O filme é ambientado nos anos 80, em uma cidadezinha da Flórida, a poucas horas de carro de Miami”. Para Jameson, a palavra *remake* é vista como anacrônica, uma vez que a consciência coletiva da existência de outras versões (filmagens anteriores ao romance), hoje é parte integrante da estrutura do filme: em outras palavras, Jameson observa a plena intertextualidade como característica do efeito estético, e operante de um novo sentido de anterioridade e de profundidade histórica, onde estilos demovem a história oficial.

Finalmente, para o teórico, “a ambientação foi estrategicamente enquadrada de forma a evitar a maior parte dos signos que transmitem a imagem em sua era multinacional: o cenário da cidadezinha do interior permite que a câmera se furte de mostrar a paisagem dos altos edifícios dos anos 70 e 80”. Desse modo, tudo na produção fílmica conjura para mascarar sua contemporaneidade

e oportunizar ao espectador uma recepção da narrativa, como se ela fosse ambientada nos 30 anos eternos, além do tempo presente. O teórico, no artigo *O romance histórico ainda é possível?*, reitera a mesma concepção mencionada acima, ou seja, sobre uma outra percepção do passado na contemporaneidade:

Em primeiro lugar, permitam-me dizer que aquilo que chamei de filme nostálgico no âmbito do cinema certamente tem a ver com o romance histórico em literatura, sem que precisemos definir agora se se trata — como dá a entender minha expressão um tanto depreciativa — de uma mutação degradada ou inautêntica da velha forma. O que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro têm para nós hoje em dia a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX. Tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios. (JAMESON 2007. p.201)

Essa aproximação do presente por meio da linguagem artística da imitação espectral, ou do pastiche do passado clichê, utiliza a realidade do agora e a abertura da história presentificada, o encantamento e a distância de uma miragem cintilante. Por outro lado, essa mesma categoria estética emerge com a construção sintomática do esmaecimento da historicidade, e da probabilidade de experienciar a história efetivamente.

Não se pode dizer que essa linguagem seja capaz de produzir essa excêntrica ocultação do presente por intermédio do seu poderio formal próprio, mas de demonstrar, por meio desses paradoxos internos, a imensidão de uma conjuntura em que cada vez mais parecemos inábeis de gerar modelos de nossa experiência presente. Esse pós-moderno propicia uma alteração do espaço, para aplicação das tecnologias e do alicerce cultural. Assim, entender o significado, o modelo ou a descrição do passado, que se denomina atual, desafia-nos ao movimento de uma consideração vasta do seu cenário, porque abrange o social, o econômico, o político e o cultural.

Sobre esse passado revisitado pelo pós-moderno, o teórico americano julga ser mais revelador na narrativa de um dos poucos romancistas progressistas dos Estados Unidos, que segundo o teórico, seria E. L. Doctorow, cujas obras abordam a historiografia de maneira mais tradicional, e que delineiam os instantes consecutivos das distintas gerações na história americana, direcionados alternativamente em sua construção. Assim, “*Ragtime* de E. L. Doctorow, se apresenta oficialmente como um panorama das duas primeiras décadas do século XX (como *World fair*); seu romance, *Billy Bathgate*, como *Loon Lake*, enfoca os anos 30 e a grande depressão, enquanto *O livro de Daniel* coloca diante de nós de forma menos articulada e formalmente autoconsciente, o fim das fronteiras no final do século XIX.)”

Para Jameson (1998), “na primeira versão de *Ragtime* se posiciona explicitamente no presente, na casa do romancista em New Rochelle, Nova York, que assim se transforma imediatamente no cenário para o passado (imaginário) dos anos 1900”. Esse detalhe foi excluído do texto publicado, suspendendo de maneira simbólica seus liames, e possibilitando que a trama pare em um restaurado mundo de tempo histórico passado, cuja conexão com o presente é muito desordenada. A genuinidade desse traço pode ser constatada no fato de que nossa vida parece não ter nenhuma organicidade entre a história que aprendemos nos livros, e a experiência vivida das cidades multinacionais de arranha-céus, a estagnação e inflação que lemos nos diários de notícias e experimentamos na vida do cotidiano.

O ponto a que Jameson (1998) quer chegar, não é a representação de uma hipótese sobre coerência temática dessa narrativa descentrada, mas sim o seu contrário, isto é, “a maneira pela qual o tipo de leitura imposto por esse romance faz com que seja virtualmente impossível que alcancemos e tematizemos esses assuntos oficiais, que pairam sobre o texto, mas não podem ser integrados à nossa leitura das sentenças”. Nesse sentido, o romance não só resistiria à interpretação, ele se organizaria sistematicamente para impossibilitar uma forma mais antiga de leitura sociológica e histórica, que ele constantemente presume e ataca. Quando recordamos de que a crítica e o repúdio à leitura são componentes vitais do pós-estruturalismo, fica complicado não presumir que Doctorow ornamentou esse mesmo tensionamento e o paradoxo pós-moderno entre tempo, textualidade e profundidade.

Nesse sentido, essa crise da historicidade apontada em Doctorow e nos filmes de nostalgia, leva Jameson à questão da organização da temporalidade, de forma geral, no campo de reflexão do pós-moderno, e também ao problema da maneira que a temporalidade poderá assumir um papel em uma cultura mais dominada pela lógica do espaço. Para Jameson (1998), “o sujeito perdeu sua capacidade de entender o complexo temporal e organizar seu passado e futuro como uma experiência coerente, e fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos”. Esses são alguns termos pelas quais a produção pós-moderna tem sido estudada, e defendida por seus defensores.

No âmbito do debate temporal, que Jameson discute, há uma proposta em que a suspensão da temporalidade libera o presente de todas as atividades e intenções que possam torná-lo um espaço isolado. Assim, o presente invade o sujeito com uma expressividade, uma materialidade da percepção, que dramatiza o significante textual, e traz uma carga negativa de afeto, como a ansiedade e perda da realidade, mas em termos positivos, traz também uma euforia embriagante e alucinatória.

Essa mostra acima, da organização temporal, poderia ser reformulada de outra maneira, remetendo à ideia de ruptura entre a terra e o mundo. Assim, Jameson (1998) designa a experiência pós-moderna, de modo paradoxal: “A proposição de que (a diferença relaciona), pois na perspectiva pós-moderna, as heterogeneidades, descontinuidades e diferenciações pesam mais na obra de arte contemporânea, do que a mera unificação orgânica”:

Nossa crítica recente, a partir de Macherev, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder dispor unificação. (JAMESON, 1998.p.57).

As noções acima têm procurado enfatizar uma divisão ao ponto em que os materiais textuais tendem a se fragmentar em uma inércia, em um grupo de componentes que se afastam uns dos outros. Podemos destacar a imensidão de uma mudança que passa pela desolação dos edifícios (espaço) de Hopper, ou a áspera sintaxe (textualidade pós-moderna) do centro-oeste americano, nos moldes de Sheeler, e põe em seu lugar as excepcionais superfícies das paisagens urbanas do fotorrealismo, no qual até o ferro velho realça-se com um resplendor alucinógeno.

Para Jameson (1998) , “a hilaridade dessas novas superfícies se torna ainda mais paradoxal, quando se constata que o seu conteúdo essencial - a cidade - tem se deteriorado ou se desintegrado de modo inconcebível, no início do século XX. Como a esqualidez urbana pode se transformar em um deleite para os olhos, quando expressa em termos de transformação em mercadoria.”

Nem mesmo a representação de seres humanos pode ser preterida dessa análise, embora para essa nova estética, a encenação do espaço parece ser conflitante com a figura do corpo: uma espécie de separação do trabalho estético, mais destacado do que qualquer umas das concepções anteriores de pintura de paisagens, e uma marca aterradora dessas novas formas de representação.

Para Jameson (1998), “o espaço privilegiado da arte contemporânea é radicalmente antiantropomórfica, como nos banheiros vazios de *Doug bond*. Mas o máximo da fetichização contemporânea do corpo humano, toma uma direção bastante diferente nas estátuas de Duane Hanson”. O que Jameson chama de simulacro, que na visão de Sartre seria como a “desrealização” do mundo no entorno do cotidiano, na exemplificação das “Estátuas”, de Duane Hanson, o autor problematiza a condição alucinatória e de simulacro da epidérmica profundidade pós-moderna na arte, através das falsas estátuas percíveis:

Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente

perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante? (JAMESON. 1998.p.58)

Essa superficialidade, que não deixa de ter sua complexidade, é uma constatação/efeito do pós-modernismo, contemplado pela teoria de Jameson, e essa constatação nos remete a outro ponto importante desse estudo, que é a crise da representação contemporânea. Para Burke, segundo Jameson (1998), “o sublime (ou representação do sublime) era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto, de algo que era tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana.”

Para Jameson, Burke, em seu período histórico, o de escalada do estado burguês moderno, não conseguiu categorizar essas marcas tão plenamente, enquanto Heidegger segue estabelecendo uma relação alucinógena com a paisagem campestre pré-capitalista dos vilarejos camponeses, que é a última figura imagética da natureza em nosso presente.

Em nossos dias, existe a possibilidade de se pensar em tudo de forma diferente, no instante do declínio da natureza, como (na trilha do campo), de Heidegger, que foi inequivocadamente derrotada pelo capitalismo tardio, revolução verde, neocolonialismo e a metrópole, com as autoestradas que passam sobre velhos campos e terrenos vazios, transfigurando a (casa do ser) de Heidegger, em condomínios, moradias populares miseráveis, sem ventilação e infestadas de ratos. (O outro) de nossa sociedade é, para Jameson, não mais a natureza como era nas sociedades pré-capitalistas, mas uma coisa diferente.

Jameson (1998), quer evitar que essa (outra) coisa seja compreendida como a tecnologia em si, já que essa pode servir como uma maneira resumida de simplificar a força humana como antinatural, mesmo no trabalho das máquinas, cuja força alienante que se volta contra nós em formas diferentes, parece constituir-se no horizonte distópico massivo de nossas relações coletivas e individuais.

Nesse aspecto, além da tecnologia, Jameson descreve essas relações como: “a penetração e colonização do inconsciente e da natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista pela revolução verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda, e essa periodização cultural dos estágios do realismo, modernismo e pós-modernismo.”

Nessa direção, a fragmentação do sujeito pós-moderno foi reforçada a partir da revolução tecnológica, com destaque para o progresso de mídias, como a televisão, a partir da Segunda Guerra Mundial. As novas máquinas que surgiram, possuíam uma ação mais ampla que os da primeira

metade do século XX, e a produção em massa de bens standardizados incorporou a mesma prática de produção da indústria bélica.

Segundo Perry Anderson (1999), o primeiro avanço tecnológico de importância histórica mundial no pós-guerra foi a televisão, uma vez que se dava um salto qualitativo nas comunicações de massa. Anterior a esse período, o rádio era o instrumento de maior alcance temporal, ultrapassando a imprensa, pois conseguia cativar o público de modo permanente, já que era possível realizar diversos tipos de atividades ao som do rádio. Com a introdução da televisão, a atenção do público para esse tipo de meio de comunicação é ampliada, tendo em vista que a audiência depende concomitantemente da visão e da audição. O divisor de águas, no âmbito tecnológico do pós-modernismo, foi a generalização da televisão em cores, no Ocidente, no início dos anos 1970. “O modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens”. (ANDERSON, 1999, p. 105). Segue o trecho de Jameson, que detalha esse aspecto:

É obvio que a tecnologia de nosso próprio momento histórico não mais possui essa capacidade de representação: nossa tecnologia não está representada pela turbina, ou pelos silos ou chaminés de fábrica de Sheeler, nem pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens e veículos de uma velocidade ainda concentrada e em repouso, mas antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum aspecto visual ou emblemático, ou então pelos invólucros das várias mídias, como desse eletrodoméstico chamado televisão que não articula nada, mas implode, levando consigo sua própria superfície achatada. (JAMESON, 1998.p.63).

Máquinas, como as citadas acima, são mais máquinas de reprodução do que de produção, e representam a nossa capacidade humana de representação estética, e tem condições diferentes das apresentadas pela mimética das máquinas mais antigas do tempo do futurismo, de uma cultura de energia e velocidade. Para Jameson (1998), “a materialização estética desses processos acaba caindo na forma mais cômoda da representação temática do conteúdo - em narrativas que são sobre processos de reprodução e incluem câmeras de filmar, vídeos, gravadores, toda a tecnologia da produção e reprodução do simulacro.”

Todavia, parece surgir algo da textualidade contemporânea, isto é, além de toda temática, as obras parecem de alguma forma penetrar nos processos de reprodução, nos oferecendo vestígios do (sublime pós-moderno) ou (tecnológico), na qual o poder e autenticidade é registrado pelo sucesso alcançado por tais obras, ao invocar todo um recente espaço pós-moderno que surge ao nosso redor.

Nesse sentido, para Jameson (1998), “a arquitetura continua sendo, então, a linguagem estética pós-moderna privilegiada, e os reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície de

vidro a outra podem ser considerados como paradigmáticos do papel central do processo e da reprodução, na cultura pós-moderna.”

A tecnologia da sociedade atual é hipnótica porque nos oferta uma maneira de representar nossa compreensão de uma cadeia de poder e de controle, que é difícil de ser entendida por nossas consciências e por nossa alienação (alusão ao estudo marxiano). Enfim, toda uma recente rede global descentralizada do terceiro estágio do capitalismo tardio. Esse sistema de expressão é melhor notado na categoria de literatura de entretenimento atual - que Jameson chama de *paranoia high tech* - em que a trama motiva uma rede computacional global imaginária, cuja multiplicidade vai além da capacidade de leitura receptiva da mente humana, por meio de maquinações emaranhadas em oposição umas as outras, mas que estão indubitavelmente interrelacionadas. Essa concepção da estética *high tech* pode ser exemplificada através do filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, pelo teórico Lev Monovich em *The language of new media* (2001), onde descreve a interface estética pós-moderna entre homem e computador, na contemporaneidade:

Desde o lançamento do *Blade Runner*, seu *Techno-Noir* foi reproduzido em inúmeros filmes, jogos de computador, romances e outros objetos culturais. E embora uma série de sistemas estéticos tenham sido articulados nas décadas seguintes, tanto por artistas individuais (Mathew Barney, Mariko Mori) e pela cultura comercial em geral (o 1980 "pós-moderno" pastiche, o techno-minimalismo de 1990), nenhum deles foi capaz de desafiar o porão de *Blade Runner* em nossa visão do futuro. Em contraste com a visão "pós-moderna" escura do *Blade Runner*, a *Graphical user interface* (GUI), popularizada pelo *Macintosh*, permaneceu fiel aos valores modernistas de clareza e funcionalidade. [...] Também como *Blade Runner*, visão *GUI* veio a influenciar muitas outras áreas da cultura. Esta influência varia do puramente gráfico (por exemplo, o uso de elementos *GUI* por designers de impressão e TV) para o mais conceitual. Na década de 1990, como a Internet progressivamente cresceu em popularidade, o papel do computador digital mudou de ser uma tecnologia particular (uma calculadora, processador de símbolo, manipulador de imagem, etc) para um filtro para toda a cultura, uma forma através da qual todos os tipos de produção cultural e artística foram mediadas. Como a janela de um navegador da Web substituiu cinema e tela de televisão, a galeria de parede, biblioteca e livro, de uma só vez, a nova situação se manifestou: toda a cultura, passado e presente, passou a ser filtrada através de um computador, criando um particular mecanismo: a interface homem-computador. (MANOVICH, 2001, p. 64. TRADUÇÃO NOSSA.)

Ainda que essa teoria *high tech* de Jameson possa ser observada como um esforço deteriorado de refletir – por meio de uma representação da tecnologia mais recente - a sua (totalidade) é inviável de ser concebida no sistema contemporâneo global. Somente na sintaxe dessa vasta, aterradora e epidérmica realidade da mescla de cultura e condições econômicas e sociais, que se pode teorizar o pós-moderno.

Essas narrativas *high tech*, que tentaram achar uma representação por meio da organização genérica da trama de espionagem, que se solidificaram em um tipo de ficção científica nominada *cyberpunk*, que é tanto uma figuração das organizações multinacionais, como da própria paranoia

global, e as inovações expressivas de William Gibson, distinguem sua obra como uma notável representação ficcional, envolta a uma produção contemporânea, com o predomínio do visual.

Sobre esse traço visual do pós-moderno, Jameson (1998) menciona não só “o aspecto populista do comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas também busca falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sua sintaxe, que foi emblematicamente “aprendida em Las Vegas” como cidade simbólica do pós-moderno”.

O ponto de vista sobre o pós-modernismo, esboçado por Jameson, é uma visão histórica e não somente estilística entre muitos outros disponíveis, que procura compreendê-lo como uma tendência cultural em progresso da lógica do capitalismo tardio. Essas duas interpelações, geram duas formas distintas de categorizar o acontecimento como um todo: o julgamento moral, positivo ou negativo, e a tentativa dialética de refletir sobre nosso tempo atual na história.

Sobre a avaliação moral positiva do pós-modernismo, está a exaltação condescendente e embriagante desse atual mundo estético, que inclui as dimensões econômicas e sociais, com a euforia do *slogan* da sociedade pós-industrial. Mas, para Jameson (1998), “não é aceitável que as ilusões sobre a natureza salvacionista da alta tecnologia, dos *chips* aos robôs, sejam essencialmente iguais às apologias vulgares do pós-modernismo”.

O que Jameson (1998) questiona, é “se precisamente a semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio”. Essa proposta teórica de Jameson é congruente com a constatação de uma sociedade imagética ou do simulacro, e da transformação da realidade em série de pseudo-eventos.

Jameson (1998) defende que “nenhuma das teorias de política cultural tinham sido capazes de prescindir noções de uma certa distância estética mínima, de colocar o ato cultural fora do ser massivo do capital, e atacá-lo a partir daí. Mas esse capítulo da tese sugere que a distância, em geral (incluindo, em especial, a distância estética), é exatamente o que foi abolido no novo espaço do pós-modernismo”.

Para o teórico, a sociedade metaforicamente está imersa numa espécie de corporeidade desreferencializada, na medida que até nossos corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, e incapacitados teoricamente do distanciamento; ao mesmo tempo, como na nova expansão do capital multinacional. Para Jameson (1998), a globalização penetra e coloniza os conchaves pré-capitalistas da natureza e do subconsciente, que antes ofertavam uma base extraterritorial para a exequibilidade crítica no modernismo de outrora.

Devido a essa desreferencialidade do tempo, da natureza, e do inconsciente com relação ao modernismo, se tem a impressão do aglutinamento, até dos movimentos de resistência contraculturais, ao exemplo da banda *The Clash* (banda inglesa considerada *démodé* ou clássica na contemporaneidade), que foi sorvida pelo capital e é parte constituinte do sistema, não podendo se apartar dele.

Para Jameson (1998), “O que foi denominado *sublime pós-moderno*, é apenas o momento em que esse conteúdo se tornou mais explícito, veio para mais perto da superfície da consciência como um novo tipo de espaço coerente - mesmo que um certo disfarce figural, ou ocultamente, ainda esteja em operação, em especial na temática *high tech*.”

Assim, as características anteriores do pós-modernismo, acima enumeradas, podem agora ser vistas como aspectos constitutivos do mesmo objeto espacial geral. E seguindo essa mesma linha reflexiva, o pesquisador João Valente Aguiar faz um fechamento oportuno sobre a fase mais recente do pós-modernismo, caracterizado pela mescla entre cultura e consumo:

Uma das maiores “conquistas” simbólicas do projeto ideológico-cultural pós-modernista (que não pode ser nunca desvinculado do neoliberalismo enquanto projeto político-econômico) passa, precisamente, pela difusão de uma cultura consumista e, mais importante ainda, por uma cultura consumista que fundamenta uma frenética compra e venda de mercadorias a um conjunto de atos legítimos e necessários para o bem-estar do indivíduo. Desse modo, a figura mítica do consumidor sobrepõe-se à localização objetiva do trabalhador, procurando apagar as marcas desta última. (AGUIAR, 2010, p. 102).

Na atualidade, segundo Luciana Girelli (2015), o discurso neoliberal preconiza a incontornabilidade do mercado, ressaltando a liberdade consumista, a existência da democracia burguesa liberal e a inclusão social (meritocracia falaciosa) como virtudes do sistema capitalista. Há também uma rejeição a qualquer controle econômico e as experiências socialistas são desprezadas. Para a pesquisadora, a possibilidade de mudança social é suprimida do horizonte, e as lutas sociais, como igualdade, universalidade, liberdade (menos fraternidade), estão aparentemente contempladas na atualidade, pelo consumo estendido em âmbito mundial.

E a globalização desse modelo de vida, cujas características partem dos Estados Unidos, Europa e China, devido aos seus protagonismos na geopolítica mundial, que assimilam também as culturas locais dos países, garantindo a dominação dessa forma de viver. Nesse sentido, concluo que a lógica cultural pós-modernista atua para a fragmentação do sujeito em âmbito mundial, vendendo a perspectiva do consumidor individual, livre e autônomo, que vive o presente e o instantâneo, sem memória e sem projeto coletivo de futuro. Enfim, uma teoria ilusória do “livre” acesso ao consumo, que substitui a luta de classes, ou de que a pobreza é culpa dos pobres, e não dos detentores do modo de produção. Essa lógica tenta borrar ou até apagar as fronteiras entre cidadania, consumo e

cultura. Mesmo com toda tendência alienante dessa lógica, há a necessidade de ficar atento às formas de arte que bebem nessas fontes, mas que se analisadas rasamente e com preconceito, podem impedir de descobrir uma qualidade reflexiva, humanística e social. Existem artistas que transitam na contemporaneidade, mas que não esquecem do compromisso artístico e coletivo.

Em suma, os sintomas relatados até aqui na teoria *Pós-modernismo, a lógica do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson, como o apagamento entre alta cultura e cultura de massa, crise da historicidade, fim da temporalidade, priorização do espaço pós-moderno, esmaecimento dos afetos, nova concepção de profundidade nas relações humanas e nas artes, questionamento da autoria e a pós-fala, culminam no aspecto final dessa mais recente fase do capitalismo: o produto-cultura, o consumo-cultura ou a cultura do consumo. E a consciência e descrição dessa contemporaneidade cultural, em si, já é um ato político, se comparado com pesquisadores progressistas de dentro e fora da academia, que estão inconscientes ou passivos desse processo atual em que vivemos. Por fim, esse capítulo cumpre o intento de lançar uma base dessa temática pós-moderna, para aprofundamento no capítulo seguinte, da teoria do pós-modernismo, de Linda Hutcheon.

2.2 A desconstrução das narrativas mestras e o conceito de metaficção historiográfica em *Poética do Pós-modernismo*. De Linda Hutcheon

Segundo Linda Hutcheon (1991), seu estudo não se trata de uma defesa e nem de uma depreciação do empreendimento cultural, que chamamos de *pós-modernismo*. Para a teórica, não há necessidade de afirmações revolucionárias e radicais e nem lamúrias sobre a decadência do ocidente, diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar o *pós-moderno*, a pesquisadora procurou fazer um estudo desse fenômeno sociocultural, do fim do século XX, problematizando a sua textualidade fragmentária e multifacetada. Sobretudo, Hutcheon se propôs a fazer uma análise entre o hipotético e o provisório, que abarcasse a práxis, as contradições e as idiossincrasias do pós-modernismo.

Nessa direção, *A poética do pós-modernismo* também se baseia na noção de que qualquer teorização deve se originar daquilo que se propõe a estudar, focalizando seu trabalho nos aspectos da sobreposição entre a teoria e a prática estética do pós-moderno. Esses aspectos de sobreposição se referem aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a autorreflexividade modernista enfrentam uma força contrária, na forma de uma fundamentação do mundo histórico, social e político, alcunhada de pós-modernismo.

O modelo utilizado por Linda Hutcheon (1991), assim como o de Fredric Jameson, foi o da espacialidade e exterioridade da arquitetura pós-modernista, conforme foi teorizada por Paolo Portoghesi e Charles Jencks. E por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria o que a autora chama de *metaficção historiográfica* (que será discutida mais adiante), em obras como *A Maggot*, de Fowles, *Loon Lake*, de Doctorow, *The Terrible Twos*, de Reed, *The Woman Warrior*, de Kingston, *Famous Last Words*, de Findley, e *Shame*, de Rushdi.

Nesse sentido, Hutcheon (1991) afirma que “também surgem essas manifestações do pós-modernismo no cinema, vídeo, fotografia, pintura, dança, música e gêneros literários, constituindo parte da amostra da qual se origina essa (poética ou problemática).”

Uma atenção genérica a respeito da cultura pós-moderna (autorreflexiva e paródica) é que busca fixar no que é um percalço para a autorreflexividade e a paródia: (o mundo histórico). Nessa

direção, a pesquisadora começa a apontar caminhos reflexivos que, a posteriori, culminarão em um dos pontos principais de sua teoria, isto é, a problematização do passado pela ficção. No entanto, e mais recentemente, em *Uma teoria da adaptação*, a teórica elucida seu modus operandi de análise, traçando um paralelo entre suas obras anteriores: *A Poética da pós-modernismo*, *Uma teoria da paródia*, *Política e estética da ironia*, a fim de descrever o fio norteador analítico de todos esses trabalhos, que é a comparação entre textualidade, intertextualidade e sobreposição entre teoria e prática:

Em primeiro lugar, sempre tive grande interesse pelo que veio a ser chamado de “intertextualidade” ou relações dialógicas entre textos, mas nunca senti que isso era apenas uma preocupação formal. As obras, independente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade. Uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquização, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores. Mais uma vez, busquei derivar a teoria da prática - uma prática cultural tão ampla quanto possível. [...] Meu método foi o de identificar uma questão textual (com base num texto) que atravessa uma variedade de mídias, encontrar formas de estudá-la comparativamente, para então destrinchar as implicações teóricas a partir de vários exemplos textuais. Em diversos pontos, então, assumo o papel de semioticista formalista, desconstrutivista pós-estruturalista, ou desmistificadora feminista e pós-colonialista; porém, em momento algum (pelo menos não conscientemente) busco impor uma dessas teorias à investigação dos textos ou às questões gerais em torno da adaptação. Todas essas perspectivas e outras, entretanto, inevitavelmente informam meu quadro de referências teóricas. (HUTCHEON, 2013, p.12)

Dessa forma, em *A poética do pós-modernismo*, Hutcheon segue esse mesmo modelo de análise, ou seja, o de sobreposição entre teoria e prática, textualidade e intertextualidade, desierarquizando as formas socioculturais do humanismo liberal, e defendendo que as abordagens formalista e pragmática, utilizadas nos outros estudos sobre o pós-moderno, precisaram ser ampliadas para incluir considerações históricas e ideológicas; inclusões que se fizeram necessárias devido às contradições pós-modernas que atuavam para desafiar todo o conceito histórico e literário, bem como a consciência da ideologia na cultura predominante. Segundo o pesquisador Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, analisando a teoria da metaficção historiográfica de Hutcheon, há a constatação de que houve uma separação, no século XIX, entre as disciplinas de literatura e de história, devido ao hiperespecialismo e a multiplicação das dúvidas epistemológicas. No entanto, essas dúvidas atuais sobre epistemologias empiricistas e positivistas reaproximam essas disciplinas novamente, na atualidade:

Linda Hutcheon analisou a metaficção historiográfica, mostrando como no século XIX as disciplinas Literatura e História atuavam dentro do mesmo campo de aprendizado. Elas se separaram depois, por força da hiperespecialização e da multiplicação das dúvidas epistemológicas. Entretanto, essas mesmas dúvidas as reaproximam: “Na ficção e na história escritas hoje, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido

abalada - abalada, mas talvez ainda não destruída”. A ressalva de Hutcheon é importante. A metaficção abala a perspectiva realista, mas não a joga fora nem pode fazê-lo: ela se constrói precisamente a partir de tal perspectiva. A ficção e a história contemporâneas sabem que o passado existiu um dia, mas também sabem que o nosso conhecimento sobre esse passado só pode ser transmitido por meio de signos verbais e visuais. (BERNARDO, 2010, p.49).

Seguindo essa linha sobre a problematização da epistemologia positivista e liberal analisada por Gustavo Bernardo, sobre o trabalho de Hutcheon, a pesquisadora relata que seus interesses pessoais coincidiram com o pesquisador Frank Lentricchia, que considerou como uma crise nos estudos literários. Para Hutcheon (1991), esses estudos estão engessados entre a urgência de essencializar a literatura e sua linguagem num arquivo textual particular, com o intuito de oportunizar (relevância) à literatura, situando-a em circuitos discursivos mais amplos.

Em geral, para a autora, esses paradoxos podem causar deleite ou impasses, e dependendo da constituição de nosso perfil como leitores, seremos fascinados por sua instigante provocação ou incomodados por sua ausência de resolução. Linda Hutcheon (1991), considera que no pós-modernismo não há dialética: a autorreflexividade se mantém diversa daquilo que habitualmente se aceita como seu contrário, que é o contexto histórico-político, no qual se coaduna. Segundo Hutcheon (1991), “o resultado dessa deliberada recusa em resolver as contradições é uma contestação daquilo que Lyotard (1984) chama de *narrativas-mestras* totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições, a fim de coaduná-las.”

Esse desafio, segundo Hutcheon (1991.p.11), enfatiza o processo de formação de significado na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: “Coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos fatos históricos a partir de acontecimentos brutos do passado, ou em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência.” Para a autora, nada disso é novidade para o pós-moderno, pois, como Umberto Eco demonstrou em *O nome da Rosa*, a cifração e a decifração dos códigos linguísticos também interessaram ao período medieval.

De acordo com a teórica, os paradoxos pós-modernos da autorreflexividade e da historicidade já brotavam nas peças de Shakespeare, e também em Cervantes. Por outro lado, o que há de mais recente é a constante ironia associada ao circuito da versão pós-moderna desses paradoxos, bem como sua presença incessantemente repetida. Talvez seja uma explicação da necessidade de abordar o tema do pós-modernismo, por nossos críticos de cultura. Por fim, a pesquisadora descreve o caráter problematizador, impermanente e problemático do pós-moderno, na cultura contemporânea:

O que seus debates demonstram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado). Na acepção de Foucault (1985) sobre a ideia de problematização como geradora de discursos, sem dúvida o pós-modernismo criou sua própria problemática, seu próprio conjunto de problemas ou questões (que antes eram aceitos como se fossem certezas) e as possíveis abordagens para eles. (HUTCHEON, 1991, p.14)

Essa reflexão acima, sobre a cultura no pós-moderno, também se dedica a nova linguagem que transmite essa cultura; por isso, Hutcheon considerava que “problematizar” era um termo estranho naquela época, assim como outros que utilizou nesse estudo: teorizar, contextualizar, totalizar, particularizar, textualizar, etc. Para ela, a escolha desses termos, que poderiam, para alguns teóricos/leitores parecer barbarismos linguísticos (neologismos), foram utilizados pelo fato de já constituírem parte do discurso pós-moderno naquele período.

Para a teórica, substituir a problematização pela demolição se tornou uma grande ferramenta de análise do pós-moderno. Nessa direção, o artigo *Considerações sobre a poética pós-modernismo*, da pesquisadora Samarkandra Pimentel (2016.p.186), constata que Hutcheon, em “*A poética do pós-modernismo*”, observa que os prefixos mais reverberantes e problematizantes (des, in e anti) são vistos como “negativos” pelos opositores do pós-moderno, mas certas palavras no sentido literal, como desconstrução e antitotalizante, costumam incorporar justamente aquilo que almejam repudiar, conforme faz paradoxalmente o próprio pós-modernismo com a cultura.”

Nesse sentido, Hutcheon argumenta que o questionado pelo pós-moderno através da linguagem, textualidade, intertextualidade, estética e cultura são os princípios de nossa ideologia predominante, que nomeamos de forma estereotipada de (humanista liberal), partindo das noções do original e da autoridade autoral, até a divisão entre o estético e o político. O pós-moderno defende que todas as ações culturais possuem um subtexto ideológico, que define as condições da própria probabilidade de sua produção.

Na arte, para Hutcheon (1991), “o pós-moderno deixa visíveis contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica. Na teoria, seja ela pós-estruturalista, marxista, feminista ou neo-historicista, as contradições nem sempre são tão visíveis.” Todavia, para Hutcheon (1991), “caso se ignore metade da contradição, fica muito difícil considerar o pós-moderno como neoconservadoramente, nostálgico/reacionário ou também radicalmente demolidor/revolucionário.” A pesquisadora considera que precisamos tomar cuidado com essa eliminação da complexidade total dos paradoxos pós-modernistas, e sobretudo, analisar seu caráter contraditório e problematizante dos fatos/dados, a partir de dentro:

A cultura pós-moderna deliberadamente contraditória, usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Não há saída. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes (1973) chamou de “dado” ou de “óbvio” em nossa cultura. (HUTCHEON, 1991, p.15)

Segundo Hutcheon, no pós-moderno, além desses fatos/dados, devemos também problematizar a história, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e a relação dos textos com outros textos. A autora defende que, apesar da retórica desconstrutora que muitas vezes o acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança radical nem uma queda em direção aos simulacros. Não existe nenhuma descontinuação do capitalismo. Assim como no capítulo anterior da tese sobre Jameson, Linda Hutcheon avalia o pós-moderno como uma manifestação cultural em progresso, mas discorda do teórico quanto a sua análise totalizante.

Sendo assim, o estudo de Linda Hutcheon (1991), “é uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir do seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.” Dessa maneira, Hutcheon (1991) parte de um ponto de partida da qual uma atividade cultural pode ser identificada nas maiorias das formas de arte e em muitas correntes do pensamento, e essa marca pós-moderna aparece nas representações de arte de forma paradoxal, histórica e política. Seus paradoxos são aqueles do capitalismo tardio, e não há dúvida sobre esses paradoxos se manifestarem em um relevante conceito pós-moderno, o da (presença do passado). Segundo a teórica, diferente do capítulo anterior da tese, sobre Jameson, essa revisitação do passado é sempre crítica e nunca nostálgica, como podemos observar nos enfoques irônicos e paródicos do pós-moderno.

Para a pesquisadora, a ironia no pós-moderno sobre a história é textualizado nas muitas referências paródicas gerais a filmes, como: *Laranja mecânica*, *Os aventureiros do tempo* e *Os esqueletos de Monty Python*, escritos por Terry Gilliam. E as citações paródicas mais específicas variam desde Darth Vader, de *Guerra nas estrelas* até a sequência dos *Degraus de Odessa* em *Encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein.

Para Hutcheon (1991), “em *Brazil*, no entanto, a famosa tomada do carrinho de bebê nos degraus é substituída pela de um faxineiro limpando o chão, e o resultado é a redução da tragédia épica ao anticlímax do mecânico e do aviltante. Juntamente com essa irônica reelaboração da história do cinema, aparece uma deformação histórica temporal: informa-se que o filme se passa às 08h49min de algum dia do século XX.”

Segundo Hutcheon (1991), o contexto acima não nos ajuda a identificar o período temporal com precisão. As roupas mesclam uma forma futurista ao feitiço dos anos 30; um cenário excentricamente antigo que camufla a presença dos computadores. Entre as outros paradoxos pós-modernos desse filme, está a convivência de gêneros cinematográficos heterogêneos: a utopia fantástica, a distopia, a comédia pastelão, a tragédia, a aventura romântica e o documentário político.

Apesar das formas de arte contemporâneas apresentarem exemplos desse tipo de paradoxo pós-moderno, a autora privilegia o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que ela chama de metaficção historiográfica. Ela utiliza esse termo para se referir a romances que são intensamente autorreflexivos e, paradoxalmente, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos, como: *A mulher do tenente francês*, *Midnight's Children (Os filhos da meia-noite)*, *Ragtime*, *A lenda de "Legs"*, *Famous Last Words (As famosas Palavras Finais)*. Para Hutcheon, a maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-moderno é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria.

E essa metaficção historiográfica, aludida pela autora, inclui todos esses três campos, isto é, sua autorreferência teórica sobre a história e a ficção como representações humanas, torna-se a base para seu refletir e seu reelaborar sobre as formas e temas do passado. Essa categorização é um traço da condição paradoxal inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre age diluída nas convenções, a fim de subvertê-las. Para Hutcheon, essa marca não é apenas metaficcional, nem mesmo uma nova versão do romance histórico. A pesquisadora afirma que o teórico Larry McCaffery, foi uma de suas fontes do estudo sobre metaficção, e que parte de suas problematizações são oriundas desse estudo entre a mescla de história e ficção, como características dos escritores pós-modernistas. E essas problematizações, que se expressam através da metaficção, da autoconsciência e da autorreflexão sobre os limites da mimese, refazem o pacto de leitura entre leitores e o mundo externo, segundo Hutcheon, mencionado o trabalho de McCaffery:

Por exemplo, Larry McCaffery considera que as narrativas são metaficcionais e autorreflexivas e mesmo assim nos fala com vigor a respeito de realidades políticas e históricas: "Assim, narrativas se tornaram uma espécie de modelo para o escritor contemporâneo, pela autoconsciência sobre sua herança literária e sobre seus limites da mimese, mas, apesar disso, conseguindo refazer o vínculo entre seus leitores e o mundo exterior à página". Sob muitos aspectos, isso que McCaffery acrescenta quase como uma reflexão posterior no final de seu livro, *The Metaficcional (A musa metaficcional)*, constitui meu ponto de partida. (HUTCHEON, 1991, p.22. GRIFO NOSSO).

Elementos discutidos acima, como a autoconsciência ficcional, revisitação crítica do passado e a problematização do consenso, do fato e da mimese, foram exacerbados nos romances

metaficcionais historiográficos contemporâneos. Tais elementos também estão presentes em todas as narrativas selecionadas para essa tese. Especificamente, na dúvida instaurada sobre a morte do Presidente Getúlio Vargas, em *Agosto* (1990), a problematização sobre a identidade e autoria do poeta Álvares de Azevedo, em *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), e na pesquisa histórica sobre Antônio Carlos Gomes, que se dilui em meio a um roteiro de filme, em *O selvagem da ópera* (1994). Além dessas tendências metaficcionais, que estão contidas nas narrativas acima, Hutcheon também reflete sobre outros teóricos do pós-modernismo, que o consideram como uma tendência cultural dominante, como Fredric Jameson, pois para a autora, o teórico caracterizaria o pós-moderno pelos resultados da ruptura da predominância burguesa, por ação do capitalismo tardio e pelo desenvolvimento da cultura de massa. Para Linda Hutcheon, a crescente massificação da cultura é um dos esforços em que o pós-moderno tende a questionar.

Ao contrário de Jameson, Hutcheon analisa o pós-moderno como uma tendência heterogênea e fragmentária, e suas contradições fazem parte da natureza e da cultura contemporânea, isto é, uma reverberação provisória em lugar de uma unicidade estanque. Para a autora, o pós-moderno busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. Seu intento em desconstruir e problematizar os valores da burguesia liberal é por dentro, mesmo que isso leve à outras perguntas provisórias. Uma visão homogeneizante do pós-moderno, fortalece mais o seu legado do que o ataca.

Hutcheon (1991), “considera que o próprio conceito de diferença envolve uma contradição tipicamente pós-moderna: a “diferença”, ao contrário da “não-identidade”, não tem nenhum oposto exato contra qual se possa definir. Em *Gravity’s Rainbow (O arco-íris da Gravidade)*, Thomas Pynchon alegoriza a não identidade por meio do singular, embora anárquico, “sistemas nós”, que existe como força contrária ao totalizante sistema eles.”

Assim, a teórica alude que a cultura pós-moderna tem um relacionamento paradoxal com o humanismo liberal, pois essa cultura não o nega, e ao invés disso, questiona-o por dentro de suas pressuposições. Para a autora, modernistas como Eliot e Joyce eram vistos como humanistas, em sua vontade contraditória de alcançar princípios estéticos duráveis, ainda que soubessem sobre a carência desses valores universais.

O pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991. p.23), se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no seu caráter provisório de sua reação a elas: “ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como denomina (Lyotard 1984), qualquer *narrativa-mestra* – tal como a arte ou o mito – que serviria de consolo para os modernistas.” No pós-moderno, essas classificações são fascinantes, porém isso não os deixa menos alucinogênos. Para Lyotard, o pós-modernismo se

caracteriza por essa forma de ceticismo, com relação às narrativas mestras ou metanarrativas, e perda de referências de sentido, via conhecimento narrativo.

Há um equívoco ao pensar que o conhecimento se esvaiu. Não há uma mudança radical com relação ao conhecimento, no pós-moderno. Assim, a miragem das narrativas mestras de Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979), se configura por seu caráter totalizante, estável e legitimador. E para o autor, as narrativas pós-modernas seriam narrativas inferiores que não almejam qualquer estabilidade ou legitimação universalizante.

Mas para Hutcheon (1991), “não constitui uma grande novidade o fato de que as narrativas-mestras do liberalismo burguês estejam sofrendo ataques. Existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo, e Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud - para citar apenas alguns - em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas e racionalistas de nossos sistemas culturais.”

E essa competição de superioridade metanarrativa, segundo Hutcheon (1991), poderia se alongar, *ad eternum*, porque para a pesquisadora, seria primordial questionar no humanismo liberal a noção de (consenso) da narrativa mestra. Enfim, a teórica menciona a desmistificação do processo de consenso, na pós-modernidade: “A arte pós-moderna, essencialmente contraditória, visa desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de consenso ou atribuição de significado”. (HUTCHEON, 1991, p.24. Grifo nosso).

Para Hutcheon (1991), “o consenso se transforma na ilusão do consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural).”

Segundo a autora, o pós-moderno age para mostrar que os ajustes totalizantes são subjetivos, e portanto, constituem ao mesmo tempo, seus valores e suas delimitações. Para Hutcheon, todos os ajustes são consoladores e ilusórios. As reflexões pós-modernistas sobre as certezas do humanismo liberal, vivem dentro desse tipo de paradoxo.

A experiência política, social e intelectual dos anos 60, conforme Hutcheon (1991), ajudou a permitir que o pós-moderno fosse considerado como aquilo que Julia Kristeva chama de “escrita-como-experiência-dos-limites.” Para Hutcheon, “esses limites seriam os da linguagem, da subjetividade, da identidade sexual, da sistematização e da uniformização. Assim, esses

questionamentos contribuíram para a crise da legitimização, que Lyotard e Habermas consideram como parte da situação pós-moderna. Ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras de pensar sobre o humanismo liberal.”

Nessa direção, os textos pós-modernos são questionamentos fronteiriços, no caso da paródia, em sua intertextualidade com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. Para Hutcheon (1991), “quando Eliot recordou Dante ou Virgílio em *The Waste Land (A terra desolada)*, podia-se pressentir por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de ansioso apelo à continuidade. É isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença do âmago da semelhança.”

A teoria paródica analisada por Hutcheon também problematiza uma revisitação do conceito de originalidade, ideia compatível com outras indagações pós-modernas do humanismo liberal. Ainda que Jameson, em *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), considere essa canibalização aleatória e nostálgica dos textos do passado, com uma desreferencialização negativa e um aprisionamento por meio do pastiche, os artistas pós-modernistas a consideram como um desafio transformador, que vai contra a definição de subjetividade e que ignorou, durante um período longo, a função histórica na arte e no conhecimento.

Dessa maneira, para Hutcheon (1991), “a ficção criadora dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição de manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença são enfraquecidas. Uma consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva, essencialmente na narrativa e na pintura.”

Para Hutcheon (1991), “na ficção pós-moderna, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar, como em (*The White Hotel/O hotel branco*, de D.M.Thomas) ou deliberadamente provisórios e limitados - muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente em *Midnight's Children (As crianças da Meia noite)*, de Salman Rushdie.”

Para a teórica, a provisoriedade e a heterogeneidade afetam todas as tentativas combinadas que visam unificar a coerência formal ou temática, na pos-modernidade. Porém, mais uma vez, a continuidade e os fechamentos históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. Assim, a autora desenvolve a perspectiva descentralizadora que valoriza os “ex-cêntricos”, isto é, as figuras marginalizadas e preteridas pela textualidade burguesa liberal:

A teleologia das formas de arte - desde a ficção até a música - é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva

descentralizada, o “marginal” e aquilo que a autora chama de ex-cêntrico (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991. p.29. GRIFO NOSSO)

Esses personagens, considerados ex-cêntricos pela teoria da metaficção historiográfica de Hutcheon, ou seja, os marginalizados nos romances históricos tradicionais, em duas narrativas metaficcionais pós-modernas, selecionadas para essa tese, ganham voz e vez. Em *O selvagem da ópera* (1994), o personagem principal Antônio Carlos Gomes também é um ex-cêntrico, pois sofre pressões sociais desde sua origem humilde, sua condição mestiça e sua subalternidade colonial por querer ser um músico clássico em um meio predominantemente eurocentrista. Traço último, compartilhado em *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), onde o poeta Álvares de Azevedo se sente inadaptado e subalternizado, e sua condição identitária e nacionalista é compelida à sombra/fantasma do poeta inglês Lord Byron, que representa a alegoria do imperialismo centralizador britânico.

Nessa direção, conforme o conceito de ex-cêntricos de Hutcheon, a identidade alienada baseada nas oposições binárias hierarquizantes cede lugar, conforme a autora, ao conceito de diferenças que agregam, ou seja, a uniformidade centralizada, torna-se a comunidade descentralizada. Além de a pesquisadora mencionar a mescla entre alta cultura e cultura de massa, se espalhando por uma enorme aldeia global do consumo do capitalismo recente. E essa característica homogeneizante (massificação) é indubitavelmente paradoxal:

O local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de vasta aldeia global de informações com que McLuhan jamais teria conseguido apenas sonhar, A Cultura (com C maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com c minúsculo, e no plural), como foi documentado com detalhe por nossos cientistas sociais. E isso parece estar ocorrendo apesar - e, talvez até por causa - do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna. (HUTCHEON, 1991, p.34)

As narrativas de Rubem Fonseca, selecionadas para essa tese, também dispõem de elementos da alta cultura e da cultura de massa, que nos levam às contraditórias problematizações sobre a verdade e a arte. Em *Agosto* (1990), o romance policial de massa se mescla com elementos da alta cultura e com o romance histórico. Já em *O selvagem da ópera* (1994) e *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), a literatura canônica do ultrarromantismo respectivamente se hibridiza com o pastiche pós-moderno da cultura de massa, e projeções presentificadas da literatura contemporânea, especificamente em *O selvagem da ópera* (1994), onde há um projeto de roteiro de cinema em simbiose com uma ópera (alta cultura). Além de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, em

que o contexto histórico é hibridizado com expectativas problematizantes contemporâneas, como a presentificação do passado, identitarismo e subalternidade através da figura do poeta Álvares de Azevedo, com relação ao poeta inglês Lord Byron.

Os processos relatados acima, na perspectiva de Hutcheon, assumem e não ocultam os caminhos metaficcionais de significação e de “reconstrução do mundo”, isto é, sistemas criados em resposta a nossas necessidades ficcionais atuais. Por maior que seja sua importância, tais sistemas não são naturais, pressupostos ou universais, como defende o humanismo liberal.

Hutcheon acredita que “talvez essas próprias limitações, impostas pela visão pós-moderna, sejam também formas de abrir novas portas, propiciando estudar melhor as relações entre as criações sociais, estéticas, filosóficas e ideológicas. Para fazê-lo, a crítica pós-modernista deve reconhecer sua própria posição como criação ideológica.” A autora crê que os paradoxos formais e temáticos do pós-moderno agem no sentido de atentar para o alvo da contestação, oferecendo uma resposta provisória e autoconsciente no lugar da unificação duvidosa. Para Hutcheon, o pós-modernismo é uma estrutura aberta, em constante mutação, e há a necessidade de uma poética, ao invés de uma análise homogeneizante:

Em termos barthesianos, é a crítica que incluiria em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma. Portanto, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente que Hutcheon não gostaria de cair na armadilha de propor uma "identidade transcendental" ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, Hutcheon, assim como Jameson, considera-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e das teorias culturais. (HUTCHEON.1991.p.32. GRIFO NOSSO).

Assim, uma poética do pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), “não proporia nenhuma relação de causalidade ou identidade entre as artes ou entre a arte e a teoria. Mas ofereceria apenas, como hipóteses provisórias, sobreposições constatadas de interesse - no caso, especificamente em relação às contradições que Hutcheon julga caracterizarem o pós-modernismo.”

Para a teórica, seria uma questão de ler a literatura por meio das teorias que a rodeiam. Não seria considerar a teoria literária como uma prática reflexiva imperialista que superou o objeto artístico, e nem seria acusar a arte autorreflexiva por ter iniciado uma teoria que parte de dentro para fora, onde as atualidades críticas e ficcionais visam chegar à hegemonia. A interação teórica e prática no pós-moderno é complexa de reações a provocações mútuas.

A pesquisadora afirma que “críticos começaram a reparar nas semelhanças de interesse entre diversos tipos de teoria e o discurso literário, às vezes visando à condenação (Newman, 1985), às vezes visando apenas à descrição (Hassan, 1986). Com a existência de romances como *The Embedding (A Incrustação)*, de Ian Watson, não a surpreende que se estabeleça esse vínculo.”

Entretanto, Hutcheon (1991) crê “que isso tenha contribuído para nenhum tipo de "infração do discurso" em detrimento da contextualização histórica, basicamente porque a própria historiografia está participando daquilo que LaCapra chamou de reconceitualização da cultura, em termos de discursos coletivos.”

Para Hutcheon (1991.p.33): “Newman e La capra não pretendem insinuar que os historiadores já não se preocupam com o realismo documental, com base nos registros, mas apenas que, dentro da disciplina da história, também existe uma crescente preocupação com a redefinição da história intelectual, como o estudo do sentido social conforme sua constituição histórica”. E segundo a pesquisadora, é exatamente isso que a metaficção historiográfica está fazendo em: *Waterland*, de Graham Swift, *The Temptations of Big Bear (As Tentações do Grande urso)* de Rudy Wiebe, *Chekhov's Journey (A Viagem de Tchekhov)*, de Ian Watson.

No passado, segundo Hutcheon (1991) “que a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre história e realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem.”

Para Hutcheon, parece equivocada a análise da qual o pós-moderno vê a história como epistemologia obsoleta, afirmando que a historiografia não sobrevive sem o textual e o narrativo. Não se trata da história ficar obsoleta, mas sim o fato dela estar sendo repensada como fruto da subjetividade humana. E conforme a pesquisadora Samarkandra Pimentel, em *Considerações sobre A poética do pós-modernismo*, essa tentativa de instituir uma relação dialógica entre o presente e o passado deve ser repensada, pois na sua leitura da metaficção historiográfica pós-moderna de Linda Hutcheon, citando Cáragea, a ideia de total conhecimento histórico é ilusória:

O fingimento deve ser abandonado a favor de um reconhecimento honesto de que se fala a partir do presente e de que o passado considerado não existe por si próprio, mas é aquele que este presente construiu para seu próprio uso e em função de desejos e intenções muitas vezes inconfessáveis. (PIMENTEL, 2016. Apud CÁRAGEA. 2010. s./p.)

Sobre essa problematização da história, Hutcheon (1991, p.34, grifo nosso) afirma “o pós-modernismo não nega que o passado existiu, mas que seu acesso está condicionado pela

textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: Seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais.”

Segundo a teórica, um caso claro da arquitetura pós-moderna de Jencks , foi a influência na prática do movimento negro dos EUA, e do feminismo mundial, que tiveram relevância, em parte pela intertextualidade paródica e temática, como na revisitação pós-moderna com relação à historicidade. Para Hutcheon (1991), “ Elas também vincularam a diferença de raça e/ou sexo a questões de discurso e de autoridade e poder que estão no âmago do empreendimento pós-modernista em geral e, em particular, da teoria do movimento negro e do feminismo.”

Linda Hutcheon (1991) defende que esses discursos teóricos se originaram numa reflexão sobre a práxis, e continuam a tirar sua força reflexiva na sua vinculação com a prática social e estética do feminismo. Para Hutcheon, Susan Suleiman (1986) “teve a sagacidade de perceber, muitas vezes, que as discussões literárias sobre o pós-modernismo parecem excluir a obra das mulheres (e muitas vezes, poder-se-ia acrescentar, também a dos negros), embora as explorações realizadas por mulheres (e negros) na forma narrativa e linguística tenham figurado entre as mais contestadoras e radicais.”

Nessa linha, para a teórica, os movimentos negro e feminista demonstraram que é possível fazer com que a teoria e a prática se concretizem no real, conforme teóricos como Said (1983). As mulheres contribuíram para desenvolver a sobrevalorização pós-modernista das margens, dos marginalizados e dos excêntricos, como uma saída viável com relação à problemática da centralização do poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.

Uma poética do pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), “só pode teorizar com base em todas as formas de discurso pós-moderno que estejam à sua disposição.” Por exemplo, para Hutcheon, a constante reclamação de que o pós-moderno é anti-histórico é uma afirmação ingênua e nostálgica, pois não se sustenta diante de romances tais como os que foram citados, ou de filmes como *A Encruzilhada (Crossroads)* ou *Zelig*. Para a teórica o que parece ingênuo seria a crença reducionista de que qualquer revisitação ao passado é nostálgica ou sentimental.

O pós-moderno se vale em confrontar e questionar toda rejeição ou tentativa de recuperação modernista do passado em nome do futuro. O pós-moderno não sugere busca alguma para achar um sentido atemporal, mas um repensar e um diálogo em relação ao passado, em face do presente.

Traço inerente às narrativas de Fonseca selecionadas para essa tese, que reexaminam o passado e reelaboram uma “versão presentificada”. Ao exemplo de *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), onde há uma releitura do “nacionalismo brasileiro” do segundo império século XIX, denotando uma visão presente daquele passado. Enfim, a presença do imperialismo de outras nações sobre o Brasil nos dias atuais. Assim como em *O selvagem da ópera* (1994), que se propõe a se narrar “pela ótica de uma câmera de cinema”, ou seja, fato em si constituinte de uma visão tecnológica contemporânea do presente sobre o século XIX, além de *Agosto* (1990), onde a polarização política do mês de Agosto de 1954, vem sendo repetida até a atualidade, atuando para instabilidade do país. Sem mencionar a inserção de elementos de um romance policial, em meio ao fervor social daquela época. Característica última, presente em todas as narrativas selecionadas para essa tese. Por fim, em *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, que também problematiza o segundo império brasileiro, com pautas ficcionais da literatura contemporânea.

Sobre essas características das narrativas acima, Hutcheon (1991. p.39), nominaria como: “A reflexão sobre a presentificação do passado, isto é, o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”. As oposições binárias do pós-moderno entre passado e presente, moderno e pós-moderno, devem ser indagadas, pois esse discurso contemporâneo de descontinuidade e descentralização nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz por meio da incômoda relação paradoxal de embate com o passado. Para o teórico, Giorgio Agamben (2009), em *O que é contemporâneo?*, essa relação contraditória entre passado e presente se dá através de uma dissociação e um anacronismo, conforme trecho abaixo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância, mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009. p.59)

Essa visão de uma contemporaneidade em constante movimento, e por isso de difícil percepção, relatada acima por Agamben, poderia ser aplicada quanto ao embate entre modernismo versus pós-modernismo, já que o modernismo nega a natureza híbrida, plural e paradoxal do empreendimento pós-moderno. Para Hutcheon(1991), “é uma questão saber se essa complexidade é resultado de nossa época especialmente contraditória, presa entre "mitos de totalidade" e "ideologias de ruptura". Certamente, muitas épocas puderam ser descritas dessa maneira.”

Linda Hutcheon (1991), “apresenta alguns exemplos: um deles seria a contradição ou a ironia da teoria, obviamente metanarrativa, de Lyotard (1984) sobre a incredulidade do pós-modernismo em relação à metanarrativa ou das antigas totalizações epistêmicas antitotalizantes de Foucault.”

Segundo Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica, como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas propõe, e depois subverte sua contextualização mimética no mundo. Essa metaficção não repudia e nem adere à realidade, mas ela transforma todas as visões de realismo ou referência, através do embate entre o discurso da arte e o discurso da história.

O que seus apoiadores e opositores chamam de pós-modernismo no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música e na arquitetura, sugere ser a arte contraditoriamente notabilizada pela história, e por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. *O livro da metaficção*, de Gustavo Bernardo, segue uma linha analítica similar à de Hutcheon, pois também se debruça sobre a problematização da arte, manutenção das incessantes perguntas e suas respostas provisórias, em detrimento de uma análise meramente totalizante:

O livro da metaficção aborda manifestações pictóricas, cinematográficas e principalmente literárias desses enigmas. Não pretendo resolver nem desfazer tais enigmas, mas sim protegê-los o quanto possível. O prazer depende da preservação dos enigmas enriquecendo, e não se diminuindo, com a reflexão cerrada sobre eles. A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata a verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que leem, o impacto da obra de arte. (BERNARDO, 2010, p. 27)

E essas incessantes perguntas, quanto ao aspecto externo-espacial-semântico do pós-modernismo, se parecem com os processos de sua auto-produção e recepção, assim como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas Hutcheon (1991) “considera que é exatamente a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de fórmula paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico.”

Para Hutcheon (1991), a externalidade e a espacialidade da arquitetura de Paolo Portoghesi, são indícios iguais ao do pós-modernismo como um todo, a partir das metaficções historiográficas, como em *Cassandra* de Christa Wolf, ou *O Livro de Daniel*, de E.L.Doctorow, e os filmes históricos metacinematográficos, como *The Draughtsman's Contract*, de Peter Greenaway, desde a vídeo-arte de Douglas Davis até a fotografia de Vincent Leo. E todas essas obras possuem em

comum uma grande característica paradoxal: são todas notadamente históricas e políticas, exatamente por serem paródicas em seu cerne.

Ao longo de seu estudo, Hutcheon defende que o pós-modernismo é um movimento paradoxal, e ao mesmo tempo, suas manifestações de arte e sua teoria se servem e descartam, estabelecem e desestabilizam as convenções de forma paródica, apontando autorreflexivamente para os próprios paradoxos e o caráter provisório para sua reelaboração crítica e irônica, com relação ao passado.

Segundo Hutcheon (1991), “ao contestar implicitamente dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos.”

Aqui, como em todos os pontos desse estudo, quando a autora fala em paródia, ela não se refere à imitação ridicularizadora das teorias e definições de humor do século XVIII. Para ela, a importância da coletividade da prática paródica indica uma revisão da paródia como uma repetição com a distância crítica, que permite a concepção irônica da diferença na própria semelhança.

Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991. p. 47) afirma que: “A metaficção historiográfica no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, insere a paródia, realizando paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural. Jameson declarou que, no pós-modernismo, “a paródia se encontra sem vocação” (1984. p.65), substituída pelo pastiche, que ele (por estar preso a uma definição de paródia como imitação ridicularizadora) considera como uma paródia inexpressiva.”

Porém, para a teórica, a visão da arquitetura pós-moderna para o passado estético e histórico não é branda e nem inexpressiva, diferente de Jameson, que categoriza esse passado como pastiche, isto é, “a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo da alusão estilística aleatória”. Hutcheon menciona que não há nada de aleatório ou sem ideologia, no lembrar e no reexaminar paródicos do passado.

E a mesma posição se pode defender sobre a inclusão do irônico no pós-moderno, o que implicaria a exclusão da sobriedade e do objetivo na arte pós-moderna. A percepção errônea desse aspecto é igual ao da compreensão equivocada da natureza, de parte da produção estética contemporânea, ainda que sirva para uma teorização mais orgânica. No trecho seguinte, a autora descreve o reexame que o pós-modernismo faz, sobre o modernismo:

Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros (Portoghesi1982). Portanto, o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente. A curiosidade histórica e social aparentemente inesgotável e uma postura provisória e paradoxal (um pouco irônica, embora com envolvimento) substituem a postura profética prescritiva dos grandes mestres do modernismo. (HUTCHEON, 1991.p 52)

Nessa direção, Hutcheon afirma que o pós-moderno é uma definição avaliativa, que deve ser utilizada em relação ao modernismo, sem se importar quem é considerado positivo ou negativo, pois diferenças são redutivistas e niveladoras. Assim, as indagações e os paradoxos daquilo que a pesquisadora chama de pós-moderno, começam com a relação entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura atual e a história do passado. Para a teórica, o fato de um arquiteto pós-modernista como Philip Johnson começar como historiador da arquitetura e arquiteto modernista, é um sintoma desse relação de lembrança, pois o pós-moderno se desenvolve exatamente a partir dessa conjuntura. Para Hutcheon (1991), no livro *Form Follows Fiasco (A Forma se Segue ao Fracasso)* (1977), Peter Blake afirma que o pós-moderno se origina no repensar do modernismo pelos modernistas, diante da decadência social e estética do estilo modernista.

Segundo Hutcheon (1991), “percebendo a necessidade de uma nova orientação que restituísse a arquitetura aos recursos humanos e materiais da paisagem social, eles abandonaram a forma pura e se voltaram para a função e para a história da função. Porém, não se volta jamais ao passado sem haver distância, e na arquitetura pós-moderna, essa distância foi assinalada pela ironia.”

Para Hutcheon (1991), conforme Umberto Eco, “que comenta a respeito da sua própria metaficção historiográfica e de sua teorização semiótica, o (jogo da ironia) está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender.” Assim, a autora afirma que a ironia é a forma mais natural de lidar com o passado, em detrimento da visão nostálgica, descrita por Jameson e Eagleton:

Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que "já foi dito" precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. Isso não poderia estar mais longe de uma "nostalgia". Mesmo assim, já vimos que, em seus textos recentes sobre o pós-modernismo, Jameson e Eagleton o censuram por ser nostálgico em sua relação com o passado. (HUTCHEON.1991. p.62.)

Se a nostalgia denota uma evasão do presente, conforme Jameson e Eagleton, segundo a teórica, também há uma idealização de um passado ou uma revisitação, assim o repensar irônico pós-moderno da história não é nostálgico. De maneira reflexiva, ele enfrenta o passado com o presente, em reação contra a tendência atual, no sentido de valorizar apenas o novo. Ele pretende voltar a um passado revivido, verificando uma valoração nessa experiência passada. Porém, a crítica de sua visão irônica é ambivalente, pois o passado e o presente são julgados um em vista do outro. A autora nomina uma visão ficcional sobre o passado como uma “metaficção autoconsciente”, afirmando não se tratar de uma marca contemporânea, conforme o trecho abaixo:

A especificidade do contexto faz parte da "localização" do pós-modernismo. Em outras palavras, o pós-modernismo ultrapassa a autorreflexividade para situar o discurso num contexto mais amplo. A metaficção autoconsciente está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde Dom Quixote e Tristram Shandy. No cinema, a autorreflexividade tem constituído uma técnica comum da narrativa modernista, utilizada para debilitar a representação e a identificação do espectador (Siska 1979, 286). A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-modernas, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo. (HUTCHEON, 1991.p.65)

Do mesmo modo, para Hutcheon (1991), “o relacionamento do pós-modernismo com o passado textual é crítico, assim como a cultura contemporânea de massa, pois não se trata só de envolvimento, mas também de crítica. Artistas e teóricos estão envolvidos em nossa forma específica de capitalismo industrial que organiza a produção para o lucro, e não para o uso.”

Para Hutcheon(1991), não seria só Jameson e Eagleton que representam essas contracorrentes, pois de modo geral, o pós-moderno é um desses empreendimentos de resistência, e a autora concorda com La Capra, no sentido de que seria inútil convencer a crítica literária e a história intelectual em sociologias negativamente críticas da indústria da cultura, pois isso contribuiria para repelir expressões, tanto nos objetos do passado, como no próprio discurso a respeito desses artefatos.

Hutcheon (1991), considera “que a arte pós-moderna é uma arte especificamente didática: se estivermos dispostos a escutar, ela nos ensina a respeito dessas contracorrentes. Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que a autora chamou de ex-cêntrico, o que está fora do centro.”

Linda Hutcheon (1991,p.67) afirma que: “A própria denominação de metaficção historiográfica pretende sugerir que o pós-modernismo continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas.”Segundo Hutcheon, na

ficcionalidade, há uma combinação com aquilo que Malcolm Bradbury denominou como um argumento pela poética (metaficção) e o argumento pelo historicismo (historiografia), de modo a alocar uma indagação mútua dentro dos próprios textos. Percebemos os paradoxos que conotam o pós-modernismo e repudiam oposições binárias, que possam camuflar hierarquias ocultas valorativas.

Para a autora, os elementos desses paradoxos têm o costume de serem múltiplos, recaindo o foco sobre as distinções, e não sobre as meras não-identidades; e seria mais provável achar suas raízes no próprio modernismo, de onde advém o nome do pós-moderno. A pesquisadora menciona que inúmeros críticos discutiram sobre os perceptíveis paradoxos do modernismo e sua tendência clássica e elitista de organização, além de suas revolucionárias inovações formais (Kermode 1971); sua dissimulada imposição anarquista de desconstruir sistemas existentes, aliada com uma percepção política reacionária sobre a ordem ideal (Daiches 1971), sua compulsão em escrever, diluída com uma visão da falta de sentido da escrita (na obra de Beckett e Kafka); sua melancólica tristeza pela perda da aparência, assim como sua energia da experimentalidade e sua força de concepção. (Lyotard 1986).

Segundo Hutcheon (1991), Terry Eagleton defende como uma marca positiva do modernismo o fato de preservar seus paradoxos entre um humanismo liberal burguês e as pressões de uma racionalidade diferente e recém originada, que não consegue se nomear (1985). O pós-moderno indaga certos aspectos do dogma modernista, como a sua defesa da autonomia da arte e a separação entre arte e vida, sua representação da subjetividade individual e seu status adverso, em face da cultura de massa e da vida burguesa liberal (Huysen 1986). Porém, por outro lado, o pós-moderno também se desenvolveu a partir de outras concepções modernistas, sua experimentalidade autorreflexiva, suas ambiguidades irônicas e suas indagações à expressão realista clássica.

Dessa maneira, a teórica considera apenas que, “assim como o modernismo, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições, mas também que as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características definitórias de todo o fenômeno cultural, que classificamos sob essa denominação.”

Segundo Hutcheon, “a ficção pós-modernista tenta oferecer aquilo que Stanley Fish (1972) já chamou de apresentação literária “dialética”, uma apresentação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência.”

Para Linda Hutcheon, esse tipo de paradoxo é que notabiliza a arte pós-modernista e que age no sentido de subverter os discursos dominantes do centro, mas ao mesmo tempo, depende desses

discursos para sua própria existência. Assim, a autora julga errôneo considerar o pós-moderno definido por uma estrutura de alternância. Não é uma questão de o pós-moderno ser ou não ser nostalgicamente conservador, ou radicalmente anti-humanista em sua política. (Foster 1985).

Para Hutcheon (1991), em verdade, ele é ambos e nenhum ao mesmo tempo. Não é simplesmente um questionamento sobre uma revisitação da história ou o problematizar todo o conceito de pensamento histórico, mas o restabelecer de uma memória não alienante ou reacionária, e uma problematização das verdades humanistas que não implicaria na sua negação.

De acordo com Hutcheon (1991), citando Foster (1985), “menos do que desgastar nosso “senso de história” e referência, o pós-modernismo desgasta nosso velho e firme senso sobre o que significavam a história e a referência. Ele nos pede que repensemos e critiquemos as noções que temos com relação às duas.”

E Hutcheon (1991), defende “que os discursos pós-modernos afirmam a autonomia e a mundanidade, e da mesma forma participam da teoria e da práxis, proporcionando um contexto coletivo e historicizado para a ação individual. Em outras palavras, não tentam negar o indivíduo, mas de fato o “situa”, e não negam que a coletividade possa ser percebida tanto como manipulação quanto como ativismo, haja vista os romances de paranóia de Pynchon e Rushdie.”

Na opinião de Charles Russel (1985), a vanguarda é autorreflexivamente moderna e exposta à mudança sociocultural. O mesmo se aplicaria ao pós-modernismo, porém essa valorização (fetichização) do novo está condicionada por uma revisitação do passado, a qual coloca em perspectiva a novidade e originalidade. Nesse sentido, a teórica questiona Fredric Jameson, no que diz respeito à falta de provas do não envolvimento do modernismo na grande escalada da cultura de massa:

Jameson (1984) considera o modernismo como oposicional e marginal - atributos que considero como importantes características definitórias do pós-moderno. Ele não apresenta provas para explicar por que o modernismo está, de alguma forma, livre de envolvimento na cultura de massa. (Andreas Huyssen sugere que isso acontece por causa de seu elitismo, que tentou transcender essa cultura de massa). Nem apresenta nenhuma razão para considerar o pós-modernismo, especificamente, como a estética dominante da sociedade de consumo. (JAMESON 1984, p. 197. apud HUTCHEON, 1991, p.74).

Dessa forma, a problematização acima, sobre o trabalho de Jameson, culmina em outras percepções de Hutcheon (1991), quando defende que há duas percepções de conhecimento sobre a natureza da interação dos dois movimentos: a primeira vê o pós-moderno como uma ruptura total em relação ao modernismo, e a linguagem dessa visão é a retórica radical da ruptura; a segunda,

defende o pós-moderno como uma sequência e uma exacerbação de algumas marcas do movimento modernismo.

Segundo Hutcheon (1991), “a teoria da ruptura radical depende de sólidas oposições binárias que operam nos níveis formal, filosófico e ideológico. No nível formal, a superficialidade pós-moderna se opõe à profundidade modernista e o tom irônico e paródico do pós-modernismo contrasta com a seriedade do modernismo.”

A autora menciona que os paradoxos do pós-moderno não podem ser descritos em termos de alternância, e a metaficção historiográfica constrói tanto questões epistemológicas quanto ontológicas. Como sabemos sobre o passado ou presente? Qual é conceito ontológico desse passado? Seus documentos e narrativas?

De acordo com Hutcheon (1991), para alguns críticos esse questionamento filosófico também é ideológico. Segundo a teórica, a transformação epistemológica do pós-moderno em relação ao modernismo se alia a uma nova função que ele desempenha na práxis cotidiana. É disso que Jameson acusa o pós-moderno, de forma negativa, quando ele o caracteriza no envolvimento demasiado com sistema econômico do capitalismo recente.

Segundo Jameson, o pós-moderno não repudia a burguesia vitoriana, como faz o modernismo. Porém, talvez, conteste quaisquer repúdios, em face do reconhecimento de seu envolvimento ideológico, com a situação contemporânea do capitalismo recente. Para a Hutcheon (1991), “o modernismo já foi acusado de elitismo cultural e hermetismo, conservadorismo político, teorias alienantes sobre autonomia da arte e uma busca de dimensões transcendentais e anistóricas da experiência humana.” E a teórica, citando Charles Russel, faz uma analogia entre a feitura da literatura pós-moderna e seu contexto social:

A literatura pós-moderna reconhece que toda percepção, cognição, ação e articulação são moldadas, se não determinadas, pela esfera social. Não pode haver nenhuma oposição simples à cultura, nenhuma perspectiva ou linguagem transcendente, nenhuma simples autodefinição fixa, pois tudo isso só tem sentido dentro de uma estrutura social. (RUSSEL. 1985. p. 246 apud HUTCHEON 1991.p.76).

Mas não é apenas no interior de uma estrutura social, que a teórica descreve a arte pós-moderna. Para Hutcheon (1991), “a arte pós-moderna também é descrita em sua obra como histórica e política, de maneira em que boa parte da metaficção não é. Essa arte não será definida como se apagasse as representações e a substituísse pela materialidade textual. Essa arte não aceita, sem perguntas, o criar ficcional como uma resistência humanista contra o caos. A ficção pós-moderna

contesta o formalismo estruturalista/modernista e quaisquer conceitos mimeticistas/realistas de referencialidade.” E o romance modernista demorou um tempo para resgatar sua autonomia artística, que foi subtraída pelas teorias realistas de expressão, e o romance pós-moderno demorou o mesmo tempo para resgatar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido subtraídas pelo esteticismo modernista, que incluía o hermetismo e o ultraformalismo.

Aquilo que a pesquisadora chama de pós-modernismo, usufrui contraditoriamente do convencional, do realismo e do modernismo, e o faz isso com o objetivo de questionar a transparência dessas convenções, evitando a atenuação dos paradoxos e fazendo com que o pós-moderno seja histórico, metaficcional, contextual, autorreflexivo e consciente de seu status de discurso subjetivo.

Para Hutcheon (1991.p.79), [...] “Se admitirmos que tudo é provisório e historicamente condicionado, não vamos parar de pensar, como temem alguns; na verdade, essa admissão será a garantia de que jamais pararemos de pensar - e repensar. Uma poética do pós-modernismo jamais estabelecerá uma hierarquia que pudesse privilegiar a teoria ou a prática”.

E tal poética de Hutcheon não vê essa teoria, nem como autônoma, nem servil. Para a teórica, a justificativa para manter o foco sobre a teoria e a prática estética, seria pela natureza didática e autorreflexivamente teórica da arte pós-moderna. Para Hutcheon (1991), “assim como Derrida, Michel Foucault nos pediu que olhássemos para as coisas de maneira diferente, que mudássemos o nível de nossa análise, saindo de nossas tradicionais divisões disciplinares e entrando no nível do discurso. Portanto, já não devemos lidar com a tradição ou com o talento individual, como Eliot sugeria que fizéssemos.”

Para a Hutcheon (1991), “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 pelo transcendental. ”

Segundo Hutcheon (1991), “na história, na teoria e nas artes pós-modernas, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de história contínua. A obra de Foucault se aliou à dos marxistas e à das feministas, ao insistir na pressão dos contextos históricos que costumam ser ignorados nos estudos literários formalistas, assim como costumam ser ignorados também na interpretação histórica.” Para Hutcheon,

mencionado Foucault, há uma premência que historiadores avaliem o papel discursivo na história, além do contexto social e ideológico:

Agora se recomenda com insistência que os historiadores levem em conta os contextos de seu próprio ato inevitavelmente interpretativo: a redação, a recepção e a "leitura crítica" de narrativas a respeito do passado têm grande relação com questões de poder - intelectual e institucional. Foucault afirmou que "o social" é um campo de forças, de práticas - discursos e suas instituições de apoio - no qual adotamos diversas posições (em constante mudança) de poder e resistência. Assim, o social é inserido no interior das práticas de significação de uma cultura. (HUTCHEON, 1991.p,132)

Assim, Hutcheon defende que falar sobre essas práticas discursivas na historiografia não seria limitar tudo a um texto global essencializado, mas sim, reafirmar a especificidade, a pluralidade, a particularidade e a dispersividade. Para Hutcheon (1991), “o embate de Foucault contra as forças centralizantes e unificadoras da continuidade teórica e prática (influência, tradição, evolução, desenvolvimento, espírito, livro, voz, origem, langue, disciplinas), desafia todas as formas de pensamento totalizante, que não reconhecem seu papel na própria constituição de seus objetos de estudo, e na redução do heterogêneo e problemático ao homogêneo e transcendental.”

Para a teórica, a metaficção historiográfica tem a ímpeto foucaultiano de desvelar as continuidades correntes da tradição narrativa centralizada ocidental, e põe em prática essa marca, se valendo dessas mesmas continuidades. Segundo Hutcheon (1991), Edward Said mencionou que, embutida na noção foucaultiana sobre descontinuidade, há também a de que o conhecimento racional seja possível, não importando a dimensão da complexidade e condições desse conhecimento.

Para Hutcheon (1991), “o resultado é um paradoxo muito pós-moderno, pois, na teoria de Foucault sobre a sistematização descontínua, “o discurso do conhecimento moderno sempre fica ansioso por aquilo que não consegue apreender plenamente ou representar totalmente”. Seja histórico, teórico ou literário, o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras, se bem que estas não sejam transcendententes.”

Segundo Hutcheon (1991) , Nietzsche repudia o nostálgico relacionado com os estudos do passado, quanto sua universalização monumentalizante, que rejeita a individualidade e a particularidade desse passado. Em *Uso e Abuso da História*, Nietzsche prioriza uma história crítica, que julgasse o passado sem remorso.

Para a autora, Nietzsche esclarece o único padrão disponível de julgamento sobre o passado: o “passado só pode ser explicado através do presente” (presentificação). Essa crença de

caráter Foucaultiano, leva para aquilo que conhecemos como Nova História. E essa versão não passa pela história das coisas, mas sim pelo intermédio do discurso.

Na segunda parte de *A Poética do pós-modernismo*, a pesquisadora analisa a metaficção historiográfica, mencionando a hibridez entre história e ficção, no século XIX. Nessa direção, Hutcheon (1991, p.141) afirma que:[...] “No século XIX, pelo menos antes do advento da história científica de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem”, conforme já esbocei no início desse capítulo. Porém, houve uma ruptura que culminou nas atuais e distintas disciplinas, isto é, a literatura e os estudos históricos.

Todavia, essa distinção entre o literário e o histórico atual é questionada pelas teorias e as artes pós-modernas, e as atuais leituras críticas da história e da literatura têm se focalizado naquilo que as duas expressões de escrita têm em comum, do que em suas meras distinções. Hutcheon (1991), considera que essas duas formas de expressão ganham suas forças partindo da verossimilhança, muito mais do que de qualquer verdade objetiva, e essas duas expressões são categorizadas como construtos linguísticos, isto é, notabilizados por suas representações narrativas que são igualmente intertextuais, e desenvolvem os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Para Hutcheon (1991), esses são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica, assim como as atuais abordagens teóricas entre a história e a literatura, pois esse tipo de trama nos faz pensarmos que a própria história e a própria literatura são termos históricos, e suas categorizações e relações são determinadas com o tempo.

Segundo Hutcheon (1991), houve outra tradição que advém a partir de Aristóteles, que afirma que a literatura não é apenas distinta, mas também superior à história, que é uma forma de escrever delimitada à representação das fontes primárias. No entanto, as defesas românticas e modernas da autonomia e a supremacia da arte levaram a uma espécie de marginalidade da literatura, em que os extremos da metaficção (como a *superficção americana* e o *Novo Romance francês*) só exacerbam tal efeito. Para a autora, o confronto da metaficção historiográfica com o historiográfico, procura desmarginalizar o literário e colocar essas disciplinas “em pé de igualdade”, assim impondo sua visão do presente (presentificação exemplificada anteriormente) pela forma textual, além de ressaltar o contexto intertextual, cultural e histórico desse encontro fictício:

Em deliberado contraste com aquilo que eu consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção radical modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como

formais. O "nós" da voz narrativa, no presente, ressalta a reconstrução histórica metafictícia no nível da forma. O metaficcional e o historiográfico também se encontram nos intertextos do romance, pois é por meio deles que Wolf acrescentava informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro fictício. (HUTCHEON, 1991, p.141).

Ainda sobre esse encontro entre história e literatura, para Hutcheon (1991), o romance nos recorda, conforme o fez Roland Barthes, que é possível observar que o século XIX originou o romance realista e a história narrativa, ou seja, gêneros que têm em comum o intento de catalogar, produzir e oportunizar autossuficiência a um mundo narrativo, que seria representativo, porém diferente do processo histórico. Atualmente, a história e a ficção (arte) compartilham uma necessidade de contestar esses mesmos pressupostos, conforme a citação seguinte da autora:

Para a verdade da arte, a realidade externa é irrelevante. A arte cria sua própria realidade, em cujo interior a verdade e a perfeição da beleza constituem o infinito refinamento dela mesma. A história é muito diferente. É uma busca empírica de verdades externas, e das verdades externas melhores mais completas de mais profundas, numa relação de máxima correspondência com a realidade absoluta dos acontecimentos do passado. (HUTCHEON, 1991, p.146).

Segundo Hutcheon (1991), diferente da história relatada acima, romances pós-modernos como *O papagaio de Flaubert* defendem que somente existem verdades no plural, e nunca apenas uma verdade. Não é falsidade, apenas verdades alheias. A ficção e a história são narrativas que se diferenciam por suas estruturas que a metaficção historiográfica atualmente começa a estabelecer e posteriormente contrariar.

Linda Hutcheon (1991), considera que o filme, que têm o nome de *A Viagem de Tchekhov* (como o romance), não será experimental como antes o tinham planejado, mas sim *cinéma vérité*, apesar da consciência do leitor no sentido de que foi a brincadeira hipnótica com o tempo, que provocou a deformação temporal, que explodiu *O Jardim das Cerejeiras*, e fez com que *A Gaivota* se transformasse no ganso.”

Para a teórica, como declara um dos membros da trama: Os acontecimentos do passado podem ser construídos e a história repensada. E isso também se aplicaria ao mundo real. Esse texto, analisado pela pesquisadora, apresenta o contexto irônico e o reflexo de Joyce, que nos lembra que a história não era um sonho, mas sim, um pesadelo do qual estamos tentando despertar.

Ao aceitar a história como um verdadeiro romance, segundo Hutcheon (1991), Veyne está pontuando “que as convenções dos gêneros têm algo em comum, que seria: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama.” Segundo a teórica, os

historiadores e os romancistas produzem seus sujeitos como matéria de expressão narrativa, conforme afirmou Hayden White (só em relação à história, contudo), e fazem por intermédio da linguagem para apresentar esses sujeitos. Conforme a teorização de Jacques Ehrmann, “em que a história e a literatura não têm existência em si e por si”. Nós que definimos como matéria de nossa compreensão.

E Linda Hutcheon (1991) exemplifica essa lição através dos textos, como *Welcome to Hard Times (Tempos Difíceis)*, de Doctorow, “um romance que trata da tentativa de escrever a história e demonstrar que a historiografia é um ato extremamente problemático: será que, ao redigirmos nosso passado, chegamos a criar nosso futuro? O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação, enquanto o problema da ficção é a veracidade.”

Para Hutcheon (1991), “as duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura; as duas são aquilo que, certa vez, Doctorow considerou como formas de “mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido”. E o que a metaficção historiográfica, como em *Public Burning*, de Coover revela: é a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir o sentido).”

O pós-moderno baralha o senso de que a problemática da história seja a verificação, enquanto defende que o da literatura seja a veracidade. As duas formas narrativas são noções de significação em nossa cultura, e segundo Doctorow, essas são formas de “mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido.”

É a metaficcionalidade desses romances, conforme Hutcheon (1991), “que ressalta a noção de Doctorow no sentido de que a história é uma de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador.” O teórico Fredric Jameson defendeu que a expressão histórica está em colapso, assim como o romance tradicional :

A "solução" mais inteligente para uma crise desse tipo não consiste em abandonar a historiografia, súbita e totalmente, como um objetivo impossível e uma categoria ideológica, mas sim - como na própria estética modernista - em reorganizar seus procedimentos tradicionais em outro nível. Nessa situação, a proposta da Althusser parece ser a mais sensata: à medida que a narrativa ultrapassada ou historiografia "realista" vai se tomando problemática, o historiador deve reformular sua vocação - não mais produzir uma representação nítida de história"como realmente ocorreu", mas produzir o conceito de história. (JAMESON.1984. p.180 apud HUTCHEON.1991, p.149)

Ainda sobre a problemática da reformulação do conceito de história, Linda Hutcheon (1991) “constata que a metaficção historiográfica preenche essas lacunas teóricas entre as nuances de história e ficção, sugerindo a contínua relevância de uma oposição desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses tipos de romances instalam, e depois não definem a linha de separação entre a ficção e a história.”

A autora menciona “que Umberto Eco definiu três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heroica e o romance histórico, e acrescentou que sua intenção foi escrever este último em *O Nome da Rosa*. Os romances históricos, para Eco, identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos.”

Segundo Hutcheon (1991), “Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo, que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de todas às determinantes essenciais em termos sociais e humanos.”

Partindo dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica não podem ser nomenclaturados como “tipos”: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. A metaficção historiográfica se vale de uma ideologia pós-moderna plural e de reconhecimento da diferença, isto é, o “tipo” tem funções nulas, com exceção de ser ironizado.

Para Hutcheon (1991), “em sua reação à história, pública ou privada, o protagonista de um romance pós-moderno como *O Livro de Daniel*, de Doctorow, é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente. A forma narrativa encena o fato de que Daniel não é um tipo de coisa alguma, não importa o quanto procuremos considerá-lo como representante da Nova Esquerda ou da causa de seus pais.”

Para a autora, “relaciona-se com essa noção de tipo, a crença de Lukács (1962. p.59), no sentido de que o romance histórico é definido pela relativa insignificância da utilização que dá ao detalhe, que ele considerava como sendo “um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta”. Portanto, é irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe.” A autora dúvida de que leitores de ficção histórica constestariam isso, conforme autores dessa categoria de ficção, como John Williams.

Nessa direção, para a teórica, a ficção pós-modernista tem duas formas de discutir essa marca de definição. Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se vale das verdades e das mentiras da catalogação histórica. Em tramas como *Foe*, *Burning Water* ou *Famous Last Words (As Famosas Palavras Finais)*, algumas nuances históricas conhecidas foram inventadas para ressaltar as possíveis falhas da memória da histórica.

A segunda distinção está na maneira como a literatura pós-modernista se vale de detalhes e fatos históricos. A ficção têm o costume de incorporar e assimilar esses fatos com a finalidade de oportunizar uma noção de verificação ao ficcional. A metaficção historiográfica integra esses fatos, porém dificilmente os assimila. E a terceira grande marca categorizadora do romance histórico tradicional, seria o relegar dos personagens históricos a papéis secundários.

Para a pesquisadora, “isso não ocorre em romances pós-modernos, como *Doctor Copernicus*, *Kepler*, *A Lenda de "Legs"* (sobre Jack Diamond) e *Antichton* (sobre Giordano Bruno). Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, para ocultar as ligações entre ficção e história, com um passe de mágica ontológico e formal.” Atualmente, Leyla Perrone-Moisés (2016. p.42), em *As mutações Literárias do século XXI*, também problematiza o caráter contemporâneo da metaficção e elabora um breve panorama sobre o pós-modernismo, estudado por Linda Hutcheon:

O escritor e professor norte-americano William Gass foi pioneiro no uso do termo, e a canadense Linda Hutcheon está entre os primeiros teóricos a analisar detidamente esse tipo de produção literária. Ela define a metaficção [*metafiction*] como “ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística” Mais recentemente, os termos *metaliteratura* e *metaliterário* tiveram seu emprego alargado, sobretudo no discurso jornalístico, sendo aplicados a todas as obras contemporâneas que aludem a autores e obras do passado. Esse tipo de obra é considerado como típico da pós-modernidade. O uso alargado do termo não se sustenta em termos de teoria, e atribuí-lo à pós-modernidade é ignorar a história literária. Em termos de teoria, é uma generalização que se afasta da definição mais restrita de Linda Hutcheon, seguida pelos teóricos anglófonos. Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia. (PERRONE-MOISÉS. 2016. p. 42).

Assim, Leyla Perrone-Moisés ratifica o estudo de Hutcheon no que tange à manifestação da metaficção, desde Cervantes até a atualidade. E ao invés de procurar fazer um estudo homogeneizante, Hutcheon procurou questionar os limites do discurso pós-modernista, por meio da investigação dentro de uma pluralidade de representações na arte e na teoria, de problematizar

constantemente as definições dessa poética (ou essa problemática) do pós-moderno, isto é, o histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo.

Linda Hutcheon, em todo percurso reflexivo de *A poética do pós-modernismo*, procurou sempre discutir e interrogar as características do pós-moderno ao invés de definir um fenômeno ainda em curso. Mas a autora evidencia alguns traços desse fenômeno, como a contestação do humanismo liberal e positivismo, no que tange seus valores e configurações expressos na arte a partir de dentro. Essa constante autocrítica intrínseca na linguagem, na estética e na cultura liberal, são problematizadas através da dúvida sobre o que Roland Barthes chamou de dado ou fato.

Sobretudo, a pesquisadora promove o questionamento do consenso, isto é, como reconhecemos um dado ou fato como verdadeiro, na medida que este fato/dado se apoia na subjetividade da textualidade, do documento e dos fragmentos da memória. Enfim, a teórica questiona quais são os limites da subjetividade, da linguagem, da sistematização e da uniformização, ao analisar um fenômeno cultural ainda em andamento. Assim, Hutcheon optou por uma abordagem analítica de respostas provisórias, em vez de uma categorização homogeneizante de tendências culturais ainda em movimento. Por fim, a autora promove um conceito aberto que escape de uma datação precoce ou de uma teoria do “futuro antigo”.

A intenção analítica da pesquisadora se mostrou efetiva, ao oferecer as hipóteses provisórias que ocupam melhor “o papel do porvir” em detrimento do “supostamente obsoleto”. Nessa direção, não é só o dado/fato/consenso do trabalho de Roland Barthes que são questionados, mas também “os tipos e valores da narratividade do estudo de Lyotard”. Sobretudo, as narrativas - mestras homogeneizantes com modelos liberais, narrações tradicionais com início, meio e fim e com personagens heterossexuais, patriarcais, brancos e eurocêntricos que vão dar lugar ao que a autora chama de ex-cêntricos e marginalizados, ou sem tipo definido, como na narrativa *Loon Lake* de Doctorow, assim como em duas narrativas de Fonseca, selecionadas para essa tese.

A teórica problematiza a cultura de massa por dentro, diferente de Jameson, que vê essa cultura de forma, por hora celebrativa e ao alcance de todos, mas ao tempo tem uma visão denunciante sobre o “produto-cultura” que, para ele, pode levar a um abrandamento alienante da luta de classes. Ao invés disso, Hutcheon opta pela ferramenta teórica do “questionamento contínuo”, que muda a perspectiva sobre essa cultura, não subestimando sua complexidade e tendência fragmentária. A cultura de massa pode servir de ponte entre ela mesma e a alta cultura elitista, apresentando um mundo novo para os adeptos, tanto de uma como de outra, mesmo que na pós-

modernidade esses limites fronteiriços estejam diluídos, substancialmente, em grande parte das manifestações culturais híbridas contemporâneas.

Não é possível generalizar a cultura a massa sem avaliar caso a caso, pois sempre há aquela que agregue humanisticamente e de forma não liberal, isto é, qualquer generalização se torna uma abordagem preconceituosa e insatisfatória para qualquer pesquisa acadêmica. Além disso, a cultura de massa desempenha um papel central nas narrativas selecionadas de Rubem Fonseca para essa tese, e constitui uma simbiose entre cinema e romance policial com a alta cultura literária. Além do mais, a autora contrapondo Jameson, não vê o pastiche e a paródia como formas nostálgicas de ver passado ficcional, pois para a autora a paródia é a catalisadora, recriadora e ampliadora de horizontes “daqueles acontecimentos fechados”.

Afinal, o conceito de metaficção historiográfica, teorizado por Hutcheon, demonstra que a problematização do conceito de passado e a autoconsciência do texto não é algo novo, mas sim um traço já observado desde Dom Quixote, de Cervantes. E em meados no final do século XX e início do século XXI, essa característica inerente à ficção da pós-modernidade, foi ostensivamente utilizada por muitos autores contemporâneos, como Rubem Fonseca, e em narrativas como as selecionadas para essa tese.

Assim, esse desbravamento fronteiriço entre a história e a ficção, alarga as expectativas do leitor e nos faz repensar sobre a veracidade de um fato e a subjetividade também inerente ao trabalho historiográfico. Enfim, Hutcheon preenche essa lacuna teórica ao categorizar o conceito de (metaficção historiográfica) que precisava ser nominado, assim como todo o cientista que necessita catalogar um fenômeno encontrado através de constatação.

O conceito de intertextualidade, por exemplo, é um fenômeno que está presente na paródia da metaficção historiográfica, mas ao contrário do que defende Leyla Moisés-Perrone, em *Mutações da literatura do século XXI*, a intertextualidade em si, não dá conta por completo do conceito de autorreferência exacerbada na ficção atual, e tão pouco abarca as nuances da presença da cultura de massa (hibridismo) em meio a um “romance histórico”.

Contudo, a feitura desse capítulo se fez presente para determinar a centralidade da teoria de *A poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon para a tese, mesmo que a autora se valha de “ferramentas impermanentes” para seu trabalho: “Respostas provisórias e perguntas permanentes”, pois tais indagações superam a ânsia por “explicações definitivas”, e essas também desconsideram as contradições da cultura pós-moderna, impedindo que esse objeto de estudo (pós-moderno) mostre todas as suas idiossincrasias. E a letargia denunciada por Jameson, através da sua teoria do

produto - consumo numa sociedade sem memória e sem futuro, vai ao encontro da presentificação do passado e às hipóteses provisórias do estudo de Hutcheon, pois fora do meio acadêmico essas problematizações atuais podem ser utilizadas por grupos reacionários e revisionistas que negam o passado, como a escravidão e o holocausto, e também desdenham do futuro, ignorando o aquecimento global, por exemplo, ou os direitos humanos como um todo.

Vale lembrar que a intenção desses autores foi manter a constante reflexão sobre o contemporâneo, mas que para isso tiveram que arcar com toda problemática de caracterizar um período ainda em curso, e sem o distanciamento temporal necessário para não levantar uma hipótese ultrapassada. Jameson não conhecia o termo “globalização” em sua teoria inicial e tampouco o termo “pós-modernidade”, que abarcaria melhor todos os “pós-modernismos” disciplinares que existem, assim como Hutcheon, que não vislumbrou que o termo “revisionismo” fosse ser interpretado no futuro pela academia, em alusão a grupos reacionários e neonazistas, na atualidade.

As problematizações sobre o fim temporalidade de Jameson, que culminou na constatação da prioridade do espaço em detrimento do tempo na arte pós-moderna, assim como a desconstrução do positivismo e a burguesia liberal de Hutcheon na pos-modernidade, que culminou na presentificação do passado, foram teorias baseadas em tantos outros teóricos que também não imaginavam atualmente o antiacademicismo e a exaltação da leitura rasa de mundo em favor de grupos financeiros hegemônicos.

Contudo, ambos os autores são fundamentais para compreender as noções da pós-modernidade e também as narrativas de Rubem Fonseca selecionadas para essa tese, assim como o próximo capítulo sobre *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, de Antônio Roberto Esteves, que visa elucidar essas nuances pós-modernas dessas narrativas, no contexto ficcional brasileiro e latino-americano.

2.3 – *Uma leitura teórica de Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000).*

De Antônio Roberto Esteves

Segundo o pesquisador Antônio Roberto Esteves (2010), o romance histórico – gênero prolífico na literatura desde as obras de Walter Scott, Alexandre Dumas e Leon Tolstói – também se difundiu no Brasil do século XIX, sobretudo a partir dos escritos de José de Alencar. Em uma época de ampliação da imprensa e da população letrada, narrativas desse tipo conquistaram rapidamente o gosto do público leitor de folhetins.

Para o autor, havia naquele tempo uma visão respeitosa da história, por vezes recuada a um passado longínquo e mítico, que servia de pano de fundo para uma ação dos personagens ficcionais. Esteves defende que as tramas romanescas, por vezes mais realistas, e outras vezes mais fantasiosas influenciaram o imaginário histórico, quem sabe até mais do que os livros de historiografia, auxiliando para a construção das identidades nacionais. Esse imaginário nacionalista teve um papel crucial para a construção das utopias românticas e reformistas rumo às lutas políticas e sociais.

Já ao longo do século XX, de acordo com Esteves, esse modelo teve enormes mudanças formais e temáticas nas obras críticas e engajadas de autores, como Ernest Hemingway ou André Malraux, que trouxeram para a ficção as alterações e os fatos terríveis ocorridos da primeira guerra à revolução chinesa. No Brasil, segundo Antônio Esteves, Oswald de Andrade também começou a compor um mosaico das transformações ocorridas na República Velha e a primeira fase de Vargas no poder. Para o autor, o que se observava nas páginas desses escritores, de qualquer maneira, era uma grande desconfiança em relação ao progresso histórico, típicos do século passado, marca que também se via em outras humanidades.

Segundo Antônio Roberto Esteves, essa desconfiança se acentuou de maneira célere depois da segunda guerra mundial, com a onda de modernização global, e com suas promessas de bem-estar sem limites. Nesse sentido, o autor disserta também sobre a ascensão do *novo romance histórico/metaficção historiográfica*:

As três últimas décadas do século XX ganharam corpo o novo romance histórico, outras vezes chamado de metaficção historiográfica ou romance pós-moderno, um produto literário que coincidiu com a globalização econômica e tecnológica, a supremacia das mídias, a derrocada das utopias, o predomínio das ideologias neoliberais e o consumismo desenfreado, incluindo o consumo do passado histórico como mercadoria simbólica espetacular. (ESTEVES, 2010, p.11)

Isto é, o autor também perpassa sua lupa analítica sobre o que Jameson chamou de “produto-cultura”, quanto o que Hutcheon nominou como “metaficção historiográfica” nas manifestações ficcionais da pós-modernidade. São as narrativas, com a sensível diluição do histórico em um espaço brasileiro, que se vale o trabalho de Antônio Roberto Esteves. O autor busca contribuir em seu livro, que é destinado aos pesquisadores de história e de letras, assim como para aqueles sem referência em face os paradoxos literários e mudanças da atualidade.

O seu texto é voltado à compreensão do surgimento, movimento e componentes formais das narrativas de extração histórica na Europa e na América Latina. Dialogando com críticos, teóricos da literatura e historiadores, o trabalho prepara o terreno para uma leitura do novo romance histórico brasileiro. Assim, segundo Esteves (2010), com a interpretação das novas formas narrativas encontradas em Paulo Leminski, Márcio Souza, João Antonio, Rubem Fonseca e Silviano Santiago, culminou no modelo de interpretação do novo romance histórico/ metaficção historiográfica, como mosaico de narrativas que abrangem a própria história da literatura brasileira.

A vastidão da abordagem realizada por Esteves, estimula outras reflexões e esmiuçamentos, como a análise das grandes ligações entre o novo romance histórico brasileiro e as filosofias desconstrucionistas contemporâneas, que se espriam ainda na historiografia, revelando todo um universo de descrença quanto ao positivismo.

Para o autor, em sua determinação contínua de captar e compreender o passado, os seres humanos se valem da linguagem. E a linguagem, por um lado, tem regras preestabelecidas, e limita as possibilidades do *parlante*; mas no entanto, emana ao longo das épocas, fazendo com que uma experiência geracional seja destoante de outra. Portanto, por mais objetivos que sejamos, estaremos sempre fazendo uma releitura factual que, ao serem transmitidos, serão interpretados segundo nossas opiniões, nosso espaço e tempo. Nesse sentido, Esteves reflete sobre a discursividade e a subjetividade da história e da literatura:

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos. (ESTEVEES, 2010, p.13).

Segundo Antônio Esteves, esse caráter narrativo comum à história e literatura, cria no homem contemporâneo, mais consciente do processo, uma grande dúvida epistemológica: será possível conhecer ou representar a história de maneira exata? Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista? Para o autor, na contemporaneidade, muitas respostas são possíveis:

Ou a história, como a ficção, com seu discurso narrativamente organizado pelo ponto de vista do historiador, também é uma invenção; ou então pode-se chegar à verdade histórica por meio da literatura, discurso tradicionalmente tido como fruto da criatividade de um escritor historicamente localizado em um determinado tempo e espaço, a partir do qual enuncia. (ESTEVEES, 2010, p.13).

Por outro lado, Antoine Compagnon, em *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*, não hesita quanto ao caráter narrativo-discursivo da história e da literatura, e nem mesmo faz distinção entre essas disciplinas em sua análise:

Mas para que procurar ainda conciliar literatura e história, se os próprios historiadores não creem mas nessa distinção? A epistemologia da história, também ela sensível aos progressos da hermenêutica da suspeita, transformou-se, e as consequências se fizeram sentir na leitura de todos os textos, inclusive os literários. Contrariamente ao velho sonho positivista, o passado, como repetiu à saciedade toda uma série de teóricos da história, não nos é acessível senão em forma de textos – não fatos, mas próprios inseparáveis, acrescentam esses teóricos, dos textos que constituem nosso presente. Toda a história literária, inclusive a de Jaus, repousa na diferenciação elementar entre *texto* e *contexto*. Ora, hoje em dia, a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente o texto. Que pode vir a ser a história literária, se o contexto nunca é senão outros textos? (COMPAGNON, 2012, p.219)

Sobre a afirmação acima, de Compagnon, não se trata, entretanto, de substituir a história pela ficção, mas de possibilitar aproximações poéticas em que os pontos de vista, contraditórios ou convergentes, se façam presentes, ressaltando a expressão de Heloísa Costa Milton (1992), de que a literatura pode ser considerada “uma leitora privilegiada dos signos da história”.

Segundo Esteves (2010), “bastaria um simples passeio pela historiografia ou pela história da literatura para se confirmar que a literatura e a história sempre caminharam lado a lado. Até quando parecia que o conflito era sério, era questão de pouca monta: questão de aparência, pode-se dizer. Houve muitos períodos em que o discurso literário e o discurso histórico se misturavam. Então, ficava muito difícil saber quem era quem. E nem tinha tanta importância.”

Para o autor, embora o filósofo Aristóteles tenha defendido que cabe ao historiador estudar o realmente aconteceu, e ao literato, aquilo que poderia ter acontecido, ficando o primeiro limitado à verdade e o segundo, à verossimilhança, foi no século XIX que a divisão entre ambos os discursos parece ter ocorrido. Ainda sim, essa ruptura nunca foi muito clara ou duração prolongada:

Desde a Antiguidade, e apesar da vala que o filósofo grego interpôs para um e outro campo, foi muito difícil deslindar fronteiras. Boa parte da história grega chegou até nós por meio dos versos de Homero, que canta em suas epopeias a história dos povos gregos. O mesmo ocorre com a história dos romanos, divulgada, entre outros, pela Eneida, de Virgílio. Na Idade Média não foi diferente: obras como o Cantar de meu Cid, poema fundador da literatura espanhola, ou a Chanson de Roland, épico da literatura francesa, são, ao mesmo tempo, textos literários e documentos históricos, apenas para citar dois exemplos. Nesse mesmo período era difícil separar os relatos das vidas dos santos e seus milagres, em

muitos dos quais predominavam o fantástico e o imaginoso, dos relatos da vida dos reis e seus feitos heroicos. Os textos relativos à conquista da América, escritos pelos primeiros europeus que aqui colocaram os pés e foram responsáveis pela integração desse vasto território ao mundo europeu, são estudados como literatura e ao mesmo tempo como história. E a lista seria praticamente infinita. (ESTEVEVES, 2010, p.17)

Nessa direção, para Esteves (2010), “tanto escrever a história como se fosse um romance, quanto escrever romances com fatos da história, já não significa apenas a correção da versão hegemônica (conservadora/ história dos generais), tampouco um ato de oposição ao discurso do poder constituído, pois não deixam de continuar sendo ambas as coisas. As ficções sobre a história reconstróem versões que se opõem ao poder e, ao mesmo tempo, apontam possibilidades para adiante.”

Para o autor, não se trata de se criar uma nova sociedade, por intermédio do poder transformador da palavra escrita. Significaria apenas para formar um leito de um rio onde velejará os desejos humanísticos. Por fim, é inegável que a história se faz muito presente na literatura na atualidade.

Segundo Esteves (2010), “seja sob a forma de clássicos romances históricos, escritos segundo o modelo de Walter Scott; seja sob as variadas formas do que alguns críticos mais cartesianos catalogaram com a etiqueta de (novo romance histórico); seja sob a forma de narrativas híbridas, como biografias e histórias romanceadas; seja sob a forma de crônicas, autobiografias e memórias, ou até mesmo sob a forma de narrativas televisivas ou cinematográficas de caráter histórico. Isso vem ocorrendo sistematicamente com maior intensidade nos países hispano-americanos, e o Brasil não está isento.”

É possível também identificar essas marcas híbridas de gênero do novo romance histórico/metaficção historiográfica, nas narrativas selecionadas para essa tese, especificamente na história romanceada de *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), onde a escravatura e o colonialismo inglês são latentes, além de mesclar dados biográficos e intertextuais dos poetas Álvares de Azevedo e Lord Byron, ao texto literário. Nesse sentido, em *O selvagem da ópera* (1994), a biografia do músico Antônio Carlos Gomes é revisitada, mesclando história e um projeto de roteiro de cinema e ficção literária. Por fim, em *Agosto* (1990), os últimos dias de vida do presidente Getúlio Vargas, no mês de Agosto de 1954, são revisitados e inseridos num contexto do romance policial/ noir contemporâneo, e sugerem que a morte do presidente não foi suicídio, mas um assassinato.

Ainda sobre o hibridismo de gênero das narrativas supracitadas, podemos constatar tais marcas na teoria da evolução literária, de Antoine Compagnon, uma vez que ela enumera as nuances entre centro e periferia da literatura, cultura de massa e alta cultura, paródia e romance policial, também presentes nas narrativas supracitadas:

Poder-se-iam citar numerosos exemplos, mas Dom Quixote é o exemplo ideal, como obra paródica na intersecção do romance de cavalaria e do romance moderno. De acordo com o segundo mecanismo, procedimentos tornados familiares são substituídos por outros, tomados de gêneros marginais, num jogo entre o centro e a periferia da literatura, entre a cultura erudita e a cultura popular, que anuncia o dialogismo bakhtiniano. Com base nesse modelo, o romance policial incontestavelmente fecundou a literatura narrativa do século XX, a tal ponto que se tornou um lugar comum. Nos dois casos, importa bem mais, do ponto de vista estético, a descontinuidade do que a permanência, e uma obra verdadeiramente literária é, por assim dizer, uma obra a um tempo paródica e dialógica na fronteira de seu próprio gênero e dos demais. (COMPAGNON, 2012, p.206).

Sobre esse tipo de hibridez no contexto das atuais narrativas, podemos dizer, enfim, que, como “leitora privilegiada dos signos da história”, a literatura é cerne de renovação. Segundo Esteves (2010) , “no que diz respeito a esse intrincado circuito de dupla relação, formado pela América e pela Europa, os escritores anunciam sempre novos caminhos que garantam a pluralidade das culturas organizadas, em um mundo multipolar. Essa é a melhor garantia da viabilidade de um futuro para a América Latina, nela incluída, evidentemente, o Brasil.” Ainda sobre o hibridismo, que é uma característica da intertextualidade, tão presente nas narrativas contemporâneas, a crítica literária Thiphaine Samoyaut conceitua a hibridez na literatura como a heterogeneidade de vozes, contextos, discursos referenciais e literários:

Com exceção do pastiche e de alguns casos de paródia continuadas (como a sempre citada obra de Boileau, *Le chapelain decoiffé*), existem poucos textos-centões, inteiramente formados por citações, ou compostos como as *Poiésis*, de Lautréamont, de plágios inflectidos pela paródia. A intertextualidade faz assim aparecer uma primeira hibridez, que é também sua caracterização elementar, justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes. Mas a hibridez do texto intertextual pode ser feita de outro nível, na heterogeneidade dos materiais que o constituem, podendo remeter a diferentes discursos. Assim se interpenetram às vezes discurso literário e discurso referencial nas obras que valorizam a hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo, deixando aparecer o gesto da colagem, a operação da montagem. (SAMOYAUT, 2008.p.103)

Nesse sentido, para Esteves (2010), essa hibridez intertextual descrita acima, na aproximação entre literatura e história, “representa aquilo que se chama realidade ou que se define como “fato histórico”, e muito já se escreveu, especialmente nos dois últimos séculos, sobre o domínio da relatividade, que tentou aplanar as valas abertas no século anterior, e partindo do princípio de que ambos são construtos narrativos, semeando aquilo que os historiadores mais

tradicionais veem como caos epistemológico. Sendo assim, vários passos dessa polêmica ganhou fôlego a partir de Hayden White ou Paul Ricoeur, entre outros.”

Segundo, Esteves (2010), citando Hayden White (1990 e 1994) em *Meta história: a imaginação histórica no século XIX*, ou em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, até o início do século XIX, “a historiografia era considerada uma arte narrativa, reconhecendo-se, em geral, sua natureza literária. A partir do século XIX, entretanto, passa a ser normal entre os historiadores identificar a verdade com o fato histórico, delegando-se à ficção o papel de fantasia ou invenção, o que, se não negava a própria história, pelo menos dificultava seu entendimento. Nesse contexto, o romance, de acordo com a premissa aristotélica, é apenas a manifestação da possibilidade: não mantém nenhuma relação direta com a realidade.” Nessa direção, Fredric Jameson, em *O romance histórico ainda é possível?*, disserta sobre o livro *Meta-história* de Hayden White, e também corrobora com o conceito da impossibilidade historiográfica, em descrever a realidade:

Evoco a ampla perspectiva de Deleuze em seus livros sobre cinema, bem como algumas páginas notáveis de Sartre em Saint Genet, para confirmar o meu diagnóstico de que hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos. Döblin nasceu cedo demais: na era da pós-modernidade sua fantasmagoria teria sido validada como um genuíno romance histórico. Mas uma diferença deve ser notada, e podemos localizá-la nas transformações daquilo que Hayden White chamou de ironia em sua Meta-história. A ironia moderna consistia essencialmente na dúvida acerca da referencialidade e da verdade: se nada garante a minha versão dos fatos, eu mesmo acreditarei nela? A versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias. Basta pensarmos nas genealogias fantásticas do realismo mágico latino-americano para começarmos a compreender como os poderes do falso, das mais exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso e irreal, sacodem o nosso extinto senso da história, perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e do inacreditável.(JAMESON, 2007, p.212)

Ainda sobre essa problematização acima, entre história e literatura, mencionada por Jameson, o autor Paul Ricoeur (1994), em sua obra *Tempo e narrativa*, aponta para o intercruzamento entre história e ficção, a partir da temporalidade. Tudo que se conta acontece no tempo, e o que aconteceu no tempo é passível de ser contado e, portanto, faz parte da categoria temporal, na medida em que se articula na forma discursiva do enredo. Nesse sentido, segundo Ricoeur, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional, seriam formas simbólicas:

A primeira parte da presente obra visa esclarecer os pressupostos principais, que o resto do livro é chamado a submeter a prova, das diversas disciplinas que tratam de historiografia ou de narrativa de ficção. Esses pressupostos têm um núcleo comum.[...] O mundo exibido por qualquer narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será frequentemente

repetido nesta obra: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. É a esse pressuposto maior que é consagrada nossa primeira parte. (RICOEUR, 1994, p.15).

Nessa linha, para Ricoeur (1994), “as discussões de conformidade entre história e literatura e as transformações na forma de conceber a história, também ocorrem no campo dos estudos históricos. Pode-se dizer que tenham começado com o *new historicism norte-americano*, mas tiveram seu ponto mais alto na chamada *Escola dos Annales*, em torno da revista francesa *Annales*, surgida já no final da década de 1920, e que exigia maior integração da história com outras ciências humanas, especialmente a sociologia e a geografia, e até mesmo com as artes.”

Para Esteves (2010) , “trata-se de um processo que, segundo o historiador Peter Burke (1992), se contrapõe à história positivista tradicional rankiana, vigente no século XIX. Para o historiador alemão Leopold Ranke, a história deveria contar o que realmente aconteceu, e isso estava associado basicamente aos acontecimentos políticos. A nova proposta, por sua vez, partia do princípio de que tudo tem história, e considerava o relativismo cultural.”

Segundo o autor, citando Burke (1992, p.11), “a base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída”. A escrita da história deixa, então, de tentar oferecer uma verdade ou uma solução única para os problemas, reconhecendo que, o que o historiador apresenta, no fundo, é uma versão dos fatos, aquela que ele acha mais de acordo com seu ponto de vista ou com os métodos que utiliza.”

De acordo com Esteves (2010), “historiadores como Peter Gay, em *O estilo na história*, de 1974; Paul Veyne (1998), em *Como se escreve a história*, de 1971; ou mesmo Peter Burke (1992), na coletânea *A escrita da história: novas perspectivas*, publicada no Brasil em 1992, têm discutido a questão, apontando direções possíveis para o trabalho do historiador Veyne (1998, p.12). Tentando responder à pergunta básica de o que seja a história, faz algumas afirmativas repetidas em epígrafes de trabalhos, no âmbito dos estudos literários e culturais, como os historiadores narram os fatos reais que têm o homem como ator: a história é um romance real.”

Para Esteves (2010), “apesar desse autor centralizar seu texto no fato de a história estar assentada na narrativa, e fazendo afirmativas do tipo “a história nunca será científica” ou “apenas uma narrativa verídica”, como são alguns dos subtítulos de seus capítulos, Veyne reafirma a velha premissa aristotélica. Para ele, as diferenças entre história e literatura são claras e óbvias, da mesma forma que as diferenças entre história e ciência: A história parte, ao contrário (da ciência), da trama

que ela dividiu em partes e tem como tarefa fazê-la compreender inteiramente, em vez de talhar um problema sob medida.”

Segundo Antônio Esteves (2010), “que não haja efeitos reativos, que se manifestam no interior da própria nova história, num embate não resolvido entre duas forças: de um lado, a que tenta garantir sobrevivência aos cânones fundamentais da disciplina, e de outro, a que advoga a mobilidade das fronteiras do conhecimento, das formas de expressão e representação”. Nesse sentido, Esteves aponta trabalhos que reiteram as relações discursivas entre história e literatura:

Da mesma forma, no campo da literatura nos últimos anos no Brasil, vários críticos retomaram as ideias básicas desenvolvidas por White ou Ricoeur sobre as relações discursivas entre literatura e história. Destacam-se Luiz Costa Lima (1989), com "*A narrativa na escrita da história e da ficção*", primeira parte de seu livro *A aguarrás do tempo*; os vários textos de *Narrativa: ficção e história*, organizados por Dirce Cortes Riedl (1988); os *textos de Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*, organizado pelo Centro Angel Rama, da Universidade de São Paulo (1997); a coletânea organizada por Leenhard & Pesavento (1998), *Discurso histórico e narrativa literária*, ou o número 22 da revista *Itinerários*, dedicado à "Literatura e história", organizado por Leonel & Volobuef (2004); entre muitos outros. (ESTEVES, 2010, p.18).

Ainda sobre essas relações entre história e literatura, numa visão aristotélica descrita pelo autor, os desdobramentos seguiram até o século XIX (em alguns setores tais aspectos seguem vigentes na atualidade), fomentando os filósofos idealistas para a história ser nomeada como ciência, principalmente de Hegel. Para o filósofo alemão, o aparecimento da historiografia se deu com o desaparecimento da era épica, e coincide com uma forma significativa na maneira de observar e representar a realidade. Enfim, a distinção entre o historiador e o ficcionista se opera no modo de criação: o historiador narra o que existe, sem as releituras da poética.

Para o autor, nesse ambiente cultural surge o romance histórico, teorizado um século mais tarde, por Georg Lukács, seguindo os princípios básicos do marxismo, uma das vertentes do idealismo. De acordo com Esteves (2010, p.18), “Lukács, é de certo modo também oriundo do marxismo, mas herdeiro de uma sólida formação formalista, Mikhail Bakhtin talvez represente o ponto alto da teorização do romance no século XX. Mas, ao contrário de seu confrade húngaro, que preferia escrever a história do romance, enlaçando suas origens na epopeia, e que chegou a definir o romance moderno como uma espécie de epopeia da burguesia, o pensador russo prefere caracterizá-lo como oposição à épica narrativa do passado absoluto, mítico, fechado e imutável.” Ao contrapor epos (gênero épico) e romance, Bakhtin assim definiu o romance como um gênero que tem na instabilidade, no não acabamento semântico e também no embate com outros gêneros e consigo mesmo, suas marcas básicas. Na relação específica com a história, ao surgir da sátira menipéia, o romance será uma releitura ideológica do passado.

Segundo Esteves (2010), “a contemporaneidade e sua problemática, estudadas por Bakhtin, são o ponto de partida para a representação de qualquer época, mesmo do passado heroico. Assim, a modernidade do pensamento de Bakhtin, em sua visão do romance, ao trazer à tona seu plurilinguismo, o transforma em um gênero permeável, que se deixa penetrar por outras linguagens de modo dissimulado, estilizado e geralmente paródico.”

Para Esteves (2010), isso é o que permitiria no campo representacional, a releitura do objeto. Não em um sentido de modernização, mas ao aniquilar a distância épica, contribuiu para a sua dessacralização. Nesse ponto, o autor afirma que suas problematizações contemporâneas sobre a história, como discurso ou construção cultural, passam também pelo estudo de Linda Hutcheon:

Por sua vez, os estruturalistas, a partir de Barthes, entre outros, antecipam e permitem as reflexões dos pós-modernistas, que passam a encarar a história como discurso, ou construção discursiva e cultural. "A abordagem do fato histórico enquanto produto de um processo de significação é fundamental para a definição e delimitação das relações entre história e literatura, tal como são entendidas pela crítica e praticadas na produção ficcional da contemporaneidade" . Tal forma de ver essas relações, popularizadas nos últimos anos por críticos como Linda Hutcheon (1991), por exemplo, como o leitor já deve ter notado, é a que vai nortear, em linhas gerais, as leituras propostas neste trabalho. (ESTEVES, 2010, p.19)

Além dessas menções entre história e ficção, do trabalho de Hutcheon, Esteves (2010) também reflete sobre o estudo de Mikhail Bakhtin (1990, p.110), “onde há a defesa do romance como um gênero híbrido. Híbrido, porque nele duas vozes caminham juntas e lutam no território do discurso. Dois pontos de vista não se misturam, mas se cruzam dialogicamente. Essa construção híbrida tem uma importância capital para o romance, uma vez que pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas”.

De acordo com Esteves (2010), “trata-se, assim, de um pluridiscorso no qual não há nenhuma fronteira formal, sintática ou composicional entre os componentes díspares: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático [...] as duas perspectivas se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, têm dois sentidos divergentes, dois tons”.

Segundo Antônio Roberto Esteves (2010), “muito mais que o romance *tout court*, o que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção. Para o autor, trata-se de um gênero bastardo e ambíguo, de acordo com o crítico espanhol García Gual (2002). E embora desperte mais interesse no homem contemporâneo que quaisquer outras formas mais objetivas de linguagem, não se deve esquecer de que o substantivo nessa expressão é o romance. Assim, por mais que ele se sustente em fatos ou

personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção.” E um dos elementos latentes desse tipo de romance de extração histórica é a intertextualidade, conforme menciona Samoyault:

Chega-se a considerar a intertextualidade não só como o simples fato de citar, de tomar emprestado, de absorver o outro, que seria uma técnica literária entre outras, mas como uma caracterização da literatura assim afastada de uma história que se quis com frequência determinista (a história literária sucessiva e secular, tal como a apresentam os manuais). Essa concepção diferente da literatura não lhe atribui origem absoluta, ou ainda deixa de confundir origem e originalidade. Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”, o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante sobre qualquer reflexão sobre intertextualidade – seu caráter lúdico. (SAMOYAULT, 2008, p.77)

Embora essa intertextualidade em narrativas fictícias, tratando de fatos ou de personagens históricos, tenham existido praticamente desde a antiguidade, costuma-se apontar o nascimento desse gênero no início do século XIX, durante o romantismo, pelas mãos de Walter Scott. O autor defende que de uma série de eventos históricos, como a Revolução Francesa e as campanhas napoleônicas, que levou o homem da época ao despertar de certa consciência histórica. E segundo Esteves, coube a Scott, em um processo de reiteração do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova narrativa, cujos personagens inseridos em um fluxo da história, e atuassem de forma que seu comportamento explicitasse as peculiaridades da época representada.

Para o autor, Georg Lukács (1977), estudou minuciosamente o gênero fixado por Scott, na obra *O romance histórico*, surgida originalmente entre 1936 e 1937, assinalando como um marco de inauguração do romance histórico, mas a consolidação e popularização só ocorrerá com a publicação de *Ivanhoe*, em 1819. Segundo Esteves, “na Europa inteira, os romances históricos brotaram como cogumelos depois da chuva: e havia mais os poemas narrativos históricos, baladas históricas, ciclos históricos (Carpeaux, 1987, p.158). Nos anos seguintes, a febre se propagou também à América. Dentre seus seguidores, vale a pena destacar dois nomes: o italiano Alessandro Manzoni, com seu célebre *I promessi sposi (Os noivos)*, publicado entre 1825 e 1827; e o norte-americano James F. Cooper, autor do famoso *O último dos moicanos*, de 1826.”

De acordo com Esteves, “o esquema do romance histórico criado por Scott, que acabou por se impor como modelo, obedece a dois princípios. O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época.” A respeito desse pano de fundo, surge uma trama fictícia, e personagens e fatos elaborados pelo autor. Além disso, os romances de

Scott ao gosto romântico, se habituaram a inserir no tecido ficcional um episódio amoroso, onde o desenlace pode culminar na esfera do trágico.

Uma das preocupações do romance histórico foi a de manter um equilíbrio entre a fantasia e a realidade, segundo Esteves (2010), “configurando-se como espaço discursivo, em que os jogos inventivos do escritor, aplicados a dados históricos, produzissem composições que oferecessem aos leitores, simultaneamente, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória.” Assim a autorreferência do romance contemporâneo, quando coloca em xeque o conhecimento de um objeto externo ao texto, ressalta o escritor como um “criador de realidades”, pelos quais ele estabelece as regras que se aplicam às relações entre as partes que compõem o todo.

Rompe-se, dessa maneira, um pacto realista, fazendo com que o romance histórico seja atingido por essa forte ruptura, segundo Alcmenno Bastos (2007, p.13), “nenhuma outra modalidade de romance coloca tão claramente o problema fundamental da referencialidade, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção, com a realidade empírica”, como o romance histórico. Para Esteves (2010), “o autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional.”

Para Esteves (2010), “entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico, apontadas por Aínsa (1991), reorganizadas e sintetizadas por Menton (1993), retomadas por Célia Fernández Prieto (1998) e Magdalena Perkowska (2008), destacam-se o fato de que o “histórico” deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas, e vem se tornando o cerne dos romances históricos, desde as últimas décadas do século XX.” De acordo com o autor, uma visão romântica do modelo de romance histórico de Scott, deu espaço para uma reflexão identitária no histórico, pela visão do escritor reconstruída ficcionalmente. Assim, Esteves (2010), alude “que o crítico venezuelano Márquez Rodríguez (1991, p.47) defende tal reconstrução ficcional como direito conquistado pelo romancista, de reinterpretar os fatos, os acontecimentos e os personagens históricos, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais.”

De acordo com Esteves (2010), em *La nueva novela histórica de América Latina: 1949-1992*, Seymour Menton (1993, p.29) faz uma breve resenha do surgimento do que ele considera ser um novo subgênero do romance histórico, batizado como *Novo Romance Histórico Latino-americano*. Para o autor, “o pioneiro a usar tal nome, teria sido Ángel Rama, em 1981, e desde

então o conceito foi se aperfeiçoando, especialmente a partir do artigo *El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y de la parodia*, de Fernando Aínsa (1988), publicado em El Nacional, de Caracas. Um desses ensaios é o artigo *La nueva novela latinoamericana*, onde Aínsa (1991, p.83) aponta que a análise de uma série de obras de autores latino-americanos, a partir da década de 1980, permite constatar que tais obras apresentam a ruptura com um modelo estético único.”

Para o autor, “trata-se de uma inovação com relação às obras dos períodos anteriores, seja o romance histórico romântico, forjador e legitimador da nacionalidade; seja o romance histórico do realismo, crônica fiel da história; seja, ainda, o romance histórico modernista, de elaborado esteticismo. Os novos romances em questão apresentam uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais.”

No referido artigo, *La nueva novela latinoamericana*, o crítico literário uruguaio Fernando Aínsa apresenta uma série de marcas que separam o *novo romance histórico* dos seus antecessores. O aspecto primordial, no entanto, foi encontrar entre as ruínas de uma história desmembrada, os indivíduos perdidos atrás dos acontecimentos; descobrir e ressaltar o ser humano a sua dimensão mais ímpar, mesmo que ele seja de algum modo imaginado e criado.

Nesse ponto, Antônio Roberto Esteves (2010) transcreve as características do trabalho de Fernando Aínsa, constituintes do novo romance histórico/metaficção historiográfica, que caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história. Uma releitura proposta por esse romance, impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos.

Para Esteves(2010), “uma multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única, com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias. O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin (1990) chama de “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários, como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens.” Desta maneira, o romance por sua natureza aberta, permite uma aproximação dialógica com o passado, e ao mesmo tempo, se afastando da história tradicional.

Segundo Esteves (2010), “há também, nesse tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais,

a historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes são minuciosamente documentados, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo, a partir da invenção mimética de textos historiográficos apócrifos, como crônicas e relações.”

As categorias de expressão dessas narrativas são inúmeras, e às vezes, algumas falsas crônicas se transvestem de historicismo em sua textualidade. Outras vezes, se nutrem do glossar de textos originais, inseridos em leituras em que o predominante é o grotesco e a hipérbole. E essa releitura carnalizada e anacrônica da história, se caracteriza em uma escrita paródica.

Dessa forma, o discurso histórico é liberado de suas verdades absolutas, com a finalidade de criar alegorias e fábulas morais com a utilização de arcaísmos, pastiches ou paródias e humor associada a um agudo sentido de humor, levando à dessacralização da releitura histórica a que se propõem. Nessa mesma direção, Esteves (2010) citando o trabalho de Seymour Menton (1993, p.42), descreve tais diferenças entre o novo subgênero de romance histórico e o modelo tradicional scottiano, de modo bastante didático e operacional:

A primeira dessas diferenças está associada a uma concepção filosófica, segundo a qual seria praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade. Da mesma maneira, muda-se a concepção tradicional de tempo, passando a história a ser vista como formação cíclica. Paradoxalmente, seu caráter de imprevisibilidade faz com que possam ocorrer os acontecimentos mais absurdos e inesperados. Essa forma de pensar, embora assentada em princípios filosóficos comuns no século XX, foi amplamente divulgada a partir da obra do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986); outra marca é a distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros; a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo; a utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação; a intertextualidade atua nos mais variados níveis; tal intertextualidade está principalmente vinculada aos fenômenos estudados por Mikhail Bakhtin, como dialogia, carnalização, paródia e heteroglossia. (MENTON, 1993, p.42 apud ESTEVES, 2010, p. 23).

Para o autor, “a carnalização mencionada acima, conforme o conceito que Mikhail Bakhtin (1987) desenvolveu em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, é marcada pelo riso, pela subversão dos valores oficiais, pelas exagerações humorísticas, pelo caráter renovador e contestador da ordem vigente, pela ênfase nas funções do corpo, desde o sexo às necessidades fisiológicas, que em determinados momentos chega a se confundir com o grotesco e a caricaturização.”

De acordo com Esteves, “apesar de bastante frequente nos romances hispano-americanos, é provável, no entanto, que boa parte dos escritores latino-americanos anteriores aos anos 1970 nunca tivessem ouvido falar de Bakhtin, popularizado no Ocidente a partir das traduções francesas do final

da década de 1960. Trata-se de uma teoria de uso bastante didático para analisar tais obras, mas, como muito bem aponta o próprio Menton (1993, p.44), seu uso se deve mais a obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, publicado em 1967, ou aos romances de Alejo Carpentier, o criador do *real-maravilhoso*, do que à leitura de Bakhtin propriamente dita.”

Muitas vezes associada à carnavalização, segundo Esteves, “a paródia, como forma de apropriação do discurso alheio, encontra-se presente com grande frequência nos romances latinoamericanos. Nesse sentido, a paródia, retomando textos anteriores em uma relação transtextual, se diferencia, na medida em que essa retomada objetiva não apenas estabelece as relações com textos precedentes, mas as reinterpreta pela sua reescritura. Essa reelaboração paródica pode inverter padrões, desestabilizar, desconstruir, distorcer, ridicularizar ou simplesmente dar aos textos primeiros uma nova e surpreendente versão, efeito alcançado pela cuidadosa seleção dos signos linguísticos e pela dimensão simbólica das palavras.”

Para Antônio Roberto Esteves, uma prática intertextual permanente, especialmente para o escritor latino-americano, aludindo Silviano Santiago (2000, p.20), seria que esse “brincar com os signos de um outro escritor, de uma outra obra”. Deste modo, a reescritura paródica se torna um ato de prazer, já que “as palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos e a escritura do segundo texto é, em parte, a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro”.

E Esteves (2010), citando Menton (1993), adverte que não é necessária a presença das seis características para que uma obra seja considerada um novo romance histórico/metaficção historiográfica. Na verdade, há obras em que algumas dessas características são amplamente visíveis, e outras são mais sutis. Para o autor, esse aspecto leva Célia Fernández Prieto, pesquisadora argentina da universidade de Córdoba (1998), a ser muito mais concisa, reduzindo as características do novo romance histórico a apenas duas:

- Há uma distorção do material histórico (acontecimentos, personagens e cronologia estabelecidos pela historiografia oficial) ao ser incluído na diegese ficcional, através de três procedimentos narrativos: proposta de histórias alternativas, apócrifas ou contrafáticas; exibição de procedimentos de hipertextualidade; e multiplicação de anacronismos, cujo objetivo é desmontar a ordem “natural” da historiografia;
- A presença da metaficção como eixo formal e temático é o traço mais relevante, revelando-se tanto nas técnicas narrativas quanto no sentido global do texto. Ao valer-se dos mecanismos da

metanarração, essa metaficção usa-os para questionar ou apagar os limites entre a ficção e a realidade, ou seja, a ficção e a história.

Para Esteves (2010), “o grau de ruptura com relação aos modelos do século XIX varia de autor para autor, e até mesmo de obra para obra. Alguns rompem totalmente com o modelo tradicional, produzindo obras bastante experimentais, enquanto outros ainda mantêm alguns dos elementos tradicionais desse tipo de composição. Há, ainda, os que preferem seguir o modelo clássico, de leitura bem mais fácil, como forma de garantir um grande público.”

De qualquer maneira, fica evidente que a realização de uma releitura histórica, ressignificando as versões oficiais, abolindo o distanciamento épico do romance tradicional, e subvertendo paradigmas clássicos para alocar e “vozeir” os excluídos, silenciados e marginalizados pela história.

Segundo Esteves (2010), “os autores que escrevem romances históricos, a partir da segunda metade do século XX, se orientam por concepções mais abrangentes desse gênero, até mesmo no que se refere às possibilidades de exploração do signo poético, tentando relatar o passado com plena autonomia de invenção. Em razão da sua forte carga plurissignificativa, a linguagem acaba por realizar, nesse contexto, uma missão dessacralizadora na releitura da memória.” Nesse sentido, os elementos supracitados que constituem o novo romance histórico/ metaficção historiográfica, como a releitura crítica do passado, o preenchimento de lacunas da história convencional, as múltiplas perspectivas de versões, as aproximações com o passado e intimidade dos personagens históricos, superposições de tempos históricos, intertextualidade, metaficção, crônicas, falsas crônicas, pastiches, paródias, e a impossibilidade de se conhecer o passado vão ao encontro das narrativas de Rubem Fonseca, selecionadas para essa tese.

Enfim, em *Agosto* (1990), o próprio motivo da morte do presidente Vargas é questionado, e as lacunas daquela época são preenchidas com a releitura da ficção policial. Em *O selvagem da ópera* (1994), os planos da narrativa histórica são transportados para um projeto de roteiro de cinema, que na verdade é um livro ficcional de releitura e extração histórica. Em *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), a biografia histórica do poeta Álvares de Azevedo é diluída em traços de sua própria obra, com elementos ficcionais de superposições de tempo e de espaço, com elementos presentificados e releituras da sua intimidade.

Nesse sentido, e de acordo com Esteves (2010), “o surgimento, o desenvolvimento e a proliferação dessa modalidade de narrativa pós-moderna da qual Fonseca também se vale, possibilita outras visões dos eventos registrados pela história hegemônica, contribuindo, por

exemplo, para a consolidação de uma consciência latino-americana e, ao mesmo tempo, para a afirmação de uma nova forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário.” Questionando os ditames da história e a estrutura do romance tradicional, o romance da contemporaneidade rompe as fronteiras entre teorização e praticabilidade, produzindo uma mescla entre uma e outra.

Essa prática literária, para Esteves (2010), “está inserida naquilo que se conhece, apesar das impropriedades teóricas e práticas do termo, como pós-modernidade, conforme afirmam vários estudiosos, entre os quais Larios (1997), mesmo que por pós-modernidade se entenda uma atitude de incredulidade dos latino-americanos ante a história e, especialmente, ante a forma de representá-la. Sem essa marca funcional, não se pode falar atualmente em novo romance histórico.”

Segundo Esteves (2010), pode-se até considerar, conforme Linda Hutcheon (1991, p.21), que essa nova narrativa histórica latino-americana, com as devidas ressalvas, é metaficção historiográfica, ou seja, a vertente narrativa que inclui “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”.

Para Esteves (2010), “trata-se de obras em que se cria um imenso tecido textual, constantemente dominado por uma espécie de jogo narrativo, no qual os protagonistas parecem ser os próprios elementos textuais. Alguns recursos estilísticos afloram com maior intensidade, tais como a intertextualidade, a paródia e o pastiche, proporcionando maior interpenetração entre as mais variadas linguagens artísticas.” Em tais tramas distintas, a paródia assume o papel principal, ainda de acordo com Linda Hutcheon (1985, p.13), como “uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade, uma forma de discurso interartístico”.

Essa variação de literatura, como a criada nas metrópoles centrais de poder, é alvo de inúmeras críticas oriundas de setores do pensamento marxista. Assim, pode-se conceber que as narrativas em alinhamento com o conceito de metaficção historiográfica possuem elementos paradoxais. Da mesma maneira que podem aglutinar aspectos contra à exploração alienante proporcionada pelo capitalismo globalizante, também permitem admitir um desencantamento em relação à possibilidade de mudanças, ao não abordarem as contradições desse capitalismo.

O autor tem a impressão de que essa categoria de literatura estaria atrelada somente no âmbito da paródia, da desconfiança com relação ao relato primário, e estando preso em (simulacro) de significantes sem significados, composto pelo próprio discurso.

Para Antônio Roberto Esteves (2010), uma das principais marcas apontadas pela pesquisadora canadense é a possibilidade de realocar os marginalizados, periféricos ou “ex-cêntricos”, esquecidos e desprezados pelas narrativas hegemônicas. Nesse contexto, o trabalho de Esteves realiza a leitura comparada de romances brasileiros, publicados no último quarto do século XX, cujo eixo comum é pontuar sua ocorrência em um passado longínquo, além de ter como protagonistas, personagens que poderiam ser incluídos na modalidade de “ex-cêntricos”. Traço exemplificado no capítulo anterior da tese, através de personagens subalternizados pela cultura eurocêntrica, como “o poeta brasileiro Álvares de Azevedo”, em *H.M.S Cormorant em Paranaguá* (1979), e “o músico brasileiro e mestiço Antônio Carlos Gomes”, em *O selvagem da ópera* (1994).

Nesse sentido, traçar uma genealogia para essa categoria de romance contemporâneo, seria buscar suas origens no romance histórico do século XIX, como impetram diversos pesquisadores anteriormente referidos; ou até situar o fenômeno diretamente na pós-modernidade, assim usufruindo do conceito de metaficção historiográfica de Hutcheon (1991), ou seja, não se pode negar a relevância dessa releitura da história proposta pelo romance. Da mesma forma, segundo Esteves (2010), “tem pouca importância categorizar esse tipo de narrativa em subcategorias como *novo romance histórico*, como o fazem Aínsa (1991), Menton (1993) ou Perkowska (2008); *romance histórico* simplesmente, como preferem muitos; *narrativa de extração histórica*, seguindo André Trouche (2006); *narrativa histórica*, como o faz Glória da Cunha (2004); *ficção histórica*, de acordo com Weinhardt (1998, 2002, 2004); ou simplesmente repetir a expressão de Hutcheon (1991), *metaficção historiográfica*.” Enfim, toda essa nomenclatura ou catalogação teórica chegam ao mesmo propósito, ou seja, o de descrever o romance contemporâneo de extração histórica.

Segundo Esteves (2010), a discussão continua em aberto, conforme demonstram essas leituras acima. E vale a pena fazer aludir o fato de que dois pesquisadores de reconhecimento internacional, como Fredric Jameson e Perry Anderson, foram familiarizados com a reflexão das produções ficcionais e culturais na pós-modernidade, e convidados a se manifestarem sobre essa “forma literária que lida com a história” (Anderson, 2007). Ambos seguindo um percurso teórico próprio, mas chegaram a conclusões bem similares

De acordo com Esteves (2010), esses teóricos convergem para a conclusão de que após dois séculos de seu surgimento e milhares de obras produzidas, o romance histórico ainda parece viável na sua forma resignificada. Assim conclui Jameson, no seu texto: “no que toca ao romance histórico, a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos”. Enfim, Esteves disserta sobre a problematização

do real pela literatura, ao preencher a imperfeição e a insatisfação da realidade imperfeita, pelo processo transformador da leitura:

A palavra final, como sempre, em razão de uma atitude dialógica e plurissignificativa, cabe ao leitor. E, ainda de acordo com Vargas Llosa (1996, p.12), também cabe ao leitor, em seu regresso à realidade, após a viagem pelo universo da ficção, aplacar a insatisfação que a realidade imperfeita causa. As mentiras da ficção nunca são gratuitas: elas devem preencher as insuficiências da vida. A ficção deve superar a insatisfação que a realidade causa; deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir. Assim, os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura. (ESTEVEVES, 2010, p.34).

Esse caráter problematizante da literatura e do novo romance histórico já circunscreviam a literatura e a história no passado, mas não de maneira tão ostensiva quanto na contemporaneidade. Nessa direção, a respeito do trabalho de Seymour Menton, ao centralizar as análises em obras da literatura hispano-americana, (1993), em *La nueva novela histórica de América Latina*, não exclui o Brasil do fenômeno que ele chama de “novo romance histórico”. No início do seu trabalho, segundo Esteves, aparece uma lista com mais de trezentos romances publicados na América Latina nesse período, obras que ele classifica como “mais tradicionais”: 62 delas são brasileiras. Da mesma forma, entre os 58 romances que ele acredita preencher as características de “novo romance histórico”, sete são brasileiros. São eles: *Galvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1978) e *O primeiro brasileiro* (1986), do amazonense Márcio Souza; *Em liberdade* (1981), do mineiro Silvano Santiago; *Viva o povo brasileiro* (1984), do baiano João Ubaldo Ribeiro; *A casca da serpente* (1989), do goiano José J. Veiga e *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)* (1991), do paraense Haroldo Maranhão.

Porém, para Esteves, essa tentativa de recriar a partir do antigo, no entanto, é uma faca de dois gumes, citando Letícia Malard (1996), em um artigo sobre o romance histórico brasileiro contemporâneo. Se, por um lado, representa uma busca de identidade nacional, por outro, tal busca pode ser vinculada na crença liberal de que existe um país concebido para todos os brasileiros. Corre-se o perigo, nessas recriações utópicas do passado, de transmitir uma ideia tendenciosa daquele tempo ficcionalizado. Isso ocorre, especialmente, em certas obras impregnadas por um forte tom didático.

Ao imprimir um tom denunciante sobre as arbitrariedades cometidas ao longo de nossa história, que foram muitas, pode-se estar idealizando certos personagens ou acontecimentos históricos, notadamente àqueles personagens que se insurgiram em um determinado tempo e foram

vencidos. Por não terem vencido sua causa, não se pode conceber o que teria ocorrido se seu modelo de sociedade tivesse prevalecido, e a tendência seria alçá-los à mitificação.

Segundo o autor, o novo romance histórico, brasileiro, hispano-americano ou universal, aborda de forma crítica a história, ressignificando o fato histórico com as ferramentas que o gênero narrativo dispõe. Dessa maneira, se valendo de várias técnicas ficcionais como inventar perspectivas fantásticas, distorcer os fatos históricos; colocar lado a lado personagens históricos e ficcionais; romper com as formas convencionais de tempo e de espaço; alternar focos narrativos e momentos de narração, utilizando a intertextualidade em suas diferentes formas como a paródia.

Segundo Esteves (2010), dentro dos princípios da pós-modernidade, “o romance histórico contemporâneo rompe com as grandes narrativas totalizadoras, consciente da individualidade e de sua forma fragmentada de ver e representar o mundo e, conseqüentemente, o fato histórico. Na consciência da percepção fragmentada e particularizada que caracteriza o mundo contemporâneo, coloca-se em dúvida até mesmo a noção de autoria. O narrador, sabendo-se voz de tantas outras vozes, apresenta uma ou mais versões da história.”

Ciente da globalização que apagou as fronteiras tradicionais e fragmentou as formas clássicas de relações econômicas e sociais, esse tipo de narrador dilui as fronteiras espaciais e principalmente temporais. Nessa tentativa também de romper com as relações tradicionais de poder e controle, ou pelo menos subvertê-las, o homem da contemporaneidade questiona as verdades absolutas impostas pela história oficial. Nesse sentido, o autor afirma que cabe ao leitor, dentro do pacto de leitura, interpretar os simulacros-discursivos-contemporâneos, e construir suas próprias verdades particulares, desconstruindo as verdades alheias que não lhe convencem ou não lhe convêm:

Nessa imensa massa informativa das comunicações globalizadas que tendem ao simulacro, de vez em quando o indivíduo vê-se sozinho. Desesperado, tenta buscar no labirinto dos discursos um modelo de identidade, individual e coletiva, às vezes sem a consciência de que identidades são construções sociais e, sobretudo, discursivas. Evidentemente, nessa situação apocalíptica há narrações que apontam para todas as direções: cabe ao leitor, dentro do pacto de leitura imposto pela obra, construir suas verdades particulares e desconstruir as verdades alheias que não lhe convencem. Ou que não lhe convêm. (ESTEVEES, 2010, p.37).

Tanto a cultura do simulacro ficcional, abordado no capítulo sobre Jameson, quanto a cultura do fragmentário na ficção, delineado no capítulo sobre Hutcheon, abordam bem essa desreferencialização do real, que foi catapultada pelas narrativas da atualidade. Nesse sentido, segundo Esteves (2010), “analisando-se as publicações de romances que tratam de material

histórico nas últimas décadas no Brasil, o que chama a atenção é sua grande variedade. Diversidade em todos os aspectos, desde o fato de seus autores serem nomes canônicos da literatura brasileira, como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Autran Dourado ou Nélida Piñon, entre outros, ou jovens estreantes, praticamente desconhecidos.”

Para Esteves (2010), são quatro gerações distintas de escritores, alguns já falecidos, como os referidos Rachel de Queiroz ou Jorge Amado e Rubem Fonseca, até mais jovens, como Luís Carlos Santana, Beto Mussa, ou José Roberto Torero. São autores de narrativas curtas, de cerca de cem páginas, ou até de romances de centenas de páginas. Alguns mesclam períodos históricos diferentes; outros até recriam apenas um período histórico. Alguns apresentam um exponencial anacronismo; outros mantêm um tempo cronológico. Em alguns casos a representação do passado denota comentários presentificados; e em outros, o passado não tem nenhuma relação com a atualidade.

Segundo Esteves (2010), “alguns são policialescos e paródicos. Grande parte se vale da história do brasileira ou se relaciona com ela. Nessa mesma linha da ficção contemporânea, percebe-se a ornamentação entre extração história e romance policial *noir* em *Agosto*, onde a causa de morte de Getúlio Vargas é questionada, inserindo metaficcionalmente a história num ambiente de crime e mistério do romance policial *noir*.”

De acordo com Esteves (2010), muito da tipologia dos romances contemporâneos são tradicionais, parte deles ainda estão atrelados à estrutura do modelo scottiano. Outros demonstram rupturas para serem considerados pós-modernos: metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991). Em grande parte deles, pode-se aplicar as características apontadas por Aínsa (1991) ou por Menton (1993), como os traços do “novo romance histórico”. O trecho a seguir, do artigo *O romance histórico contemporâneo no Brasil, seus problemas e impasses*, do pesquisador Paulo César de Oliveira, faz um breve panorama da teoria de Antônio Roberto Esteves:

No segundo capítulo do livro, Esteves entende que a partir da década de 1970 haverá uma ruptura dos romances então produzidos em relação ao modelo tradicional do romance histórico. Com base na leitura da obra de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la America Latina, 1979-1992*, Esteves inclui essas narrativas na categoria de “novo romance histórico”, ou seja: são obras que possuem características marcantes, dentre elas uma concepção filosófica de que seria “praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade”; “a distorção consciente da história”; “a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos”; “a utilização da metaficção”; e uma intertextualidade que “atua nos mais diversos níveis”, conforme os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, heteroglossia e paródia (ESTEVEES, 2010, p.38). Esteves investiga as obras *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza; *Em liberdade*, de Silviano Santiago; *Catatau*, de Paulo Leminski; *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima*, de João Antônio; e o conto *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, de Rubem Fonseca, constante da coletânea de contos *O cobrador*. Esses títulos formam um conjunto representativo do que Esteves chama de “instauradores de uma nova modalidade narrativa” (ESTEVEES, 2010, p.75). O que Esteves aponta como característica marcante do romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, vale ainda para as outras obras citadas, agrupadas sob a rubrica de

“metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, e de “novo romance histórico”, conforme Seymour Menton. (ESTEVES, 2010, p.115 apud OLIVEIRA, 2012, p.162).

Ainda sobre esse breve resumo da obra de Esteves, de César de Oliveira, percebe-se que são apontadas algumas nuances de ruptura para se chegar à conclusão da nomenclatura de novo romance histórico/metaficção historiográfica, mas para Esteves, a questão é mais complexa, porque é impossível atribuir a proliferação dos romances contemporâneos a apenas uma causa ou mesmo a uma série de causas específicas. O estudo de Esteves visa mais que oferecer alguma solução para a questão; propõe-se a abrir a discussão.

Trata-se de um campo aberto à investigação, e o seu texto não pretende ser mais que um convite a que o leitor se anime a penetrar nessa ampla zona entreaberta, imenso terreno movediço que marca os borrados limites entre a história e a ficção. E de acordo com Esteves (2010, p.37), a obra analisada na sequência é um bom exemplo desse borramento fronteiro entre história e literatura, e também ao que Menton (1993) chama de “novo romance histórico”, ou ao que Linda Hutcheon (1991) prefere chamar de metaficção historiográfica: o conto *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, de *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca.

Nesse sentido, para Esteves, no capítulo *O espelho e a máscara ou memória de quando os ingleses atacaram o Brasil (Em torno de H. M. S. Cormorant em Paranaguá, de Rubem Fonseca)* há, inicialmente no texto, a seguinte pergunta: “Quem sou?”. Que seria uma indagação sobre a identidade do personagem principal diante do espelho. Para o autor, “os livros e os papéis espalhados pela cena introduzem elementos do fazer literário: a metaficção. Há também sobre a mesa, uma caveira amarelada com todos os dentes, lugar-comum das reflexões sobre a fugacidade do tempo. O elemento temporal aparece fixado em seguida.”

Para o pesquisador, “as peças do quebra-cabeça narrativo (puzzle) começam a se encaixar, ainda que o nome desse narrador protagonista só apareça nove páginas adiante, pelo seu prenome “No ano do teu nascimento, Manoel, em 1831...” (Fonseca, 1979, p.43), e que seu nome completo só apareça nas últimas linhas do relato, o leitor já nas primeiras páginas se dá conta de que esse misterioso personagem, que aparece travestido e mascarado diante do espelho, é o jovem poeta romântico brasileiro Manoel Antônio Álvares de Azevedo.”

Como numa investigação policial de Fonseca, o leitor encontrará elementos como fragmentos da obra desse jovem poeta, além de referências a Shakespeare; a Lord Byron e outros poetas ingleses e toda vida intelectual de São Paulo da metade do século XIX.

Para o autor, o leitor também notará a presença de discussões acaloradas entre os personagens do relato sobre o fato histórico já referido no título, que é a destruição causada pelo barco de guerra inglês H. M. S. Cormorant no porto de Paranaguá, durante a ação movida pelas autoridades britânicas contra o tráfico de escravos, que tanto conflito causou à diplomacia do império brasileiro, naquelas décadas. Segundo Esteves, nessa altura da narrativa surge Lord Byron, para representar o eurocentrismo e a interlocução, junto ao “periférico” Álvares de Azevedo:

A essa altura, Lord Byron já apareceu como personagem da história, estabelecendo com o protagonista um interessante diálogo sobre o papel do intelectual na sociedade periférica, sobre as relações entre o país colonizado e sua matriz colonizadora, sobre as relações entre o escritor do país periférico e a literatura que predomina no centro. A questão da identidade, assim, deixa de ser apenas uma questão individual, ampliando seu campo de ação para o país em que está inserida. A construção da nacionalidade, nesse contexto, adquire especial importância, ao lado da construção do cânone literário nacional. (ESTEVES, 2010, p.53)

Esse embate entre centro versus periferia, e nacionalismo versus eurocentrismo permeará todo o conto. Por outro lado, para Esteves, “a apresentação do espaço do conto sugere o acompanhamento do movimento de uma câmera cinematográfica, que praticamente principia com um glose da imagem do rosto travestido do protagonista, refletida no espelho. Vai, então, se abrindo aos poucos, enquanto ele conta os acontecimentos do baile de máscaras.” Nesse momento, segundo o autor, “ele está acompanhado por Luísa, cujo nome coincide com o da irmã mais velha do poeta, a mesma cujo retrato pintado aparece ao lado do seu, no salão de chá da Academia Brasileira de Letras, na realidade não ficcional.”

De forma bastante significativa, as discussões ocorrem em dois espaços: o público (taverna) a discussão política e o privado (quarto) onde ocorre as discussões sobre sua identidade. Nesse sentido, a pesquisadora Luciana Coronel conclui o mesmo que Esteves, ao descrever as problematizações entre cultura nacional versus cultura estrangeira e colonialismo versus nacionalismo, em *H.M.S Cormorant em Paranaguá*:

A perspectiva intertextual propicia este tipo de desdobramento de vozes e tempos no interior da escrita que a ópera. Permite igualmente, neste caso específico, aproximar os domínios político e cultural, as duas facetas mais expostas da submissão neocolonial americana.[..] O drama pátrio é o de produzir em solo histórico colonizado sem estigma da inferioridade, sentida mesmo na língua nacional. O elogio do dono da taberna ao seu discurso evidencia o inescapável dessa sensação; “Quando se pode ir à fonte, não se bebe água no rego das ruas,[...] o menino falou que nem Shakespeare”.(FONSECA, apud CORONEL, 2013, p.168).

Além dessas problematizações sobre o colonialismo, mencionados pela pesquisadora sobre esse conto de Fonseca, há também no conto, segundo Antônio Roberto Esteves, “uma atmosfera carregada de elementos oníricos, onde flutuam elementos grises, em um sutil jogo de claros e

escuros, com a predominância desses últimos. Esse ambiente, onde os limites aparecem borrados, tenta recriar o lugar comum da atmosfera romântica, ao qual se associa a temática do conto. Mesmo a localização da ação situa-se no espaço da ambiguidade. Aparecem misturados, de modo sutil, espaços da provinciana Paulicéia e da pretensa cosmopolita corte: espaços com os quais compartilhou o escritor romântico em sua curta existência.”

Para o pesquisador (2010), “o processo narrativo é complexo: em um primeiro nível, há uma voz em primeira pessoa, uma espécie de monólogo do protagonista em seu delírio de morte. A esse monólogo, vão sendo atados fios diversos que criam uma enorme teia discursiva e intertextual. Outros personagens tomam a palavra, incluindo o próprio Lord Byron, a quem o leitor se vê obrigado a manter no fio da navalha. Embora sua voz seja explícita no relato, mantendo animada discussão com o protagonista, ao mesmo tempo ele é invisível para as demais personagens.”

A narrativa, segundo Esteves (2010), “entretanto, vai tecendo-se nos interstícios de elementos opostos: delírio e sobriedade, sanidade e loucura, vida e morte, São Paulo e Rio de Janeiro, adolescência e fase adulta, centro e periferia, Grã-bretanha e Brasil, romantismo e pós-modernidade, poesia e prosa, masculinidade e feminilidade, e assim por diante. A dualidade, porém, já estava na obra de Álvares de Azevedo (1994, p.123), que afirmava no segundo prefácio de sua *Lira dos vinte anos*: É que a unidade deste livro funda-se numa binomia.”

Para o autor (2010), “o tom de comédia burlesca que ri do sentimentalismo barato em torno da vida de Álvares de Azevedo, imortalizado especialmente pela escola secundária, de inspiração positivista, dirige a estrutura do conto de Rubem Fonseca. Na primeira cena, surge o protagonista, vestido de mulher, com uma máscara, diante do espelho, indagando sobre sua identidade. Enquanto vai se despindo da fantasia, conta em tom burlesco suas aventuras no baile da condessa de Iguazu, filha bastarda do imperador Pedro I e da marquesa de Santos, fina flor da aristocracia (bastarda, enfim) brasileira.”

Para Esteves (2010), “o conde Fé d'Ostiani, que cortejou a estranha donzela, é também um personagem histórico e histriônico. A importância dessa embaixada no Brasil era óbvia, já que a imperatriz é uma princesa daquela corte. A boca sem dentes, mais que uma dura realidade daquele século XIX de péssimas condições higiênicas e sanitárias, é a paródia burlesca do beijo romântico. A fantasia estabelece o domínio da ambiguidade, também sexual, no país do carnaval.”

Ainda dentro da representação, estão inseridas referências às encenações das obras de Shakespeare, e diálogos intertextuais do relato. Segundo Esteves, a presença da intertextualidade também se faz presente no trecho a seguir, onde menções às obras de Azevedo são constantes:

Nessa mesma linha, adquirem sentido várias referências à orgia, mais dionisíaca pela presença do vinho e da comilança do que pela prática da sexualidade propriamente dita. O ambiente onde ocorre boa parte das discussões políticas dos personagens é a "Taberna do Sapo e das Três Cobras", onde se come, se bebe e se dança à farta, em um verdadeiro festim pantagruélico. O nome do estabelecimento, bem como sua descrição, advém da obra de Álvares de Azevedo, não apenas da famosa *Noite na taberna*, mas especialmente da casa noturna que aparece no poema "Boêmios", da *Lira dos vinte anos*. (ESTEVEVES, 2010, p.55).

Segundo o autor, as menções intertextuais não se resumem só a obra de Azevedo, mas também a toda temática ultrarromântica e atmosfera histórica da época. Para Esteves (2010), "Walter Benjamin (1985), em seu ensaio sobre o narrador, observa que nos últimos tempos, a ideia de morte vem perdendo sua onipresença e força de evocação na consciência coletiva. O espetáculo público da morte do indivíduo, altamente exemplar nas sociedades pré-capitalistas, acaba deixando de ter sentido pouco a pouco, conforme avança a modernidade." Para o autor, Rubem Fonseca "centra a ação de seu relato, não apenas no espetáculo da morte do poeta Álvares de Azevedo, mas no tema da morte em si. Com isso, chama a atenção para o processo de transição entre a sociedade pré-capitalista em que se movia seu protagonista, que fez de sua própria morte um espetáculo, e a sociedade pós-capitalista, pode-se dizer, em que se move o leitor do conto."

Assim, o final do relato, segundo Esteves, "não poderia ser diferente: o protagonista, narrador em primeira pessoa de sua própria morte, de repente parece transcender a seu próprio tempo e localizar-se no tempo do leitor. "O país vacila, vê a mentira no que existe e a falsidade no que pode vir, tudo está profanado, de todas as assembleias, das vozes populares, das praças públicas, das academias, de todas as associações deve correr grande luz, porque a chaga do povo é funda" (Fonseca, 1979, p.49)."

Segundo Esteves (2010) "o narrador questiona a identidade que veio ornamentando ao longo da narrativa, ao mesmo tempo que responde ao questionamento que abre o conto: Bustamante diz que Byron era incestuoso, fanfarrão e pederasta, sedutor de mulheres, que o Cormorant foi embora, que eu não sou Álvares de Azevedo, que o scottisch virou chorinho, que tudo mudou, outros navios de guerra, novos escravos, outros poetas, minha vida se esvai, chamai meu pai".

Além disso, o conto enquadra-se dentro da pós-modernidade, devido ao seu notório diálogo autorreflexivo sobre arte e intertextualidade, sua hibridez entre história e ficção, sua recriação metaficcional/histórica/biográfica de acontecimentos e personalidades, em personagens de ficção.

Nesse sentido, segundo Esteves, pode-se afirmar, de acordo com vários estudiosos, que o velho romance histórico vive em crise desde suas origens, embora tenha sobrevivido e se renovado, se considerarmos sua evolução ao longo dos últimos dois séculos.

E as mudanças estão relacionadas com sua natureza híbrida. Segundo certas concepções do romance e suas relações com a sociedade, também transforma o romance histórico, da mesma forma que ele é afetado pelas novas epistemes que se verificam na narrativa histórica.

Segundo o autor (2010), “bastaria, no entanto, uma observação mais atenta para se constatar o apelo produzido pelo elemento histórico. As livrarias expõem, nos lugares mais visíveis, uma grande quantidade de *best sellers* que tratam de fatos ou personagens históricos. Nunca se viram tantas biografias de personagens históricos recentes e nacionais, ou que trazem à tona tempos longínquos ou lugares distantes e exóticos. Proliferam romances históricos, que tratam diretamente de certos episódios históricos ou que têm como protagonistas, personagens que ocuparam a linha de frente na história.”

Para Esteves (2010), “abundam histórias romanceadas e obras cuja classificação como história ou ficção não oferece dúvidas, como crônicas de viagem, biografias, autobiografias, memórias, reportagens etc. Gêneros ou subgêneros narrativos que, tanto quanto o romance histórico, são claramente híbridos.” A pesquisadora Tânia Carvalhal relata o que poderia se entender com o termo (fronteira) na hibridez pós-moderna, suscitando indagações teóricas da literatura contemporânea:

Falar em fronteiras significa aqui ocupar-se com o como, os modos por meio dos quais uma determinada atuação crítica torna-se ela mesma híbrida, apropriando-se de recursos de uma e de outras orientações, levadas pela natureza dos textos, que as solicita. Falar em fronteiras implica, sobretudo, uma postura adotada pelo leitor crítico, que confronta, contrasta, que lê nos limites, nas bordas, nas vizinhanças. (CARVALHAL, 2003, p. 171).

Nessa direção, sobre a hibridez entre história e ficção no processo literário hispanoamericano, André Luiz Gonçalves Trouche (1997, 2006), citado por Esteves, “defende a utilização da expressão narrativas de extração histórica para designar as diversas modalidades de narrativa que dialogam com a história.” Segundo Esteves (2010, p.115), “tais narrativas não se restringem ao âmbito do romance histórico propriamente dito. De outra, tampouco estão circunscritas ao que Linda Hutcheon (1991), aludindo à pós-modernidade e considerando basicamente a produção narrativa do chamado primeiro mundo, denomina metaficção historiográfica. Trata-se de um paradigma mais amplo, com condições de abranger o conjunto de

narrativas que se constroem e se nutrem do material histórico, e expressam uma ampla variedade de atitudes escriturais, narrativas que vêm conquistando cada vez mais a preferência do público leitor.”

Para o autor (2010), “embora faltem pesquisas que permitam determinar de forma mais precisa essa tendência à recriação do passado, especialmente em comparação com outros períodos, levantamentos sumários realizados em catálogos editoriais, revistas de divulgação ou cadernos culturais dos principais jornais do país permitem constatar, com pouca margem de erro, essa busca da matéria histórica como fonte artística.”

Segundo Esteves (2010), “é difícil estabelecer as causas de tal fenômeno. Possivelmente, a transnacionalização do capital, aludido por Jameson, fenômeno genericamente conhecido como globalização, marca da economia das últimas décadas, também produziu uma hiperfragmentação da produção cultural, praticamente transformada em um objeto de consumo, entre outros.”

Para o autor (2010), a rapidez com que se produz e se divulga as informações, marca singular da sociedade globalizada, e também faz surgir um sujeito individualista extremado, e em um mundo basicamente urbano e alienado dos meios de produção. Sem identidade referencial, esse indivíduo desesperado se encontra perdido num mundo de simulacro. Dessa forma, segundo Esteves, há desreferencialização dos signos na pós-modernidade e o transemântico predomina sobre as reflexões, causando um tipo de profundidade ou superficialidade, diferentes da concepção positivista, ou a modernista de outrora. Não há mais uma dissociação entre produto e cultura, como defende Jameson, no capítulo teórico dessa tese:

Com o predomínio do entretenimento sobre a reflexão, do efêmero e do individual sobre o monumental ou histórico, motivado pela heterogeneidade e pela multiplicidade conceptual e linguística, o indivíduo perde seus parâmetros. Nesse universo, o poder dos meios de comunicação e da propaganda consegue manter determinada maneira de pensar, determinado produto cultural ou determinada obra em evidência por algum tempo. Assim, se instala um círculo vicioso em que o mercado editorial, por exemplo, cria necessidades ao mesmo tempo em que se incrementa por meio delas. (ESTEVEES, 2010. p.115).

Ainda sobre esse produto-cultura, segundo o autor, “é provável que o desejo de fuga de um cotidiano hostil, para a conquista de uma felicidade utópica perdida em *illo tempore*, faça com que o leitor ou o espectador queira se refugiar em um passado remoto, ou mesmo próximo das conjunturas do presente.” Nesse sentido, há os que defendam que o passado distante seja usado como exemplo para ser reiterado ou preterido, concepção essa vinculada aos objetivos desses autores que estão submetidos às circunstâncias do seu próprio tempo (presentificação do passado).

Para Esteves (2010), “é possível, ainda, que nenhuma dessas causas atue sozinha, sendo a realidade muito mais complexa. De todos os modos, faltam pesquisas que apontem para uma

resposta mais conclusiva à questão que se coloca. Enquanto isso não ocorre, o leitor-espectador-consumidor desse tipo de produção artística variada, até mesmo com respeito à sua qualidade estética, continua se deleitando com as viagens às contingências históricas, bem como com as aventuras ou desventuras de seus antepassados.”

Portanto, Antônio Roberto Esteves, em *O novo romance histórico brasileiro (1995-2000)*, descreve um panorama dessa tendência ficcional, a partir de novas características de ruptura, frente ao tradicional romance histórico, de Walter Scott. Sobretudo, o que se passou a observar foi uma profunda desconfiança do positivismo e do progresso histórico, além de alavancar o engajamento temático nas narrativas da contemporaneidade.

O autor observa que foi nas últimas três décadas do século XX, que muitos romances brasileiros sofreram influências da globalização econômica e tecnológica, da supremacia das mídias, da derrocada das utopias, do predomínio das ideologias neoliberais e do consumismo desenfreado, incluindo o consumo do passado histórico como mercadoria simbólica espetacular, ao mesmo tempo que problematizam todo esse cenário político.

De forma resumida, em tais narrativas ficcionais que apresentam os traços acima, Esteves nomeia como novo romance histórico, de acordo com Seymour Menton, ou metaficção historiográfica, conforme Linda Hutcheon. E segundo o autor, escritores como Paulo Leminski, Márcio Souza, João Antonio, Rubem Fonseca e Silviano Santiago apresentam esse modelo de interpretação do novo romance histórico/ metaficção historiográfica, como mosaico de narrativas que abrangem a própria história da literatura brasileira.

Esteves estuda os vínculos entre o novo romance histórico brasileiro e as filosofias desconstrucionistas contemporâneas que se espraiam ainda na historiografia, revelando todo um universo de descrença conformista. Para o autor, em sua eterna tentativa de captar e entender o passado, o ser humano se vale da linguagem e da discursividade, e essas são eivadas de subjetividade e ideologia, o que as tornam inviáveis para uma abordagem objetiva da historiografia.

Antônio Roberto Esteves, em sua teoria, também menciona a hibridez como característica inerente ao novo romance histórico/ metaficção historiográfica, uma vez que o hibridismo discursivo entre história e literatura, alta cultura e cultura popular, outros gêneros discursivos e artes em geral, culminam na carnavalização bakhtniana, na paródia e no pastiche. Enfim, grandes mosaicos intertextuais de plurissignificação.

Além disso, incorporando o trabalho de Fernando Aínsa ao seu trabalho, Esteves descreve algumas marcas, da qual fiz uma breve síntese sobre o que o autor uruguaio entende como o novo romance histórico: elabora uma releitura crítica da história, visa suprir lacunas da história e dar voz aos subalternizados, uma multiplicidade de perspectivas, inclusive as contraditórias, relatos históricos em primeira pessoa, subjetividade e postura niveladora com o passado, aproximação e distanciamento da historiografia oficial, superposição de tempos históricos diferentes, e uma historicidade ficcional que pode ser textual e crônica, falsas crônicas diluídas em relatos autênticos, a releitura carnavalizada da história, uma utilização de pastiches, paródias e humor sobre o passado.

Nessa mesma direção, citando o trabalho de Seymour Menton, Esteves descreve as diferenças entre o novo romance histórico e o modelo tradicional scottiano, da qual também faço uma breve síntese: a impossibilidade de captação da história ou a realidade, uma distorção consciente da história de forma anacrônica, uma ficcionalização de personagens históricos conhecidos, não os relegando ao pano de fundo scottiano, utilização da metaficção ou comentários durante a criação, uma intertextualidade em todos os níveis, e a antertextualidade dentro da dialogia, paródia, pastiche e heteroglossia bakhtiniana.

Para o autor, esse aspecto leva Célia Fernández Prieto a ser mais concisa, reduzindo as características do novo romance histórico a apenas duas: uma distorção do material histórico (acontecimentos, personagens e cronologia estabelecidos pela historiografia oficial) ao ser incluído na diegese ficcional, e a presença da metaficção como eixo formal e temático é o traço mais relevante, revelando-se tanto nas técnicas narrativas quanto no sentido global do texto.

Ao meu ver, todas as marcas mencionadas pelos três autores, e retomadas por Esteves, poderiam ser substituídas/ simplificadas por apenas três categorias: releitura histórica, hibridismo e metaficção, que são as marcas mais extensivas e globalizantes aos romances da contemporaneidade e também aos romances selecionados para essa tese.

Dessa maneira, o autor realiza um útil inventário que visa descrever as marcas estruturais e teóricas do novo romance histórico, a partir também de suas ocorrências em âmbito europeu, hispano-americano e brasileiro, proporcionando uma concatenação em aberto, que se assemelha ao trabalho *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, no que tange à descrição de um fenômeno ainda em curso, de caráter heterogêneo e provisório.

A provisoriedade teórica e o fichamento catalográfico de seu trabalho, permite aos pesquisadores aprofundarem seus estudos e completarem “o catálogo bibliográfico”, assim como a “literatura contemporânea empreende ficcionalmente nas lacunas da historiografia” e, dessa

maneira, oportunizando uma percepção do fenômeno ficcional pós-moderno, não só no âmbito brasileiro, mas também em escala mundial, possibilitando uma convergência e complementariedade entre os três capítulos teóricos dessa tese sobre a pós-modernidade, e o novo romance histórico/metaficção historiográfica.

3- A ficcionalização histórica pós-moderna em narrativas de Rubem Fonseca.

3.1 -O mal do século revisitado: Metaficção em H.M.S. Cormorant de Paranaguá, conto de O cobrador.

Rubem Fonseca, em *O cobrador* (1979), que é a coletânea onde está o conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, segue uma vertente na literatura brasileira contemporânea que ficou notória através de Alfredo Bosi, como *brutalista*. Escritores desse tipo de literatura engendram um investigador que está no mesmo patamar dos assassinos, isto é, mais “humanizado”, que possui vícios, defeitos, características sombrias. Isso porque os investigadores estão inseridos em histórias urbanas contextualizadas com a violência gerada pela exclusão social dos grandes centros urbanos.

Nessa coletânea, destacam-se personagens-narradores-protagonistas como na trama em análise, com uma abordagem mais metaficcional, e outros contos que estão sob a estrutura infracitada. Por outro lado, entre o microcosmo da vertente brutalista, e o macrocosmo da *metaficção historiográfica pós-moderna*, optei pelo último, por proporcionar mais vestígios de aproximações entre história e ficção, no âmbito do escopo selecionado.

Quanto a significação do título do conto analisado, *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*: H.M.S são as iniciais em inglês para “navio de sua majestade”, e eram os prefixos dos navios pertencentes à marinha britânica. Já Cormorant designa o corvo-marinho, biguá e cormorão, que provém do vernáculo do inglês “cormorant” de diversas aves marinhas.

E Paranaguá é uma cidade portuária, paranaense, onde ocorreu um histórico incidente entre Inglaterra e Brasil. Enfim, em *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, conto da coletânea *O cobrador*, de Rubem Fonseca, é recriado o evento histórico da lei “Bill Aberdeen²”. Essa lei britânica inibia o tráfico negreiro no século XIX. O conto trata do período do segundo império brasileiro, em que a hostilidade aos britânicos aumentou agressivamente, culminando na questão Christie³. Naquela época, em 1850, o histórico navio H.M.S Cormorant, que tinha atribuição de

2 -Em 1845, o parlamento Inglês promulgou o Slave Suppression Act, mais conhecido no Brasil como “Bill Aberdeen”, que permitia à Inglaterra perseguir e apresar qualquer navio negreiro, mesmo nas costas brasileiras. A atuação inglesa, em cumprimento à lei, criou vários atritos com o Brasil. Entre 1845 e 1851, a Marinha Inglesa apreendeu ou destruiu 368 embarcações brasileiras que faziam tráfico negreiro no Atlântico Sul. Nesse período, os navios brasileiros começaram a usar documentos de carga e registros falsos para burlar a fiscalização inglesa. Daí a expressão “para inglês ver”

3 -Em 1862, marinheiros britânicos foram presos na cidade do Rio de Janeiro por promoverem arruaças. Foram soltos, mas o embaixador William Christie exigiu a demissão dos policiais que efetuaram a prisão, além da imediata indenização pela carga roubada no episódio do naufrágio do navio britânico no ano anterior.

intensificar o patrulhamento e reprimir o tráfico humano na costa brasileira, chega ao litoral paranaense verificando navios brasileiros com claras evidências de tráfico de escravos.

Os navios brasileiros não obedeceram às ordens de inspeção da nau inglesa, e tomaram rumo para a cidade portuária de Paranaguá. Em simbiose à recriação ficcional dessa versão histórica, que nomina o conto, surgem alusões a Shakespeare, assim como aproximações e referências aos traços de Álvares de Azevedo, poeta da segunda geração romântica brasileira, e que supostamente é o narrador-protagonista da trama. Esse personagem declama versos em meio ao seu delírio, que captam a atmosfera lírica da época. Além disso, há passagens do conto em aproximação à biografia de Lord Byron⁴, que também emerge como personagem no texto.

A trama nos apresenta esse “jovem-poeta-irmã” que luta contra seus devaneios e incertezas sobre sua identidade, e também contra vertigens e alucinações causadas por uma febre romântica e de enfermidade. Essa história se inicia num baile da época, para pessoas ilustres da corte, onde o personagem-protagonista Manoel se veste de mulher para traquinar/flertar com o “histórico Conde italiano Fé d’Ostiani”⁵. O personagem Manoel, que é referência ao poeta Manoel Antônio Álvares de Azevedo, na sequência do conto retorna ao quarto e troca-se, auxiliado por sua irmã Luísa:

Luísa tira o batom dos meus lábios e o ruge do meu rosto. Quem sou eu? O doutor Bustamante no hospital tem respostas: um poeta que apenas tem para provar seu valor o aplauso dos estudantes e dos bêbados. Mas pro inferno Bustamante, tenho o talento que apregoo, sou quem eu penso que sou e ainda terei tempo para alcançar a glória e morrer cedo, como Byron. (FONSECA, 1979, p.113).

Esse narrador-protagonista, que tem dúvidas sobre seu talento e sua identidade, também alude no conto a uma moça chamada Teresa: uma cortesã voluntariosa; diferente da delicada Luísa, irmã do protagonista. No restante do conto, observamos este personagem que apropria-se da biografia de Álvares de Azevedo, narrando “vários episódios da vida do poeta”: suas febres, seus delírios com Byron, suas visitas às tavernas, e seu amor por sua irmã.

Os rastros deixados na trama são de Manoel, o rapaz que está com febre, mas em virtude dos inúmeros devaneios, não há certeza de que esse personagem seja o “Álvares de Azevedo histórico”, ou talvez até um outro jovem fã que também siga os passos do poeta. Intencionalmente, o autor estrutura o cerne do conto orbitando ao redor desse ceticismo metaficcional, isto é, uma lupa febril e

4 -George Gordon Byron, 6º Barão Byron, conhecido como Lord Byron, foi um poeta britânico e uma das figuras mais influentes do romantismo. Entre os seus trabalhos mais conhecidos estão os extensos poemas narrativos Don Juan, A Peregrinação de Childe Harold e o curto poema lírico She Walks in Beauty.

5 -Conde Alessandro Fé d’Ostiani, encarregado de negócios do reino da Sardenha na Corte do Rio de Janeiro.

descrente para o passado que também questiona a identidade de referência ao poeta, especificamente no trecho em que o protagonista, em delírio, ouve não ser Álvares de Azevedo:

Levanto-me trôpego e escrevo meu nome na parede na frente da data 25 de abril de 1852. Bustamante diz que Byron era incestuoso, fanfarrão, pederasta, sedutor de mulheres, que Cormorant foi embora, que eu não sou Álvares de Azevedo, que o Schottish virou chorinho, que tudo mudou, outros navios de guerra, novos escravos, outros poetas, minha vida se esvai, chamaí meu pai. (FONSECA, 1979, p.125).

Nesse sentido, Hayden White (2006) propõe que o embate temporal que se estabelece entre as narrativas “historiografia x literatura,” tem menos a ver com os fatos em si, e mais com os diferentes significados dos relatos contemplados na elaboração de um enredo, ou seja, é tudo questão de uma perspectiva. Desse modo, a veracidade identitária do poeta Álvares de Azevedo não é o foco, mas sim a verossimilhança dentro do sistema de referência ficcional proposto:

Isso levanta a questão da relação dos vários tipos de enredos genéricos que podem ser usados para dotar eventos com diferentes tipos de significados - trágico, épico, cômico, romance, bucólico, farsa e similares. É essa relação entre uma dada estória, contada sobre uma série de eventos, a mesma daquela obtida entre uma afirmação factual e seu referente? Pode-se dizer que séries de eventos reais são intrinsecamente trágicas, cômicas ou épicas, de forma que a representação desses eventos como estória trágica, cômica ou épica possa ser avaliada pela sua exatidão factual? Ou tudo tem a ver com a perspectiva por meio da qual os eventos são vistos? (WHITE 2006, p.193).

Conforme trecho acima, de Hayden White, assume-se que a representação da veracidade de um relato está atrelada à questão da perspectiva contextual, sendo assim, *H.M.S Cormorant em Paranaguá* não problematiza somente o conceito de identidade de Azevedo, de autoria e conceito de fim do grande relato positivista, mas sobretudo, o conceito de temporalidade na pós modernidade. Especificamente, no trecho anteriormente referido da trama, quando há um avanço com relação a acontecimentos históricos sobre a cronologia do aparecimento do “chorinho” que só apareceria no século XX e não na época em que se ambienta o conto.

Nesse sentido, para Esteves (2010, p.56) sobre o trecho anteriormente mencionado da trama, apesar das últimas palavras do conto coincidirem com a pretensa última frase de Álvares de Azevedo ("Que fatalidade, meu pai"), de acordo com seus biógrafos (Azevedo, 1931, p.142, por exemplo), “o leitor de Fonseca saberia que a referência à transformação do *scottisch* em chorinho é um processo posterior à época de Álvares de Azevedo, já avançado o século XX”.

Para o autor, o próprio leitor pode se dar conta, nesse momento, de que está diante de um narrador pós-moderno, que apenas usou a máscara do poeta romântico para discutir questões que estavam em evidência na metade do século XIX, mas que continuam presentes na segunda metade

do século XX, ou seja, aquilo Hutcheon categorizou como presentificação do passado na ficção pós-moderna. Sob essa perspectiva, Fredric Jameson, em *O fim da temporalidade*, descreve essa tendência ficcional dos artistas pós-modernos em distender o tempo de modo a presentificá-lo, traço que Fonseca também empregou no trecho anterior:

Portanto, ao invés de um estilo de época, parece mais desejável apresentar o “fim da temporalidade” como uma situação enfrentada pela pós-modernidade em geral, a qual seus artistas e sujeitos estão obrigados a responder de formas variadas. Esta situação tem sido caracterizada como um dramático e alarmante encolhimento do tempo existencial, como a redução a um presente que não mais se qualifica enquanto tal, dado o virtual apagamento daquele passado e do futuro que podem, primeiramente e por conta própria, definir um presente. Podemos entender este desenvolvimento mais dramaticamente pensando e voltando a uma época em que ainda era possível conceber uma vida individual (ou existencial) como um destino biográfico. (JAMESON, 2011, p.198)

Dessa forma, dentro de uma perspectiva ficcional de *O fim de temporalidade*, mencionada por Jameson, e um catapultamento do espaço pós-moderno, aceita-se que o referente ao jovem poeta Álvares de Azevedo, frequentemente esteja junto ao Lord Byron evanescente, e que “translouque-se espacialmente” e torne latente a subjetividade agônica, a decepção, a angústia, a paixão e a revolta com a injustiça colonial, sendo ao mesmo tempo possível a recriação e captação do clima de confronto entre os brasileiros e ingleses, através de diálogos que se assemelham mais a um monólogo febril de Azevedo.

Nesses termos, sobre essa presentificação pós-moderna do passado, presente no trecho anterior de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, podemos fazer uma concatenação com a teoria de Fredric Jameson, (1997, p.30), na medida que nosso olhar contemporâneo será sempre mediado pelo universo híbrido da cultura de massa do nosso presente: [...] “sejam quais forem os motivos, parecemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens pop e estereótipos sobre o passado histórico, que permanece para sempre fora de alcance”.

Dessa maneira, uma aproximação do historiográfico com o fictício, só se dará através de uma criação ficcional que problematize a veracidade daquele passado. Enfim, uma versão cuja presença problematizadora da metaficção historiográfica pós-moderna nas narrativas seja incontornável. Traço presente no trecho a seguir, onde um Lord Byron ficcional profere seu discurso euro-civilizatório, enquanto o narrador autodiegético descreve a infâmia dos ingleses em adentrar em Paranaguá, solo nacional, para impor suas regras, mesmo que sejam contra o tráfico internacional de escravos africanos:

Clamor de vozes vindas da rua. É Francisco de Paula que volta, mais esbaforido do que antes, com novidades. O povo reunido no Largo do Paço e na praça em frente ao Hotel Pharoux, surra e joga lama nos marinheiros ingleses que passeiam pela cidade, vingando-se dos atos de pura arrogância e pirataria perpetrados pelo comandante Schomberg, do navio Cormorant de sua majestade Britânica (os ingleses, diz Byron, se pararam de escrever, estão acostumados aos insultos dos subdesenvolvidos e também às suas reverências, é tudo que eles sabem fazer, insultar e reverenciar, às vezes ao mesmo tempo). Os insolentes bretões desceram até o Paranaguá, na embocadura do rio, e Schomberg enviou uma nota intolerável ao comandante do nosso forte dizendo que tinha instruções do almirantado inglês para examinar todos os navios suspeitos e apreender os que se dedicassem ao tráfico negroiro. (FONSECA, 1979,p.119).

Comparando o trecho anterior de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, com o que Sandra Pesavento chamou de “reconfiguração de um tempo”, percebe-se que até uma tessitura histórica também se vale de uma versão baseada em verossimilhança, e não de veracidade, uma vez que não se pode ter certeza absoluta do fato, tal como foi. Portanto, nesse conto, também se ressalta o questionamento factual e a aceitação de uma versão verossímil, mas dentro do sistema ficcional escolhido:

Na reconfiguração de um tempo - nem passado nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa - face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas daquilo que teria se passado um dia. O historiador atinge pois a verossimilhança, não a veracidade. Ora, o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto. (PESAVENTO, 2006, p. 04).

Essa indagação, não só da “realidade externa”, mas também da estrutura literária, foi investigada por Patrícia Waugh, e categorizada como um elemento da metaficção, ou seja, um recurso que problematiza seus próprios métodos de construção, e igualmente toda a possível ficcionalidade no extraliterário:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. (WAUGH, 1984, p.13 TRADUÇÃO NOSSA).

No trecho seguinte, de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, além de um fecundo mosaico histórico-cultural, há uma problematização do fazer literário/autoconsciência nas “falas dos poetas ultrarromânticos Byron e Azevedo” onde a escrita é relatada como um sofrimento, uma tortura, uma fuga ou até uma libertação:

As mesas da taberna estão quase todas ocupadas por homens e mulheres cantando tarantelas, polcas, mazurcas, schottischs e valsas. Peço vinho ao taberneiro, um velho gordo dado a filosofar. Byron, como sempre, aparece inesperadamente e senta à nossa mesa, coloca uma resma de papel à sua frente e começa a escrever. Ele mesmo se denomina um furioso scribbler, diz que odeia escrever, que gosta de jogar as coisas que escreve no fogo, principalmente os poemas, escrever para ele é uma tortura, um sofrimento do qual gostaria de se libertar. Escrevo para retirar-me de mim mesmo. (FONSECA, 1979, p.117).

Nessa direção, o pesquisador Antônio Roberto Esteves problematiza a abertura do conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, traçando um paralelo entre a indagação sobre os rastros identitários do personagem-protagonista, e as metáforas metaficcionais vestigiais do espelho, máscara, memória, papéis e livros, ou em outros termos, um olhar descrente, reflexivo, contemporâneo-ficcional sobre as pistas daquele passado:

O espelho e a máscara ou memória de quando os ingleses atacaram o Brasil (Em torno de *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, de Rubem Fonseca) O texto se abre com a pergunta: "Quem sou?". A tradicional indagação sobre a identidade é feita por um enigmático personagem mascarado diante do espelho. Desse modo, a narrativa se desenvolve em um jogo de máscaras e espelhos. Os livros e os papéis espalhados pela cena introduzem elementos do fazer literário: a metaficção. (ESTEVES, 2010. p. 63).

A pesquisadora Luciana Coronel também alude a questão identitária em *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, mas diferente da identidade mais enigmática e paradoxal, sugerida por Antônio Roberto Esteves, ela aponta um posicionamento notadamente ideológico dos personagens, indicando o antagonismo entre nacionalismo x imperialismo (centro x periferia), conforme o conceito do ex-cêntricos de Linda Hutcheon, através do referencial ao poeta brasileiro Álvares de Azevedo, em contraposição ao referente do poeta europeu Lord Byron, num diálogo tenso entre os personagens:

H.M.S. Cormorant em Paranaguá, traz a questão da identidade de um jovem autor brasileiro novecentista, Álvares de Azevedo, diante da influência de Byron, o gênio da poesia ultrarromântica europeia. No conto, um primeiro nível de sentido identifica-se com a angústia do poeta novato em relação ao poeta maior da época. É tenso o diálogo entre os dois, focado na questão histórica do domínio imperialista inglês sobre a América. A presença do debate histórico na estrutura do conto configura um segundo nível de significação. Álvares de Azevedo é então identificado como um poeta de um país atrasado e escravista, e Byron como poeta do império do capitalismo nascente, que precisa derrubar a escravidão a fim de consolidar a hegemonia. (CORONEL, 2013, p.167).

Sob as análises acima, observamos um Álvares de Azevedo e um Lord Byron fictícios-fantasmagóricos-vestigiais, transfigurados em personagens que problematizam o desenvolvimento

do Brasil, a escravatura, o imperialismo britânico e o nacionalismo brasileiro, eurocentrismo versus periferia. Segue outro trecho que denota essa conclusão

O novo embaixador britânico, o famigerado James Hudson, que acabou de chegar, teve a audácia de declarar que o Brasil quer mão-de-obra barata e que eles, os bretões, tomaram ao seu cargo evitar que isso aconteça. Querem acabar com nossa agricultura. Byron diz que despreza um país onde a economia nacional e o bem-estar de um grupo de privilegiados se baseia na exploração de escravos ferozmente subjugados. (FONSECA, 1979, p.120).

E para reforçar ainda mais essa ideia de subalternidade cultural e política, presente através do diálogo acima, entre Azevedo e Byron, o trecho a seguir descreve outra conversa entre essas figuras, onde o poeta brasileiro problematiza a visão de superioridade da cultura eurocêntrica, diante da cultura subalterna colonial brasileira:

Byron dá de ombros, olhando o papel à sua frente. Uma cortesã chamou minha letra de garranchos de uma lavadeira... Byron é apenas um scribbler, e eu um poeta alienado, e aqui estamos nós, vis-à-vis, esquecidas nossas diferenças, diluídas as condescendências de um e os rancores de outro. Byron não precisa de mim, nem a Inglaterra precisa do Brasil, ele é o meu paragon e o Brasil uma colônia da pérfida Albion. Ser fraco custa um preço alto, chego às vezes pensar que o inglês é uma língua mais bonita do que a nossa. Cormorant só invadiu Paranaguá porque Byron, Keats, Shelley invadiram antes minha mente. (FONSECA, 1979, p.121.)

Ainda assim, se isolássemos o enfoque histórico da fala de Azevedo no trecho anterior, que pontua o imperialismo britânico (centro) descrevendo a figura de Byron como seu paragon (modelo ideal), e a subalternidade colonial brasileira (periferia), como na sua fraqueza pela admiração à pérfida Albion (antigo nome da Bretanha), e comparássemos com uma reflexão de Sandra Pesavento, poderíamos então inferir que a história também é uma espécie de ficção; ela é sempre uma explicação reescrita ao longo dos tempos, e que reinventa continuamente o passado. Não obstante, no caso de *H.M.S. Cormorant de Paranaguá*, a metaficção historiográfica proporcionou uma perspectiva mais alargada de detalhes dentro do sistema ficcional, que preencheu as lacunas deixadas pela história, está ainda atrelada às fontes primárias:

História é uma espécie de ficção, ela é uma ficção controlada, e, sobretudo pelas fontes, que atrelam a criação do historiador aos traços deixados pelo passado. [...] A História se faz como resposta a perguntas e questões formuladas pelos homens em todos os tempos. Ela é sempre uma explicação sobre o mundo, reescrita ao longo das gerações que elaboram novas indagações e elaboram novos projetos para o presente e para o futuro, pelo que reinventam continuamente o passado. (PESAVENTO, 2003.p.58-59).

Esses “diálogos monológicos” do conto ocorrem na “esfera da realidade”, onde o protagonista se encontra convalescente em uma cama de hospital. Por outro lado, na “esfera febril”,

o protagonista e os outros personagens vagam entre Rio de Janeiro e São Paulo. O espaço se fraciona entre o logradouro, onde Azevedo nasceu e enamorou-se, e entre a taverna, talvez em alusão à obra *Noite na Taverna*, deste autor. Em virtude do recurso ficcional da “febre de enfermidade/romântica do poeta”, e que também é uma alegoria metaficcional da interrogação, é que se torna tão difusa a percepção do tempo histórico-cronológico da trama.

Assim como uma narração em primeira pessoa desse narrador-autodiegético, que predominantemente conduz o enredo, mas que permite em menor escala as falas em 3ª pessoa do discurso direto dos personagens, ainda sim, esse espaço para o discurso direto das outras vozes, testemunhas e dos outros relatos não poderiam reforçar a veracidade do ocorrido, devido a uma proporção majoritária do relato partir de uma psique febril e delirante do narrador-protagonista. Enfim, o autor propositalmente inviabiliza qualquer credibilidade do relato sob uma perspectiva historiográfica, causando o efeito metaficcional pós-moderno da dúvida e reflexão sobre aquele passado. Dentro desse contexto, Antônio Roberto Esteves afirma que esse caráter problematizante é uma marca das atuais ficções de extração histórica, e chega à conclusão de que o conto deve ser categorizado como metaficção historiográfica, conforme o estudo de Linda Hutcheon:

Enfim, o conto *H. M. S. Cormorant em Paranaguá*, de Rubem Fonseca, incluído no volume *O cobrador*, publicado em 1979, é um excelente exemplo desse tipo de narrativa de extração histórica produzida pela literatura brasileira contemporânea, podendo mesmo ser incluído na categoria de metaficção historiográfica, estabelecida por Linda Hutcheon (1991). Sua leitura, como se vê, possibilita uma fértil discussão das relações possíveis entre a literatura e a história, dentro da poética da pós-modernidade. (ESTEVES, 2010, p.56).

A partir dessa constatação metaficcional, sobre *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, Antônio Roberto Esteves reflete sobre o aspecto espacial, narrativo e monológico da trama, aludindo à criação de uma enorme teia discursiva e intertextual. Sobretudo, o aspecto delirante do personagem, que praticamente fala sozinho, e suas paradoxalidades sob influência metaficcional como a juventude e idade adulta, nacionalismo e imperialismo, romantismo e pós-modernidade, poesia e prosa, masculinidade e feminilidade, o quarto e a taberna:

O processo narrativo é complexo: em um primeiro nível há uma voz em primeira pessoa, uma espécie de monólogo do protagonista em seu delírio de morte. A esse monólogo vão sendo atados fios diversos que criam uma enorme teia discursiva e intertextual. Outros personagens tomam a palavra, incluindo o próprio Lord Byron, a quem o leitor vê-se obrigado a manter no fio da navalha. Embora sua voz seja explícita no relato, mantendo animada discussão com o protagonista, ao mesmo tempo ele é invisível para as demais personagens. Ao ouvir o amigo conversando com o poeta inglês, Teresa pergunta a Luísa se ele fala sozinho. “Sempre, ultimamente, responde Luísa, também num murmúrio” (Fonseca, 1979, p.38); “nessas horas é melhor não interrompê-lo, é como se estivesse conversando um assunto importante com um interlocutor para nós invisível...”. E complementa que quando não está conversando com seu fantasma, é um mancebo gentil: a isso se resume seu delírio. A narrativa, entretanto, vai tecendo-se nos interstícios de

elementos opostos: delírio e sobriedade, sanidade e loucura, vida e morte, São Paulo e Rio de Janeiro, juventude e idade adulta, centro e periferia, Inglaterra e Brasil, romantismo e (pós) modernidade, poesia e prosa, masculinidade e feminilidade, quarto e taberna, e assim por diante. (ESTEVEES, 2010, p.64).

Sob a perspectiva supracitada, a narrativa se intercala entre o devaneio do personagem protagonista e a fatalidade do Brasil colônia e escravista, além do “romantismo sob a tinta pós-moderna” de um jovem-narrador-protagonista que não consegue se entregar à Tereza, pois ama a própria irmã. E claro, sempre se valendo de alusões históricas e literárias a Azevedo e Byron, que seguem a “febre romântica de morrer jovem”. Esse narrador-protagonista também sugere perder a virgindade/ ter um caso com sua irmã Luísa, assim como o Byron histórico, que casou com sua irmã Augusta⁶.

Eis o diálogo de Manoel com a personagem Tereza: “Sei que tu é virgem, diz Tereza. Sinto o sangue enrubescer o meu rosto e um tremor de frio trespassar meu corpo. Cala-te, que palavra mais tola, virgem! E se eu te disser que amo outra?”[...]. (FONSECA,1979, p.122.) Por outro lado, no diálogo de Manoel com a sua irmã Luísa, e segundo a sua versão febril, ele sugere ter feito amor com a irmã:

É febre? Sim, sinto febre e estou triste. [...]

Luísa exprime a revelação que aos poucos toma conta de sua mente e se aproxima lentamente, e nossas bocas se encontram, e dizemos um para o outro que não temos medo e somos lindos e nossos sonhos são bons e nossos corações são puros e deitamos na cama e abrimos corpo e espírito à nossa paixão, messe e paz, memória eterna. (FONSECA,1979, p.123).

Conforme o trecho acima, e as reflexões anteriormente problematizadas sobre subjetividade, referências, identidades e implicações ideológicas na interação entre o historiográfico e o ficcional, percebe-se o quanto são evidentes esses elementos no conto em análise. As aproximações com os referentes históricos de Azevedo vão além da mera biografia, pois recriam ficcionalmente “diálogos monológicos” que oportunizam um enriquecimento de possibilidades, que seriam engessadas pela historiografia. Além disso, essas marcas de interação entre historiografia e literatura podem ser pontuadas na seguinte citação de Linda Hutcheon:

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que

6 -Augusta e seu meio irmão, George Lord Byron, não se conheciam até que ele foi para a Escola de Harrow. De 1804 em diante, no entanto, ela escreveu para ele regularmente e se tornou sua confidente, especialmente em suas brigas com sua mãe. A correspondência deles cessou por dois anos, depois que Byron foi para o exterior e não foi retomada até que ela lhe enviou uma carta expressando sua solidariedade pela morte de sua mãe, Catherine, em 1811. Não tendo sido educados juntos, eles eram quase como estranhos um para o outro. Mas eles se deram bem juntos e parecem ter se apaixonado um pelo outro.

giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre história. (HUTCHEON, 1988, p.156).

Seguindo esse panorama, observamos outra passagem do conto, que dispõe de visíveis reflexões e reverberações sobre aquele passado revisitado/recriado, na medida em que a discussão entre Azevedo e Byron traz à tona antagonismos entre identidade e referência, nacionalismo e imperialismo, subjetividade ficcional e objetividade histórica, eurocentrismo e periferia e implicações ideológicas na escrita, a partir da escrita metaficcional do conto: “A Colonização se faz em nome de Deus, da Lógica, da Razão, da Estética e da Civilização. Os imperialistas levam o nosso ouro e corrompem a nossa alma. Byron e Schomberg eram iguais - a Poesia e o Canhão a serviço da Dominação. Nonsense, diz Byron, e desaparece”. (FONSECA, 1979, p.121.)

Sob essa concepção, podemos comparar o trecho acima com o que Sandra Pesavento chama de - sintonia fina ou termômetro de uma época - onde a literatura fornece um detalhamento de indícios e capilaridade de um tempo, de uma sociedade, suas ideologias, preconceitos, medos, sonhos e sensibilidades, ou seja, à revelia da pretensa objetividade historiográfica:

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Por que se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma. (PESAVENTO, 2004, p. 82-83).

Além disso, elementos oriundos da metaficção historiográfica pós-moderna também emergem na seguinte passagem, na medida em que há uma reflexão sobre o fazer poético/literário, através da fala do personagem autorrepresentado como o poeta Álvares de Azevedo:

“A invenção vem da imaginação e a imaginação é um labirinto em que o difícil não é saída, é a entrada”. “Pego a caveira. Em decassílabos: foi a cabeça ardente de um poeta, cuja fronte era bela, aqui, nas faces formosa palidez cobria o rosto, seus cabelos eram loiros, agora tudo é cinza.” [...] Estalo os dedos, grito para Luísa e Teresa que estou escrevendo um poema sobre uma caveira. (FONSECA, 1979, p.114-115).

Constata-se a metaficção historiográfica pós-moderna no trecho acima e revela-se o processo autorreflexivo de um poeta em alusão intertextual ao poema *Glória moribunda*, do poeta Álvares de Azevedo. Essa influência pós-moderna deixa vestígios textuais de autoconsciência e

problematização dos referenciais discursivos historiográficos-ficcionais, como a subjetividade, identidade, autoria e originalidade.

Além disso, há uma pluralidade de vozes na narrativa (em uma escala menor, e em discurso direto livre), de acordo Antônio Esteves (2010, p.54), que também vai entretecendo discursos variados, mediante uma diversificada gama de intertextualidades. Às vezes, aparecem fragmentos de poemas de Álvares de Azevedo, citados *ipsis litteris*. Outras vezes, o narrador, em sua releitura, faz pequenas modificações, substituindo palavras ou mudando a ordem das palavras na frase. Algumas vezes, apresenta uma espécie de resumo de poemas. Outras, ainda, apenas alude ao conteúdo de determinado poema. Nesse sentido, podemos comprovar tais traços intertextuais no trecho a seguir de *O Poema do Frade*, de Azevedo (2002, p.326), em que o original tem a passagem: “Lancei-me ao desviver: gastei inteira/Na insânia das paixões a minha vida.

Qual da escuma o fervor na cachoeira/Quebrei os sonhos meus n'alma descrida.

E do meio do mundo prostituto/Só amores guardei ao meu charuto!”

Na versão de Rubem Fonseca, algumas palavras estão fora da ordem em comparação com o poema original, mas termos como “n’alma descrida” não aparecem na versão do autor: “Lancei-me ao desviver, gastei na insânia das paixões a minha vida inteira, qual o fervor da escuma na cachoeira quebrei os meus sonhos e do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto.”(FONSECA,1979,p.118).

Aliás, a última estrofe do poema de Azevedo também nomeia o romance de Fonseca: *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Esse processo de intertextualidade, tão latente nas narrativas pós-modernas, foi descrito por Esteves na forma sutil como Rubem Fonseca “se apropria” dos traços de Álvares de Azevedo, às vezes beirando o pastiche e em outras, à paródia intertextual:

Em todo caso, ao longo do conto paira o estilo de Álvares de Azevedo, em sua plenitude ambígua, com a exploração sutil dessa ambiguidade: o tom da narrativa, muito mais do que na própria obra de Álvares de Azevedo, situa-se no limiar entre a leitura ingênua e a fina ironia. Desse modo, se o leitor preferir aquela leitura ingênua da obra de Álvares de Azevedo e outros poetas românticos, que beirando o sentimentalismo melodramático tem sido tantas vezes repetida ao longo da história, especialmente nas escolas primárias, pode até experimentá-la nesse conto. No entanto, não pode passar ao largo dos elementos irônicos que já estavam na obra do poeta romântico e que reaparecem com muito mais força no entretido narrativo de Rubem Fonseca. (ESTEVES, 2010, p.54).

Sobre a presença da paródia e pastiche, mencionadas acima por Antônio Roberto Esteves, tendo a visualizar mais as características “miméticas do pastiche pós-moderno” sobre a arte de Azevedo, e o pesquisador Bruno de Souto Leite (2014, p.17-19), citando o crítico João Luiz Lafetá

(2004 p.195), comprova essa constatação, reproduzindo que: “*H.M.S. Cormorant em Paranaguá* se constitui de um pastiche pós-moderno da nossa segunda geração romântica, representado por um protagonista que é uma caricatura de Álvares de Azevedo.” Assim, concordo com tal premissa, uma vez que, com relação à obra do poeta, não há uma subversão de seu sentido original, o contexto estético de seu traço está preservado, e não há uma total inversão do sentido original como por exemplo com nas referências de Locke ou Hobbes.

Em síntese, podemos comprovar tais afirmações a partir das observações que Fredric Jameson faz sobre pastiche na contemporaneidade (categorizada por Jameson como ironia pálida), uma vez que essa intertextualidade presente no conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, ressalta o modelo artístico de Azevedo, e não subverte o sentido original, como faz a paródia nas suas recriações mais cômicas e relações transtextuais:

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é a prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente, de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor; o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia pálida, está para aquilo que Wayne Booth chamou de ironias estáveis e cômicas do século XVIII. (JAMESON, 1998, p. 23).

Além do mais, somando a esse pastiche pós-moderno em *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, evidencia-se alguns exemplos sobre a contestação paródica de autoria nesse conto, especificamente na seguinte passagem: “Ficar só é sempre estar em má companhia”, que é atribuída ao filósofo Locke⁷, mas que na verdade, é de autoria de Paul Valéry⁸: “Detesto todos os governos e governantes e quanto mais conheço os homens mais os desprezo; prefiro ficar sozinho apesar da afirmativa de Locke que ficar só é sempre estar em má companhia” [...]. (FONSECA, 1979, p.120). É típica da ficção pós-moderna a subversão paródica das narrativas mestras, como as do iluminismo, e a dúvida lançada sobre o ego burguês e a autoria. Esses traços de contestação da história burguesa liberal e dos documentos, como bastiões da objetividade histórica, são elementos ficcionais contemporâneos, muito presentes nas tramas de Rubem Fonseca.

Um outro exemplo de contestação de autoria aparece na página subsequente do conto, onde o narrador atribui uma fala ao filósofo Thomas Hobbes, mas que, na verdade, não é possível constatar que Hobbes tenha realmente afirmado o seguinte: “Como diz Hobbes, um povo faminto

7 -John Locke foi um filósofo inglês conhecido como o "pai do liberalismo", sendo considerado o principal representante do empirismo britânico e um dos principais teóricos do contrato social. Locke ficou conhecido como o fundador do empirismo, além de defender a liberdade e a tolerância religiosa.

8 -Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry foi um filósofo, escritor e poeta francês da escola simbolista, cujos escritos incluem interesses em matemática, filosofia e música

tem o direito de fazer tudo, seja o que for, para matar sua fome”. (FONSECA, 1970, p.121). Ainda mais, se na condição de autor de *O Leviatã*, Hobbes menciona que o estado deve ter mão forte (controle) para evitar “O homem lobo do homem”, não possibilitando que o homem faça tudo que ele quer, ou seja, tal reconstrução ficcional do pensamento de Hobbes⁹ implode toda noção de narrativas mestras e de autoria.

Nessa sequência, podemos inferir que toda noção de autoria foi posta em xeque, confirmando a influência paródica e questionadora da pós-modernidade, e sobretudo, da metaficção historiográfica, no tear dessa trama de Rubem Fonseca. Enfim, sob esse prisma, a pesquisadora Linda Hutcheon afirma que:

“Se retira o foco do autor (sujeito) em favor de uma produtividade textual”. Essa premissa parte do princípio de que uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” Na contemporaneidade “o próprio sentido da originalidade artística é contestado.” (HUTCHEON, 1991 p. 147. Grifo nosso).

Nessa mesma direção, Antônio Roberto Esteves alude que o romance histórico contemporâneo/metaficção historiográfica rompe com as grandes narrativas totalizadoras, e é consciente da sua forma fragmentada de representar o fato histórico, e em consequência disso, questiona qualquer noção de autoria:

Dentro dos princípios da pós-modernidade, o romance histórico contemporâneo rompe com as grandes narrativas totalizadoras, consciente da individualidade e de sua forma fragmentada de ver e representar o mundo e, conseqüentemente, o fato histórico. Na consciência da percepção fragmentada e particularizada que caracteriza o mundo contemporâneo, coloca-se em dúvida até mesmo a noção de autoria. O narrador, sabendo-se voz de tantas outras vozes, apresenta uma ou mais versões. (ESTEVES, 2010, p.66).

Conclui-se que o conto *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, da coletânea *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, pode ser analisado pela ótica das aproximações entre história e literatura, que está incluído no macrocosmo da metaficção historiográfica, sistematizado por Linda Hutcheon, uma vez que proporciona um inventário analítico pós-moderno, como a problematização daquela objetividade histórica, a simbiose entre as referências do século XIX e a ficção contemporânea, a contestação da identidade dos poetas ultrarromânticos e da autoria de pensadores, além de uma narratividade autoconsciente, que preenche as lacunas da história com a verossimilhança ficcional.

9-Thomas Hobbes (1588-1679) foi um teórico político, filósofo e matemático inglês. Sua obra mais evidente é "Leviatã", cuja ideia central era a defesa do absolutismo e a elaboração da tese do contrato social. Hobbes pregava um governo centralizador.

Tudo isso, na medida em que o personagem Álvares de Azevedo também deixa rastros de um jovem virgem, que tem anseios que se espelham no seu ídolo, Lord Byron. Ou seja, a biografia de Byron não é só revisitada metafictionalmente, mas também serve de exemplo para empoderar esse jovem-virgem, que se autorretrata como Álvares de Azevedo, e que ademais almejava ter as mesmas experiências biográficas do seu ídolo. Isto é, ser um grande poeta, casar com sua irmã, e morrer de febre ainda jovem, assim como sucedeu com o Byron histórico. Essa prática dos poetas ultrarromânticos, de seguirem os passos de Byron, se aproxima ao que sugere a historiografia, e cuja a revisitação/recriação ficcional de Rubem Fonseca, através desse narrador-autodiegético-febril, alargou essas possibilidades de relato “da vida desse poeta brasileiro mencionado”, algo que seria um forte impeditivo para a historiografia, devido ao seu atrelamento às fontes primárias. Por fim, como em todo o paradoxo inerente às narrativas pós-modernas, *H.M.S. Cormorant em Paranaguá* oportunizou uma análise de inúmeros elementos pós-modernos, como: aproximações com personagens históricos, revisitações e repaginações ficcionais da história, as presentificações do passado, a reflexão sobre (centro versus periferia, de acordo com Hutcheon), o protagonismo/coadjuvantismo do ex-cêntrico (personagem Álvares de Azevedo frente ao eurocêntrico Lord Byron), e a presença do pastiche pós-moderno, teorizado por Jameson, e da paródia de Hutcheon formam um mosaico da ficção contemporânea, que é esse conto de Fonseca.

Especificamente na figura do personagem Manoel, que é a referência ao poeta Manoel Álvares de Azevedo, iniciando o conto vestido de mulher e mostrando seus conflitos identitários e sua condição de poeta subalterno frente a um “Lord Byron”, emanado de “eurocentrismo civilizatório”, e o seu delírio de enfermidade e sua febre romântica, tentando imitar a biografia de seu ídolo com o desejo de incesto por sua irmã, assim como sugere a biografia de Byron, e sua ambição por escrever poesias que possam torná-lo tão grande quanto seu ídolo. Nesse ponto, percebe-se que há uma subversão paródica da bibliografia de Azevedo, pois não há comprovação de que ele tenha tido um relacionamento amoroso com sua irmã. Por outro lado, demonstra-se que esse conto pode ser analisado tanto pela paródia, quanto pelo pastiche pós-moderno e sem a necessidade de uma análise unívoca e fragmentada, uma vez que esse tipo de abordagem poderia se opor à própria natureza do conto, que é a marca intertextual-reverberante de *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*.

E toda a ambivalência problematizante ficcional contemporânea, e os binômios verdade-mentira detectados durante esse capítulo, fazem jus à natureza dessa obra analisada de Fonseca, e às teorias comparativas da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon, confirmando a presença de resultados táteis voltados para o intento almejado. Em outros termos, a comparação entre a teoria e

o *corpus* advém de uma intrínseca relação oriunda da pós-modernidade, que fez jus a todo esse capítulo dedicado à *H.M.S Cormorant em Paranaguá*.

Além disso tudo, percebe-se que o conto faz alusão às pautas que ainda estão em vigência na atualidade, especificamente no que concerne à colonização imperial ainda presente no Brasil, pois somos um país de joelhos ao mercado financeiro internacional, majoritariamente agrícola e com uma burguesia cafona que se espelha nos EUA e na Europa. Assim, como na época ficcionalizada pelo conto, grande parte da classe mais abastada não se identifica com a nossa língua materna, com os nossos artistas e com a secular miscigenação que forma nosso povo.

O espírito de subalternidade ou, até, de “cidadão de segunda classe”, não partiu apenas da ignorância e preconceito dos colonizadores ocidentais, mas também da própria classe dominante do país, que mesmo vivendo aqui, sempre olha para a Europa e EUA como modelos de vida ideal, apesar de vivermos numa sociedade totalmente diferente desses lugares.

O conto *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, de Rubem Fonseca, constitui um mosaico ficcional do caráter cíclico da história, e está muito longe de um exemplo de levante popular-nacionalista contra o imperialismo, pois essa revolta revisitada pelo conto não era contra o bloqueio inglês de navios negreiros em si, mas a favor da manutenção de uma sociedade escravocrata e dominada por uma nobreza europeizada.

Contudo, a ambientação e a ressignificação ficcional daquela época ainda aviva muitas discussões pertinentes e atuais, como a nossa dependência econômica, nosso subdesenvolvimento e nossa subalternidade cultural. Sobretudo, o papel social da releitura histórica para se repensar o presente, que culminou na seguinte questão: Estamos fadados a repetir nossa história, e continuamos cometendo os mesmos erros do passado no presente? Certamente o tempo, a história e a literatura de Fonseca foram capazes de elucidar tais questionamentos na atualidade, respondendo copiosamente que sim...

3.2-A recontextualização histórica e policialesca em *Agosto* (1990).

Em *Agosto*, Rubem Fonseca apresenta a noção de “verdade” como um enigma, um jogo que relativiza os limites entre a ficção e a história, e que não privilegia nenhum ponto de vista dos personagens. Assim, no intuito de combater “versões oficiais” da história, a narrativa pode ser analisada sob a ótica da *metaficção historiográfica*, teorizada por Linda Hutcheon (1991), que se caracteriza pela problematização factual, através de personagens e/ou acontecimentos históricos concebidos como verdadeiros. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a reflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”, e reconstitui experiências passadas para que duvidemos da sobrevivência desse passado tal como foi. Segundo essa linha, em *Agosto*, não resta dúvida de que um dos fatos históricos de maior repercussão no imaginário coletivo nacional, e que Rubem Fonseca traz à tona para combater o caráter verídico da historiografia, é o suicídio de Getúlio Vargas. Trata-se da ocasião em que os porta-vozes do presidente passam à imprensa a nota oficial de sua morte, questionando a veracidade do fato histórico:

Genolino Amado e Lourival Fontes distribuíaam aos jornalistas que chegavam ao Catete uma nota oficial sobre a morte de Vargas. Junto com a nota, entregavam também dois documentos “encontrados no quarto do presidente”: o texto da carta, mal datilografada, que chamavam de carta-testamento de Vargas, e o texto de um bilhete que o major Fitipaldi dizia ter encontrado no quarto do presidente, apesar de Lourival Fontes ter verificado que aquela não era a letra de Vargas. [...]. Agora, Fitipaldi, Genolino e Fontes liam o bilhete para os jornais como sendo do presidente.” (FONSECA, 1990. p. 321).

A revisitação ficcional, presente na descrição do narrador, sugere que o personagem Lourival Fontes verificou que não se tratava da letra de Vargas no bilhete, ou seja, não se trata apenas de um elemento conspiratório de romances policiais, mas sim, da problematização sobre a veracidade de um documento histórico, e por consequência disso, de toda a historiografia. Esse traço problematizador da história, que por via ficção anacrônica se tome alegoria da realidade nacional moderna, está contemplado na análise de Karl Erik Schollhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea*, sobre *Agosto*:

É característico dessa forma de revisionismo histórico do Brasil, via ficção anacrônica, que o conteúdo histórico se tome 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. Um bom exemplo é o romance *Agosto*, grande sucesso de Rubem Fonseca, de 1990, que conta a história do atentado contra Lacerda e o suicídio de Getúlio Vargas sem romper a coerência dos fatos reais, mas inserindo-os num enredo policial que não deixa nada a desejar aos fãs de Georges Simenon e de outros clássicos desse gênero. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.29-30).

O texto de Zilá Bernd, *O maravilhoso como discurso histórico alternativo*, sobre nuances entre história e ficção, também expõe essas aproximações e problematizações entre o texto ficcional e o histórico, essencialmente quando percebe-se a presença de um romancista que narra os fatos sob seu ponto de vista, trazendo personagens diretamente da história oficial e ficcionalizando acontecimentos sem receio de não ter a “autoridade” imputada aos historiadores. *Videiras de Cristal*, de Assis Brasil e *Agosto*, de Rubem Fonseca, são exemplos dessa reflexão, para Bernd:

O que ocorre é que as vezes o discurso literário se constrói tão próximo do referente histórico que é difícil perceber as nuances: tomemos o exemplo de *Videiras de Cristal*, de Luiz A. de Assis Brasil, que narra o episódio dos Muckers em São Leopoldo (Rio Grande do Sul), ou então *Agosto*, de Rubem Fonseca, que narra os acontecimentos históricos de 1954 que culminaram com suicídio do presidente Getúlio Vargas. Os fatos narrados passam pelo teste de verificação da autenticidade, porém o que os caracteriza como romance e não como “história” é a presença de um narrador que conta os fatos a partir de seu ponto de vista e quase sempre - aliás é o que ocorre nos dois romances citados - têm uma existência ficcional, isto é, não comprovada, como os demais personagens que emigram diretamente da história real. Assim, este narrador está despido da “autoridade” que em geral conferimos ao historiador. (BERND, 1998, p.129).

Nesse sentido, o texto não literário é tão narrativo quanto o da ficção, pois tanto o historiador quanto o ficcionista produzem discursos, e esses geralmente são eivados de subjetividade e ideologia. O que muda é a perspectiva de verossimilhança, pactada entre a narrativa e leitor, que no caso a historiografia, tende a estar mais ligada às fontes primárias, não se permitindo preencher lacunas com a recriação imaginativa.

Sob esses termos, não há objetividade no discurso histórico, já que a realidade não pode ser sujeito do discurso; alguém fala sobre ela. Nesse âmbito, a realidade é tão interpretativa ou imaginária quanto à ficção. Linda Hutcheon reflete sobre o foro da historiografia, a seguir: “Como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (HUTCHEON, 1991, p.185).

Dessa maneira, podemos inferir elementos ficcionais pós-modernos da metaficção historiográfica, como a mescla de gêneros literários, reflexão sobre o fazer literário e rompimento de fronteiras entre história e ficção, que estão todos presentes no romance analisado. Em *Agosto*, a investigação feita pelo comissário Mattos, sobre o assassinato de Gomes Aguiar, ao interrogar o personagem Raimundo, um porteiro do prédio. Este supostamente relata a presença da figura histórica de Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal de Getúlio, no local do crime, o que posteriormente revela-se como um ledô engano, que levará esse personagem à morte.

Em suma, há uma mescla entre romance policial e romance histórico, que pode ser tipificada como metaficção historiográfica pós-moderna. Podemos perceber tais nuances dessa

hibridez no trecho a seguir, a partir dos rastros da investigação policial, onde supostamente um homem negro com as mesmas características do histórico chefe da guarda presidencial de Getúlio Vargas, Gregório Fortunato, estaria presente no prédio, na noite do assassinato do empresário Gomes Aguiar:

“Você disse que no sábado os moradores do oitavo andar não receberam visitas.”

“Receberam sim. Um crioulo.”

“Você sabe o nome dele?”

“Não senhor.”

“Como é ele?”

“Um negro grande e mandão. Mal-encarado.”

“Mandão?”

“Ele foi entrando e me olhou com cara feia.”

“Como é ele?”

“Usava paletó e gravata.”

“A cara dele.”

“Uma cara larga, fechada.” (FONSECA, p. 97-98).

Em *Agosto*, constata-se que a construção da trama se faz através de vestígios do *romance histórico*, que é um gênero literário em que a narrativa ficcional se relaciona com fatos históricos. A composição das personagens e dos cenários é feita de modo que estejam em concordância com documentos e dados históricos, oferecendo ao leitor uma noção da vida e dos costumes da época. O romance histórico surgiu no século XIX, com o escocês Walter Scott.

Nessa narrativa, além das aproximações com o romance histórico, há também o *romance policial*, que é um gênero literário que se caracteriza, em termos de sua estrutura narrativa, pela presença do crime, da investigação e da revelação do malfeitor. Neste tipo do gênero literário, o foco remete para o processo de elucidação do mistério, empreitada geralmente a cargo de um detetive, seja ele profissional ou amador. A essência da narrativa policial é a busca pela identidade desconhecida, pela totalidade dos índices.

O romance policial também demonstra que não pode haver crime perfeito. Logo, não há lugar para a impunidade e para o crime sem punição. A principal função ideológica, na literatura policial, é a demonstração da estranheza do crime, já que o criminoso é apresentado como um ser estranho à razão natural da ordem social. O romance policial tradicional está dentro daquilo que categorizamos como (cultura de massa ou popular) ou (de mistério de assassinato), ou seja, Fonseca

se vale de um traço híbrido entre a ficção de extração histórica e romance policial de massa, formando um romance histórico-policial, na construção de *Agosto*. E de acordo com Karl Erik Schollhammer, sobre o hibridismo literário (leia-se literatura com a cultura audiovisual de massa/*thriller*) na ficção que se inicia na década de 1990, está Rubem Fonseca com *Agosto*, conforme a seguinte passagem: [...] “outra característica da ficção, que se inicia no início da década de 1990, incluindo a de Fonseca, é a intensificação do hibridismo literário, que gerou formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi”..[...] (SCHOLLHAMMER, 2019, p.38).

Nesse sentido, podemos concluir que Rubem Fonseca, como “pós-modernista,” constrói aquilo que Jameson categoriza em *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*, como a incorporação da cultura de massa à cultura de elite, ao ponto da total diluição fronteira entre os dois gêneros:

Porém, boa parte dos recentes pós-modernistas ficou fascinada exatamente por aquela paisagem de anúncios e motéis das avenidas de Las Vegas, pelo Late Show e pelo Cinema B de Hollywood, pela chamada paraliteratura, com seus *best-sellers* de aeroporto, que se alternam entre as categorias do gótico e do romance, da biografia popular e do mistério de assassinato, da ficção científica e do romance fantástico. Eles não mais “citam” tais “textos”, como teriam feito um Joyce um Mahler, eles os incorporam, a ponto de parecer cada vez mais difícil traçar a linha que separa a alta arte das formas comerciais. (JAMESON, 2006, p.19)

Nessa direção, sobre essa hibridez presente nas ficções pós-modernas mencionadas por Jameson, podemos concluir que *Agosto* aproxima-se tanto do romance histórico quanto do policial e, ao mesmo tempo, problematiza e desconstrói ambos os subgêneros durante a narrativa. E para comprovar alguns exemplos de hibridismo nessa narrativa, exemplifico com um trecho onde a elaboração da linguagem ficcional proporciona um borramento fronteira entre a alta cultura e o romance policial de massa, especificamente quando o personagem, comissário Mattos, ouve a ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini, ao mesmo tempo em que lê uma notícia no jornal (veículo de massa), que está relacionada com a sua principal investigação. Tudo isso feito com uma linguagem ficcional sucinta, influenciada pelo romance policial:

Naquele momento, Mattos estava deitado no sofá-cama Drago, ouvindo *La Bohème*. Ele acabara de ver uma foto na primeira página da *Tribuna da Imprensa* que o deixara muito perturbado. As desventuras amorosas de Rodolpho e Mimi, ainda que continuassem sendo expressas com emoção pela Tebaldi e pelo Prandeli, haviam cedido lugar às cogitações sobre o crime do Edifício Deauville. (FONSECA, 1990, p.104-105)

No trecho acima, podemos comprovar a representação da alta cultura através do gosto por óperas, do personagem comissário Mattos, porém, em considerável diluição no universo policial de massa. Nesse sentido, há um outro trecho de *Agosto*, em que emerge essa simbiose entre alta cultura em hibridez com o romance policial de massa, mas com uma tendência mais para o lado da alta cultura, na medida em que as reflexões de Mattos, descritas por um narrador onisciente em terceira pessoa, mostram o quanto são “complexas as ideias do comissário”, ao comparar a lógica do empirismo de Hume e Berkeley e o idealismo absoluto de Hegel, com o silogismo do romance policial tradicional de massas, de Arthur Conan Doyle. Vale lembrar, que o próprio personagem admite que suas leituras sobre esses pensadores foram superficiais:

Todavia, assim como existia uma lógica adequada à matemática e outra à metafísica, uma adequada à metafísica especulativa e outra à pesquisa empírica, havia a lógica adequada à criminologia, que nada tinha a ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle. Na sua lógica, o conhecimento da verdade e apreensão da realidade só podiam ser alcançados duvidando-se da própria lógica e até mesmo da realidade. Ele admirava o ceticismo de Hume e lamentava que suas leituras realizadas na faculdade, não apenas do filósofo escocês, mas também de Berkeley e Hegel, tivessem sido tão superficiais. (FONSECA, 1990. p.105)

Sob a ótica acima, da percepção do hibridismo entre alta cultura, em simbiose com o romance policial tradicional em *Agosto*, exemplifico com mais uma passagem dessa narrativa, precisamente no trecho em que, durante um interrogatório, típico do universo policial e marginal que circunda o Comissário Mattos, emergem traços da suposta alta cultura do personagem, ao inquirir uma testemunha sobre um assassinato. Ao interrogar essa testemunha - um português chamado Adelino Mattos constata que Adelino é natural “da mesma localidade do escritor Camilo Castelo Branco”, mas sem ouvir uma resposta positiva de Adelino, talvez por total desconhecimento do humilde mecânico português. Na verdade, esse escritor português nasceu em Lisboa, ou seja, essa passagem não só denota um investigador falho e tipicamente *noir*, mas também uma distorção histórica sob influência da metaficção historiográfica pós-moderna:

“De onde o senhor?”

“De Sabrosa.”

“Sabrosa fica perto de onde?”

“Vila Real?”

“Trás-os-Montes?”

“Adelino respondeu que sim, com a cabeça.”

“Terra de Camilo Castelo Branco.”

“Adelino não reagiu ao nome.”

“Seu filho vai ficar uns vinte anos na cadeia.”

“Novamente Adelino enxugou os olhos.”

“Eu sei por que o senhor está chorando.”

“Porque sente vergonha de acusar o próprio filho de um crime que o senhor cometeu.”

(FONSECA, 1990.p.59).

Os trechos analisados acima, de *Agosto*, além da releitura histórica e do *romance noir*, oportunizam a averiguação de um borramento fronteiro e simbiótico entre culturas, mas que na pós-modernidade transnacional passa por um processo de desierarquização, formando “uma só cultura híbrida”. Dessa forma, os elementos como a ópera, o jornal de massa, o romance policial e a filosofia da narrativa constituem um hibridismo, pois não é possível determinar uma coordenada fixa, barreira fronteira e hierárquica, uma vez que esse entre-lugar impossibilita um mapeamento ou diferenciação entre cultura de elite, popular e de massa. Nesse sentido, o pesquisador Néstor Garcia Canclini, autor de *Culturas híbridas*, nomeia o referido processo como hibridação cultural:

O culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão de três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. (CANCLINI, 2008, p. 19).

Nota-se que a hibridação cultural defendida por Canclini é desierarquizante no sentido de questionar a impossibilidade de um mapeamento cultural, fora de uma concepção híbrida e transnacional na contemporaneidade. Nesse âmbito, o teórico Carlos Reis disserta sobre essa migração, na pós-modernidade dos subgêneros da cultura de massa, como o romance policial e romance histórico (leia-se *Agosto* de Fonseca como exemplo) para a centralidade ficcional, ou seja, também a questão de (centro *versus* periferia, do estudo de Hutcheon), num processo simbiótico com a cultura de elite:

Um estádio ainda assim relativamente moderado dessa instabilidade é que se encontra em tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar gêneros e subgêneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural.[...]Com o advento do pós-modernismo, notamos que aqueles (sub)gêneros que até agora ocupavam posições periféricas estão a mudar para o centro do sistema. O romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico, o romance de aventuras são alguns desses subgêneros, tal como nas últimas duas décadas, três décadas, tem sido adotados (transformados e glossados etc). (REIS, 2003, p.389)

Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que essa problematização das narrativas-mestras elitizadas é um produto da época, alcinhada de *pós-modernidade*. Esse conceito de pós-modernidade é um fenômeno contraditório, que dialoga e subverte os próprios conceitos que foram referenciados, seja pela literatura, cinema, televisão, música, filosofia, teoria estética, psicanálise, linguística ou historiografia. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 19, 20 Grifo nosso), “essas problematizações também se voltam ao que tange à descrição do passado, e os paradoxos pós-

modernos podem muito bem ser os mesmos 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”.

A pós-modernidade pressupõe uma reflexão dentro do sistema em que está inserida. Por isso, a proeminência desse fenômeno acentuou a catapultagem da metaficção historiográfica nos romances atuais, fazendo que um teor crítico e simbiótico influenciasse a ficção no seu próprio cerne. Sendo assim, esse capítulo problematiza a impossibilidade de se conhecer o passado histórico, tal como foi sob a influência desses elementos em *Agosto*, de Rubem Fonseca.

Do mesmo modo, essa narrativa também não nos remete a características do gênero policial tradicional, ou seja, o simples desvendar do crime e a punição do criminoso na conclusão da trama. Em seu todo, segundo as pesquisadoras Márcia Mucha e Naira Nascimento (2014, p.6) no artigo *O policial e o histórico em tempos de ditadura brasileira*, a narrativa está composta por vinte e seis capítulos, cada qual representando um dia do mês de agosto de 1954, a começar pelo dia primeiro e seguindo uma ordem cronológica até o dia 26, deste mesmo mês. São dois pontos em evidência na obra: primeiro, o referencial ficcional com a investigação de Mattos, sobre o assassinato do empresário Aguiar, que ocorre no primeiro capítulo do livro. E segundo, o referencial histórico, caso investigado por outro comissário, sobre a tentativa de assassinato do jornalista Carlos Lacerda na rua Tonelero, Rio de Janeiro.

Contudo, a representação histórica mais significativa ocorrerá na sequência da narrativa, com os acontecimentos nacionais que desencadearam o suicídio de Getúlio Vargas. Próximo ao final do romance, esses dois referenciais se encaminharão para um mesmo desenlace, quando os acusados (mandante e atirador) do caso Lacerda são detidos, ação que culminou com a morte de outra pessoa, e Mattos descobre que o assassino do empresário Aguiar é o personagem Chicão.

Nessa linha narrativa, o pesquisador Antônio Roberto Esteves apresenta um panorama dos romances atuais com inclinação histórica no Brasil, e inclui a obra de Fonseca nesse inventário. Além disso, aponta características desse gênero como a influência do romance policial, paródias e comentários acobertados de críticas ao presente:

Analisando ainda que de modo superficial, as publicações de romances que tratam de material histórico nas últimas décadas no Brasil, o que chama a atenção é sua grande variedade. Diversidade em todos os aspectos, desde o fato de seus autores serem nomes canônicos da literatura brasileira, como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Rubem Fonseca, São narrativas curtas, de cerca de cem páginas ou romances de várias centenas de páginas. Alguns alternam períodos históricos separados no tempo; outros se fixam em um único período histórico claramente delimitado. Alguns apresentam um anacronismo claramente disparatado; outros mantêm um tempo bastante linear.[..] Em alguns casos a representação

do passado acoberta comentários em que se nota explicitamente uma crítica ao presente; outros o passado praticamente nada tem a ver com o presente. Alguns são detetivescos, muitas vezes paródias bem armadas de romances policiais; outros são verdadeiros *thrillers*; outros ainda pretendem ser *thrillers*, sem conseguí-lo. A maior parte trata da história do Brasil ou relaciona-se com ela. Muitos desses romances são bastante tradicionais, a maior parte deles, com certeza, presa ainda à estrutura do modelo scottiano. Outros apresentam rupturas suficientes para serem considerados pós-modernos: metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991). Em uma série deles podem-se aplicar as características apontadas por Aínsa (1991) ou por Menton (1993) como marcas do "novo romance histórico". (ESTEVEVES, 2010, p.61).

Nessa confluência entre literatura e história, observada em *Agosto*, percebe-se que a dimensão dialógica de ambas é a escrita, e de acordo com Hayden White (2001), uma história pode ser relatada inúmeras vezes, e de diferentes formas. E isso não significa dizer que uma construção é superior a outra, pois o objeto do histórico é o mesmo; o que diferem são as percepções, o olhar estendido ao fato descrito. Em paralelo ao ficcionista, é permitido que transgrida tais fontes, deslocando o leitor para determinado momento, apresentando situações ficcionais, mas elaborando um texto de caráter emanado de historicidade.

Para o ficcionista, a preocupação se revela com a maneira de inserir o encadeamento dos fatos no fluxo da narrativa. É assim, sem essa pretensa autenticidade, que romances históricos são elaborados, como é o caso de *Agosto*. Nessa mesma direção, o recorte metaficcional historiográfico, analisado nessa narrativa, recria temporalmente os vinte e quatro dias pregressos ao suicídio do presidente Getúlio Vargas, ou seja, em agosto de 1954.

Assim, esse narrador também não se limita à figura do Vargas histórico, pois em sua simbiose entre biografia e historiografia, vai humanizando a figura do presidente ao descrever angústias, temores e todas as subjetividades que põem em xeque as pretensões de objetividade, realidade e verdade do discurso histórico. Assim, à medida que ficcionaliza eventos políticos e históricos na narrativa, o romancista relativiza os limites entre a ficção, a história, o relato e a memória:

Gregório Fortunato se surpreendia pelo fato de que apenas alguns políticos, como Gustavo Capanema, notavam as mudanças que ultimamente ocorriam no temperamento do presidente. 'Ele ouvira Capanema, que fora ministro da Educação do doutor Getúlio no tempo da ditadura e agora era líder do governo na Câmara, dizer em voz baixa numa roda: Getúlio, nesses vinte anos em que conheço, de homem alegre e efusivo que era se tornou triste e reservado'. Todos achavam que a causa daquilo seria a velhice, que tornava as pessoas infelizes, mas o presidente não era um velho, era Getúlio Vargas, um homem daqueles não tinha idade. Ele sabia as causas da infelicidade do presidente: a mágoa causada por todas as traições que sofrera, o desgosto com a covardia dos seus aliados. O major Fitipaldi, da assessoria militar, dizia que os amigos do presidente, que haviam sido beneficiados com honras e mercês, não passavam de hipócritas e traidores. Se havia um homem no mundo que merecia ser feliz, por tudo que fizera pelos pobres e humildes, esse homem era Getúlio. (FONSECA, 1990, p.40).

Nessa mesma linha, podemos comparar o trecho acima com o que Hutcheon denominou como: “os instintos do romancista”, em outros termos, seria quando a “história fracassa em termos de experiência” e o romancista preenche essas lacunas com a subjetividade imaginativa ficcional. Assim, essa passagem do livro faz um quadro ficcional mais humanizado e subjetivo da psique e do ânimo do ex-presidente Getúlio, relatando sua tristeza, angústia e agonia enquanto governante populista, cercado de detratores. Sendo assim, as referências primárias são mantidas, mas as possibilidades oriundas dessa problematização da biografia de Getúlio são alargadas, potencializando novas formas de interpretação de um fato e também o seu poder do relato. Em outras palavras, evidencia-se o que Linda Hutcheon nomeia como a metaficção historiográfica:

Entretanto, existem romances não-ficcionais que se aproximam muito da metaficção historiográfica em termos de conteúdo. *O substituto de The Armies of the Night* (Os degraus do Pentágono), de Norman Mailer, é a *A História como Romance, O Romance da História*. [...] Sua decisão final parece ser a que, em última hipótese, a historiografia fracassa em termos de experiência e “os instintos do romancista” precisam assumir o comando. [...] Como ocorre em muitos romances pós-modernos, essa provisoriamente essa incerteza (e também a construção voluntária e declarada do sentido) não “lançam dúvidas sobre sua seriedade”, e sim definem a nova sociedade pós-moderna que reconhece os limites e os poderes do “relato” ou da escrita do passado-recente ou remoto. (HUTCHEON, 1991, p.155).

Segundo a pesquisadora Eloína dos Santos, o termo *metaficção*, no seu uso corrente, tornou-se popular nos EUA a partir de um ensaio de William Gass (1970), que descrevia a literatura emergente nos anos 60 com rompimento de padrões do realismo literário, ainda dominantes naquele período, e discutia amplamente o ato de escrever. E já no pós-guerra, rondavam inúmeros termos usados em outras áreas do conhecimento, que refletiam o interesse em formas de autorreflexão e mediação das nossas experiências do mundo: metapolítica, metarretórica e metateatro.

Para a autora, o aumento dessa consciência dos “meta” níveis de discurso e da experiência, proporia o aumento da autoconsciência social e cultural, assim como a consciência da linguagem na construção e manutenção do sentido da “realidade” cotidiana. Assim, essa prática metaficcional pode ser caracterizada, proeminente da ficção das últimas cinco décadas, e o termo pode ser contemporâneo; no entanto, a prática é (pelo menos) da idade do próprio romance:

Patricia Waugh (1984) destaca que essa tendência é inerente a todos os romances e oferece *insights* sobre a representacionalidade de toda ficção e sobre a história do romance em si: “Ao estudar metaficção se está, na verdade, estudando aquilo que dá ao romance sua identidade”. Waugh acrescenta que a metaficção alardeia, exagera e expõe as instabilidades do mundo real, e os romances são construídos através da assimilação contínua de formas históricas de comunicação, em que nenhuma linguagem é privilegiada: há linguagens de memórias, diários, histórias, registros de conversas, documentos legais, jornalismo, documentários. Essas linguagens questionam e relativizam umas às outras a tal ponto que a “linguagem de ficção” é, em geral, autoconsciente. (WAUGH, apud SANTOS, 2013, p. 6364).

Sob esse prisma, podemos inferir que todo o panorama histórico-político descrito em *Agosto* faz jus a sua referência primária, mas em todas as passagens da narrativa, essas referências são norteadas pela presença ficcional. As instabilidades do mundo real e assimilação contínua de formas históricas, conforme a citação acima, podem ser vislumbradas no trecho seguinte, em comparação descritiva do espírito da época/mosaico histórico, e em aproximação também com elementos do romance policial:

Os tiras caminharam pelo corredor até onde ficavam os elevadores, três de cada lado. O São Borja era um edifício de ocupação mista, residencial e comercial. Mattos notou grande envidraçado alguns nomes, seguidos dos números das salas: Partido Trabalhista Brasileiro, Radiobrás, Odeon Discos, Rádio Copacabana. Um cartaz do PTB dizia: “Vote nos candidatos do PTB e participe da luta gigantesca para a transformação do Brasil em uma grande nação. Justiça Social. Emancipação Econômica. Política Nacionalista. Defesa do Petróleo. Respeito ao Salário Mínimo. Franquias Democráticas. Liberdade Sindical. Reforma Agrária. Governo trabalhista é governo do povo.” Esses caras são uns demagogos. Disse Pádua. (FONSECA, 1990, p. 62-63).

A metaficção historiográfica presente no trecho acima deixa claro que a referência histórica da época jamais é apagada, mas sim, problematizada sobre a pretensa capacidade unívoca da historiografia em representar essa “realidade”. A recontextualização daquele contexto político, social e histórico de 1954 é ornamentada com elementos do romance policial em *Agosto*. Nessa linha, podemos comparar esse trecho com a seguinte citação da obra de Hutcheon:

Não reflete a realidade, nem a reproduz. [...] ele [o romance meta-historiográfico] recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem. A especificidade do contexto faz parte da “localização” do pós-modernismo. A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa autorrepresentação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente. Isso se aplica à ficção e à arquitetura pós-moderna, assim como a grande parte do discurso teórico histórico, filosófico e literário contemporâneo. (HUTCHEON, 1991, p. 64 – 65, GRIFO NOSSO).

As noções de verdades factuais também são problematizadas pela trama, na medida em que o personagem Mattos, que é um detetive ambigualmente *noir*, duvida veementemente da sua percepção, da veracidade dos vestígios e dos rastros emanados ao seu redor. Esse questionamento levará o personagem a um círculo vicioso, que ao final lhe trará a morte. Enfim, a grande metáfora metafictional da narrativa, a incapacidade de se chegar ao “real absoluto”:

A relação entre causa e efeito seria essencial à natureza de todos os raciocínios referentes aos fatos? pensou Mattos. De todo que valiam inferências resultantes de uma cadeia de suposições? Ele sabia que proposições alusivas aos fatos não podiam deixar de ser contingências. As conclusões a que estava chegando, ao observar o casal trêmulo à sua frente, resultavam apenas dos sentidos, das impressões daquele momento, que podiam ser falsas. Tudo podia ser falso. Meu Deus, minha mente está ficando bestialógica como a do Rosalvo. “Sinto muito, mas preciso interrogar seu pai”. O comissário saiu da sala depois de

dizer isso, sem querer ver as outras reações do casal. Não queria mais confundir suas ideias e percepções. Para um melhor entendimento queria dispor de mais fatos - e de mais percepções, e de mais ideias. Procurar entender as coisas levava-o sempre a um frustrante círculo vicioso. (FONSECA, 1990, p. 47).

Tendo em vista que a referência histórica é recontextualizada, a “realidade histórica” pode ser recriada com elementos do romance policial, mas sobretudo, aflorando os questionamentos metaficcionalis sobre a incapacidade de se conhecer o “fato tal como foi”. Podemos constatar essa metáfora no trecho acima de *Agosto*, e confirmar tais elementos, em comparação com a seguinte citação de Linda Hutcheon:

A metaficção pós-moderna problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou a ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). Isso não é um esvaziamento do sentido da linguagem, como parece pensar Grelad Graff (1973, 397). O texto ainda – comunica na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que “perda de fé numa realidade externa significativa”, existe uma perda de fé em nossa capacidade de conhecer (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com linguagem. (HUTCHEON, 1991, p.157).

Agosto “deixa rastros” da polarização política da época, num diálogo entre o personagem Rosalvo e o comissário Mattos. Sobretudo, sugere preencher as lacunas daquela “realidade histórica” com a ficção e o “desinteresse despolarizado” desse personagem, que tem uma percepção investigativa do “real” mais ilusória, neutra e descrente, como é o caso de personagem Mattos. Tal fato desencadeará o perecer do personagem *a posteriori*, por ousar discordar e querer ir além daquela realidade policial. Sendo assim, essa narrativa se encaixa no que Vera Lúcia Figueiredo (2003) apontou como narrativas que miram para o passado com a descrença dos tempos atuais.

Pressupõem-se de que esses acontecimentos são apenas versões, e que o escritor é livre para relatar a sua versão, tanto imaginativa, ou de pesquisas documentais que direcionarão a composição da narrativa: “A ficção de Rubem Fonseca alimenta-se, assim, dos impasses vividos pelo homem contemporâneo, espelha o paradoxo de um tempo que se nutre da desconstrução das utopias que sustentavam os sonhos de transformação do mundo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 29). Essa visão desconstrutora, descrente, problematizante da história e a mescla com a ficção ficam evidentes no trecho a seguir, com as respostas de Mattos:

Rosalvo apareceu, com o *Cruzeiro e a Tribuna da Imprensa*.

“Olha só, doutor, quer ler as infâmias de Lutero Vargas, o parasita da oligarquia?”

“Não.”

“E a história completa dos onze mil dólares que roubaram de Lutero Vargas em Veneza?”

“Não.”

“E isso aqui: Armando Falcão denuncia contrabando de Jereissati no Ceará. O presidente do PTB cearense faz parte da quadrilha de ladrões que tomou conta do governo. O senhor sabe qual é o principal contrabando? Linho irlandês S-120. Esses nordestinos adoram se vestir de linho s-120.”

“Não estou interessado.”

“E mais isto: Por sugestão de Brandão Filho, delegado de Ordem Política e Social nomeado por indicação de Jango Goulart, o general Ancora, chefe de polícia do DFSP, decidiu colocar na folha de pagamentos os alcaguetes da polícia. Olha só a porrada: antigamente as autoridades lidavam com delatores sentindo repugnância; hoje em dia nem mais essa repugnância resta”. “O Lacerda não é sopa não.” O comissário ficou calado.

“Posso lhe fazer um pergunta?”

“Pode”, respondeu o comissário.

“Afinal, o senhor é lacerdista ou getulista?”

“Tenho que ser uma dessas duas merdas?”

“Não senhor”, disse Rosalvo ao ver a careta do comissário.

“O corcunda é que sabe como se deita.”

(FONSECA, 1990, p. 31-32).

Agosto, de Rubem Fonseca, assim como em toda narrativa ficcional que se volta criticamente para o passado, reelabora todo aquele contexto e aponta novas alternativas de se repensar aquele momento. Sob essa égide, o trecho anterior pode ser comparado com que Antônio Roberto Esteves, citando Leticia Malard, alude sobre a paradoxalidade da mitificação do passado, nos romances históricos brasileiros contemporâneos:

A tentativa de reconstruir a partir do velho, no entanto, é uma faca de dois gumes, como muito bem assinala Leticia Malard (1996, p.144), em um lúcido e pioneiro artigo sobre o romance histórico brasileiro contemporâneo. Se, de um lado, representa uma saudável busca de identidade nacional, de outro, tal busca pode estar assentada na crença liberal e saudosista de que existe uma nação concebida como de todos e para todos os brasileiros. Corre-se o risco, nessas reconstruções das utopias do passado, de transmitir uma ideia falsa do momento ficcionalizado. Isso ocorre, especialmente, em certas obras impregnadas por um forte tom didático. Ao querer denunciar as arbitrariedades cometidas ao longo de nossa história, que não foram poucas, pode-se estar idealizando certos personagens ou acontecimentos históricos, especialmente aqueles personagens que se rebelaram em determinado momento e foram vencidos. Por não terem vencido, não se pode imaginar o que teria ocorrido se seu modelo de sociedade tivesse prevalecido, e a tendência é mitificá-los. (MALARD, 1996, p. 144 apud ESTEVES, 2010, p. 60).

O personagem comissário Mattos de *Agosto*, que representa uma metáfora do questionamento sobre aquela realidade histórica, acreditava que o assassinato de Paulo Aguiar, em 1º de agosto, fora cometido por Gregório Fortunato, segurança de Getúlio Vargas. Nessa busca, ele acaba se

deparando com o verdadeiro assassino; Francisco Albergaria/Chicão, que assassinará o próprio Mattos:

“O senhor é o comissário Mattos?”, pergunta o negro, suavemente.

“Sim”, disse Mattos sentando com dificuldade. Sentia, junto com uma vertigem forte, uma sensação de euforia. Afinal ele encontrara o negro.

“Comissário Alberto Mattos?”, insistiu o negro.

“Tenho uma coisa que lhe pertence”, disse o comissário.

Mattos, com esforço, vigiado atentamente pelo negro, enfiou a mão no bolso e tirou o anel de ouro.

“Toma. O seu anel.”

Chicão pegou o anel, verificou a letra F gravada no interior.

Colocou o anel no dedo.

“Eu tinha perdido esse anel. Sei onde foi que o senhor achou.”

No banheiro do sujeito que o senhor matou no edifício Deauville.”[...]

Amparado por Salete, Mattos saiu do quarto e foi até a mesa da sala onde estava o telefone. Pegou o telefone. Hesitou. Não sou mais polícia, pensou. Vou voltar a advogar, quando me livrar das trapalhadas que me meti. Eu devia dizer para esse sujeito, vai embora Francisco Albergaria e se precisar de um advogado me procura.

Subitamente o som da vitrola aumentou fortemente de intensidade.[...]

Mattos virou-se e viu Chicão ao lado da vitrola apontando o revólver para ele. Foi a última coisa que viu. Caiu no chão morto pelo disparo de Chicão.

(FONSECA, 1990, p.333-334).

Nessa linha, podemos inferir que *Agosto*, de Rubem Fonseca, consegue transitar entre o historiográfico e ficcional por meio da metaficção historiográfica, comprovando que a pretensão histórica em relatar a realidade com exatidão é inócua. Os elementos do romance policial servem para ressaltar essa capacidade que a ficção de Fonseca dispõe, de transformar um relato considerado oficial, em possibilidades maiores que a suposta objetividade histórica poderia alcançar. Nessa direção, o historiador Hayden White, um dos principais estudiosos da meta-história, citado por Antônio Roberto Esteves, já afirmava que antes da revolução francesa, a historiografia, que era descrita como a escrita da história, era considerada, convencionalmente, como uma arte literária:

Como lembra Hayden White (1990 e 1994) em *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, ou em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, até o início do século XIX, a historiografia era considerada uma arte narrativa, reconhecendo-se, em geral, sua natureza literária. A partir do século XIX, entretanto, passa a ser normal entre os historiadores identificar a verdade com o fato histórico, delegando-se à ficção o papel de fantasia ou invenção, o que, se não negava a própria história, pelo menos dificultava seu entendimento. (WHITE, 2001, p.39 apud ESTEVES, 2010, p.53).

Sandra Pesavento também compara essas disciplinas e afirma que história e literatura são formas de explicar nosso presente, assim como também são formas de recriar nosso passado e vislumbrar um futuro. Dessa maneira, podemos inferir que *Agosto* destaca todas essas características comparadas com a citação abaixo, na medida em que dialoga com a realidade atual do país, problematiza aquela atmosfera de 1954 e “poderia” indicar possíveis desdobramentos do nosso futuro histórico-político:

Tais reflexões corroboram com o entendimento de que tanto história quanto literatura são formas de explicar o nosso presente, assim como de inventar o passado e pensar o futuro, utilizando-se de estratégias retóricas que transformam em narrativa os fatos sobre os quais aborda. história e literatura são formas de representar questões que são pertinentes aos homens da época em que são produzidas, possuindo um público destinatário e leitor. Os dois tipos de narração também pressupõem estratégias de sistematização do real, procurando coerência nos laços e nexos que dependem dos dados e significações que são levados a seu público. (PESAVENTO, 2006, p. 03. GRIFO NOSSO).

Portanto, podemos constatar que essas desconstruções - dos elementos tidos como factuais em *Agosto* - se fazem presentes devido à influência da pós-modernidade, que também carrega no seu cerne, as problematizações provenientes da metaficção historiográfica. A visão reflexiva sobre o passado, a dúvida constante, as respostas provisórias e os finais irresolutos, em comparação com os romances policiais tradicionais, não limitam essa trama meramente à categoria do *romance noir* que, a grosso modo, é uma categoria do romance policial em que os personagens são mais falhos eticamente.

Nesse tipo de narrativa, os investigadores não são heróis virtuosos como no romance policial tradicional, e o crime nem sempre é desvendado ou punido. Mas também a insere numa terminologia mais abrangente e recontextualizadora do *pós-moderno*, como é a metaficção historiográfica, categoria mais presente e balizadora nos romances contemporâneos, de acordo com Antônio Roberto Esteves.

E esse elemento norteou esse capítulo e, logicamente, também as outras narrativas selecionadas para esse intento. A construção metaficcional nas obras de Fonseca segue esse mesmo panorama, e não se limitam a meras comparações, estanques com o romance policial e o romance noir, mas sim, a um alargamento das possibilidades de análise dentro do campo das aproximações entre história e literatura, que são o epicentro desse estudo, e sobretudo, com a categoria da metaficção historiográfica, teorizada por Linda Hutcheon, e o hibridismo entre o romance de extração histórica com o romance policial, e a alta cultura com a cultura de massa na pós-modernidade, de acordo com Karl Erick Scholhammer e Fredric Jameson, além da presentificação do passado (estudo de Hutcheon), ao revisitar fatos históricos da era Vargas para suscitar uma problemática política no presente, de acordo com o estudo de Vera Lúcia Figueiredo. Enfim, esses

balizamentos almejavam ampliar o campo de estudo sobre esses temas, contribuindo para o alargamento da análise sobre os recortes selecionados para esse capítulo.

Contudo, a questão da presentificação do passado com pautas atuais em *Agosto*, notabiliza-se pelo fato de ex-presidentes populares da atualidade igualmente serem alvos das elites e de uma imprensa conservadora. As elites econômicas da época, ambientada pela narrativa, mesmo com os grandes subsídios cedidos pelo presidente Vargas, não aceitaram os encargos trabalhistas advindos das CLTS, além de todos os direitos que os trabalhadores passaram a usufruir.

Os governos populares de Lula (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016) da atualidade, também sofreram fortes ataques da grande mídia conservadora, devido às suas fortes pautas sociais, como a consolidação do programa Bolsa família, Minha casa minha vida e a expansão das universidades federais através do REUNI. Essa mesma mídia criou um paladino de direita: o ex-juiz Sérgio Moro, com suas sentenças questionáveis na operação Lava-jato, representou os interesses de corporações privadas nacionais e internacionais, em prol do desmonte da economia brasileira.

Já na época de Getúlio Vargas, por seu apoio à indústria de base nacional, como a criação da Petrobrás, Eletrobrás, da CIA Vale do Rio do doce e os grandes avanços sociais para classe trabalhadora no Brasil, sempre houve uma forte oposição das elites liberais e pró-capital estrangeiro, que com apoio da mídia capitaneada pelo jornalista Carlos Lacerda, atacavam diariamente seu governo. O presidente Getúlio Vargas era conhecido como “o pai dos pobres” pelos trabalhadores, mas também como “uma mãe para os ricos”, devido ao seu grande incentivo à indústria privada. Em ambas as épocas, governos petistas e da era Vargas, houve muitas denúncias midiáticas de corrupção e uma insatisfação das elites liberais, o que motivou a derrocada do governo Vargas, culminando no seu suicídio, assim como também o impeachment de Dilma Rousseff recentemente.

Tais fatos alçaram ao poder governos ultraliberais, como o governo Temer (2016-2018), e o atual governo Bolsonaro, eleito em 2018. Claro que aqui teço apenas uma formulação orbitante do que realmente aconteceu, pois minha intenção é somente demonstrar o caráter cíclico da história, e que a releitura histórica ficcional de Fonseca empreende com tanta propriedade em *Agosto*, suscitando também o repensar da nossa atualidade política.

3.3 - O “roteiro de cinema” que é um livro: A metaficção em *O selvagem da ópera* (1994).

No romance *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca, recria-se ficcionalmente a biografia do músico brasileiro Antônio Carlos Gomes, traçando paralelos históricos com a criação meta-roteirística de um filme sobre a vida do músico, isto é, uma reflexão metaficcional elaborada no cerne do romance, que propicia um estudo da *metaficção historiográfica*, proposto para essa tese.

A trama descreve três espaços centrais e um secundário: São Paulo, Rio de Janeiro, Milão e eventualmente Campinas, percorrendo a trajetória de Antônio Carlos Gomes, suas paixões, fúrias, conflitos, sua ascensão junto ao imperador Dom Pedro II, até sua derrocada por enfermidade na Itália, a volta ao Brasil e sua morte.

Nesse sentido, suscitando inúmeras aproximações entre biografia, história e literatura, a narrativa começa com a origem da família Gomes, mas com caráter meramente ilustrativo, pois segundo o narrador, não é sua intenção fazer um romance com cronologia usual de início, meio e fim, conforme será demonstrado mais adiante.

Por ora, explicitarei passagens iniciais que corroboram com intento almejado para essa análise, ou seja, a constatação de elementos substanciais sobre metaficção historiográfica no romance. Sob essa perspectiva, segue um trecho de *O selvagem da ópera*, que disponibiliza indícios da intenção desse narrador, em revelar que a trama é base de um roteiro de filme:

Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa-metragem. Quantas pessoas em nosso país sabem realmente quem é Carlos Gomes? Alguns conhecem O guarani. [...] Ao fazer minha pesquisa, verifiquei que são muitos os livros escritos sobre o maestro, ainda que a maioria seja panegírico e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo do maestro. (FONSECA, 1995. p.9.)

Sobre essa autorreferência ficcional que o narrador explicita no trecho acima, ao problematizar a confiabilidade factual das fontes do seu roteiro, pode-se comparar com o pensamento de Linda Hutcheon, pois a pesquisadora teoriza sobre esse tipo de romance histórico autorreferente, que aponta caminhos sobre sua própria tessitura, isto é, narrativas eivadas de metaficção historiográfica, como em *O selvagem da ópera*. Evidentemente, esse romance está repleto de autorreflexividade metaficcional, que borra os limites entre a história e a ficção, e conforme o seguinte trecho de Hutcheon, que interroga: “Como é que conhecemos o passado?” Podemos constatar esse traço ontológico, tanto nessa teoria quanto na trama:

Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com a sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal. A autorreflexividade metafictional dos romances pós-modernos impede todo o subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos e o que podemos conhecer sobre ele no momento? (HUTCHEON, 1991, p.152).

Posto isto, seguimos com outra passagem, que deixa ainda mais explícito esse preenchimento das lacunas historiográficas com ficção, na medida em que o narrador admite não ficar atrelado às fontes históricas, e resolve completar esses hiatos da história com imaginação ficcional:

Mas quem esclareceu as minhas principais dúvidas foi o próprio Carlos Gomes, com sua variada e abundante produção epistolar, que serviu ainda para dar autenticidade às falas a ele atribuídas no filme, principalmente as reveladoras dos dramas ocultos de sua vida. Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação. (FONSECA, 1995, p.10).

Essa opção de inteirar os espaços vazios, deixados pela história com ficção, que vai ao encontro da citação acima, pode ser comparado com o pensamento de Patrícia Waugh, sobre a metaficção, pois o dilema enfrentado por esse narrador da trama se aproxima ao do metafictionista, ou seja, o de como representar objetivamente “o real” sob o crivo da linguagem e da subjetividade? A solução, sob a perspectiva ficcional, seria preencher as lacunas da história com ficção, mas dentro do seu próprio sistema de verossimilhança. A pesquisadora problematiza esse processo, no trecho a seguir:

Embora Heisenberg acreditasse que se poderia pelo menos descrever, se não uma imagem da natureza, então uma imagem da sua relação com a natureza, a metaficção mostra a incerteza até mesmo desse processo. Como é possível "descrever" alguma coisa? O metafictionista é altamente consciente de um dilema básico: se ele ou ela se propõe a "representar" o mundo, ele ou ela percebe logo que o mundo, como tal, não pode ser "representado". Na ficção literária, é de fato possível apenas "representar" os discursos desse mundo. No entanto, se alguém tenta analisar um conjunto de relações linguísticas usando esses mesmos relacionamentos como instrumentos de análise, a linguagem logo se torna uma "prisão" da qual a possibilidade de fuga é remota. A meta-definição se propõe a explorar esse dilema. (WAUGH.1984, p. 14. TRADUÇÃO NOSSA).

Essa mesma dúvida elencada anteriormente, de como representar um fato por meio da linguagem, oportuniza ao ficcionista a liberdade para ocupação desses vácuos da história, que são preenchidos com verossimilhança ficcional, e também são escancarados na passagem abaixo, onde confirma-se o intento metafictional narrador. Melhor dizendo, a problematização sobre a construção de uma narrativa filmica, como no exemplo do trecho a seguir, que pontua ficcionalmente a trajetória, ascensão e queda do histórico músico Antônio Carlos Gomes:

Isso é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera, como principal personagem um músico que depois de amado e glorificado foi esquecido e abandonado, um filme que pergunta se uma pessoa pode vir a ser aquilo que ela não é, um filme que fala da coragem de fazer e o medo de errar. (FONSECA, 1995, p.10-11).

Esse processo metaficcional ornamentado acima, alarga-se no trecho a seguir, na medida em que o narrador apresenta a predileção por uma história não linear, melhor dizendo, por uma que não objetive cronologias aos moldes da Walt Disney, dessa maneira, suprimindo substancialmente a “infância de Carlos Gomes da elaboração do roteiro”.

Além do mais, esse narrador, com seu traço híbrido entre literatura e cinema, teoriza um argumento de roteiro, enfatizando que a composição do texto básico deve ser escrita com uma abundância de informações dentro de uma estrutura flexível, para os roteiristas disporem de mais dados para elaboração da trama, e os personagens devem estar livres para recorrerem às idiossincrasias autorais, suas intuições, compor teses e conjecturas. Aliás, ainda nesse trecho, são apresentados os personagens principais do suposto filme:

Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro. Com exceção de um acontecimento essencial à nossa dramaturgia, que por enquanto quero manter em segredo, suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema (deixo-os para Walt Disney), mas porque esses filmes que contam linearmente vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos enfadonhos. Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte e três anos de idade, corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem. Como se vê, isto é tratamento, um argumento ou mesmo um roteiro. É um *texto básico*, assim como *Guerra e paz*, de Tolstói, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados. Afinal, quem sai ganhando são os roteiristas e o diretor, que se dispõem de mais dados para seu trabalho. Assim, neste texto básico, alguns movimentos da câmera podem ser referidos, a luz será mencionada, os personagens andarão de um lado para o outro, suas vozes serão ouvidas, seus corpos examinados; idiossincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjecturas circularão livremente. Se eu fosse escrever o roteiro, provavelmente faria de André Rebouças o narrador do filme. Abriria o filme em ele, exilado em Funchal, na Ilha da madeira, contando a história em *flashback*. (FONSECA, 1995, p.31-32).

Nesse sentido, podemos constatar no trecho acima toda uma argumentação ficcional sobre a feitura de argumento de roteiro de cinema, mas sobretudo, possibilita-se comparar com aquilo que Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, categoriza como “dimensão híbrida”, uma vez que essa mescla entre literatura e cinema são marcas da ficção pós-moderna, que estão latentes em *O selvagem da ópera*:

Todavia, a principal dimensão híbrida é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral.[...] A ficção se converte numa espécie de multimídia, ou eventual metamídia, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento. Mas a definição do pós-

moderno depende, principalmente, de uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.31. GRIFO NOSSO).

Um outro aspecto a ressaltar nessa obra de Fonseca, além dessa “dimensão híbrida” teorizada por Schollhammer, também é a “canibalização aleatória” (termo alçado por Fredric Jameson, em *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*), onde imagens e valores simbólicos, ideológicos e mercadológicos são incorporados ao cinema.

Podemos constatar que o trecho anterior de *O selvagem da ópera* é uma via de mão dupla e imprime a mesma “canibalização aleatória” categorizada por Jameson, mas, no caso dessa narrativa de Fonseca, é o cinema que sofre dessa “canibalização aleatória” pela literatura, se valendo da apropriação das imagens simbólicas da alta cultura e da cultura de massa. Em síntese, percebemos essa incorporação, se compararmos *O selvagem da ópera* com a seguinte afirmação de Jameson:

“O olhar está em todo o lugar e em nenhum lugar da ‘sociedade do espetáculo’; surge, assim, uma relação completamente nova com a imagem cinematográfica, e nela o espectador simplesmente explora e canibaliza a obra de arte criada exatamente para esse propósito com uma apropriação aleatória — mas altamente visual — de seus vários ‘bônus de prazer’.” (JAMESON, 1996, 222)

Sobre essa “apropriação aleatória” da cultura audiovisual, que tanto canibaliza quanto é canibalizada/consumida, a pesquisadora Helena Lopes, no artigo *Energia híbrida: A Literatura cinemática de Rubem Fonseca*, problematiza esse processo de incorporação da ficção de Fonseca, de nuances cinematográficas:

Rubem Fonseca apela a esta competência *transmedial* de leitura através de uma manipulação engenhosa de convenções narrativas partilhadas com o cinema de massas, nomeadamente a personagem plana e estereotipada, a peripécia narrativa formulaica ou o discurso do cliché.[...]. Não só esta hibridiz inatrinseca à genealogia dos *media* é invisível, a menos que seja salientada por uma reflexão comparativa, como contribuiria para invisibilizar a operação dos *media*.[...] No sentido em que incorpora o cinema para fomentar a sua legibilidade, esta literatura cinemática desenvolve-se através de uma lógica de remediação. Quer através da multiplicação de *media* em *O selvagem da ópera*, quer através da camuflagem do arquiteito fílmico em *A grande arte*, o cinema parece-me o principal meio de remediação através do qual Rubem Fonseca confere à sua narrativa uma velocidade e um pendor mostrativo que permitem ao romance singrar numa economia *medial*, empenhada em fabricar efeitos de realidade. (LOPES, 2011, p.94-95).

Percebe-se no trecho acima, do artigo de Helena Lopes, que Rubem Fonseca, ao incorporar elementos do cinema, vai ornamentando essa hibridiz entre literatura e cinema, despertando nos leitores expectativas multifacetadas, ligadas aos dois gêneros. Sob essa ótica, Fonseca cria em sua narrativa uma velocidade típica das tomadas cinematográficas de filmes de ação, e esse aspecto

contribui para um traço altamente autorreferente-metaficcional, onde o narrador teoriza um argumento de roteiro e opta por uma cronologia não linear e filmica em sua narrativa.

Velocidade narrativa, que foi também constatada pelo pesquisador Fábio Messa, na obra *O gozo estético do crime: dicção homicida na ficção contemporânea*, na qual o pesquisador menciona, além dessa agilidade da trama de Fonseca, a intertextualidade e a metalinguagem, presentes na estilística do autor. Isto é, marcas já analisadas nesse tese:

Muitos contos e romances de Rubem Fonseca trazem um escritor como narrador e personagem central, que utiliza formas distendidas de narração, num jeito bem à vontade de narrar, que parece escrever sem se preocupar com limites. O resultado geralmente é uma narrativa ágil e veloz, cheia de intertextos e metalinguagens narrativas. (MESSA, 2008, p.139)

Além dessa velocidade narrativa, aludida pelo pesquisador, que também está presente em *O selvagem da ópera*, há na própria trama uma passagem que pode ser comparada com o hibridismo entre literatura e cinema, de modo em que essa via de mão dupla entre os gêneros, na opinião do narrador, em princípio tende para a polissemia da literatura, mas que no final o cinema venceria, porque, para ele, “toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira”. A apropriação aleatória ou consumo do cinema (concepção de Jameson), pela percepção crítica da seguinte passagem, vê esse consumo como um voyeurismo escopofóbico, um ver sem ser visto:

Mais do que uma explosão dos poderes da imagem- assim como a literatura é mais que uma exploração dos poderes da linguagem- o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra parte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, ver sem ser visto. (Isto, de certa forma compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas no final o cinema ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira.). (FONSECA,1995, p.25)

Sobre essa hibridez entre literatura e cinema, que por vezes se apresenta como um simulacro em *O selvagem da ópera*, podemos agregar comparativamente a análise de Rebeca Alves com o texto: *Uma pluralidade singular em O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, pois essa pesquisa aponta diversas nuances metaficcionais, e ainda acrescenta um comentário sobre a composição labiríntica e arraigada de dúvidas factuais da trama. Aliás, esse último traço problematizante e recontextualizador dos relatos que advém do pós-moderno, já foi concatenado nas narrativas analisadas nessa tese, e a pesquisadora igualmente atribui ao *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca:

É interessante notar o jogo realizado por esse narrador, que, num dado momento, deixa escapar a ficcionalidade de seu discurso e, noutra oportunidade, tenta afirmar sua imparcialidade diante dos fatos; esse posicionamento, todavia, garante justamente a concretização de uma narrativa ficcional, voltada para a criação de um discurso possível e

cabível aos gêneros que incorpora, na tentativa de produzir um texto labiríntico cujas ramificações levam a conclusões variáveis. A dúvida, garantida por ele como um ingrediente exclusivo dos romancistas, está presente em todo o percurso narrativo, pois, em diversas passagens, ele próprio propõe uma pergunta e, ainda, admite o questionamento do seu interlocutor. Reflexões metaficcionalis e meta-históricas como essas, mais uma vez, mostram uma preocupação do autor, Rubem Fonseca, em comparar o cinema com a literatura, tentando, além disso, mostrar as diversas possibilidades de se fazer um romance. (ALVES, 2013.p.54)

Conforme o trecho anterior, onde a pesquisadora relata a dúvida factual permanente nesse tear autorreferente de Fonseca, podemos perceber que o narrador propõe perguntas durante a trama e ainda admite o questionamento de seu interlocutor. Essas perguntas também podem ser analisadas na passagem seguinte: “O nosso filme precisa de um vilão?”, além de nuances autorreflexivas e simbióticas entre história e ficção, que proporcionam um elaborado mosaico metaficcional:

Uma das convenções mais consagradas no cinema é de que a existência de um herói ou anti-herói pressupõe necessariamente a sua antítese bem definida, um vilão qualificado. No *Amadeus* de Shaffer, por exemplo, Mozart e Salieri, num curioso processo dialético, estabelecem a contrariedade, a oposição clássica dos conflitos cinematográficos. (Curiosidade: o Scala foi inaugurado com uma ópera de Salieri, em 3 de agosto de 1778. Milão estava sob domínio austríaco, e Salieri - que Shaffer, seguindo Mozart e Salieri de Puchkin, transformou num assassino dostoievskiano - era Kapelmesiter da Corte de Viena.) Tanto o herói quanto o vilão devem, ainda conforme a norma sancionada, apresentar virtudes e defeitos. Os autores dos antigos dramalhões cinematográficos gostavam de apresentar heróis imaculados e vilões irredimíveis, simbolizando o bem e o mal em luta, alegando que o público queria conflitos e antagonismos bem demarcados. Mas há mesmo que existir um vilão? *Citizen Kane* não tem vilão: Walter Parks Thatcher não cabe a rigor nessa categoria. A não ser que vilão seja o próprio Kane, afinal o personagem se inspira em William Randolph Hearst, que, como qualquer magnata da comunicação, é abominado por todo mundo. O nosso filme precisa de um vilão? E quem seria ele, se a resposta fosse afirmativa? Carlos, como todos os artistas, tem dois inimigos principais: o primeiro é ele mesmo; o segundo é o público, aquele que consomem sua arte. Existem os conflitos com Adelina, mas ela talvez seja principalmente vítima. Há os problemas com os empresários, e estes têm um bom perfil vilanesco. O maestro brigou também com libretistas - Ghislanzoni e Boito seriam bons vilões. E o pai, Manuel? Era autoritário, dominador, batia com cipó nos filhos, daria um bom vilão; sua complexa relação com Carlos propiciaria sutis e polêmicas ambiguidades. Os roteiristas do filme, que são uma espécie de libretistas, devem considerar as opções possíveis e fazer a melhor escolha. (FONSECA, 1995, p.155-156).

No trecho anterior, a autorreferência metaficcional segue com outra pergunta, sobre a possibilidade do pai biográfico de Antônio Carlos Gomes ser um personagem do roteiro, uma vez que esse pai era autoritário e dominador, e batia com cipó nos filhos, consistindo em um bom vilão ficcional, e denotando uma complexa relação com o Carlos Gomes ficcional.

Nesse sentido, além dessa aproximação entre biografia, história e ficção, analisadas na passagem acima, há também uma problematização entre a hibridez pós-moderna na junção entre alta cultura e cultura de massa, onde a possibilidade da feitura de um vilão no suposto filme, passa

também pela trajetória dos dramalhões cinematográficos aos clássicos do cinema, como Citizen Kane. Dessa maneira, esse hibridismo pode ser concatenado com o trabalho de Fredric Jameson, onde o teórico problematiza que essa hibridez vem sempre seguida de um instinto de autopreservação acadêmica:

A segunda característica dessa lista de pós-modernismos é a abolição de algumas fronteiras ou separações essenciais, notadamente a erosão da distinção anterior entre a alta cultura e chamada cultura de massa ou popular. Esse talvez seja o desenvolvimento mais angustiante de um ponto de vista acadêmico, que tradicionalmente investe na preservação de um âmbito da alta cultura ou de cultura de elite, em contraposição ao ambiente ao seu redor - um ambiente de *filistheus*, quinquilharias e *kitsch*, de seriados de televisão e cultura *Readers digest* - e na transmissão aos seus iniciados, de difíceis e complexas habilidades de ler, ouvir e ver. (JAMESON, 1998, p.19)

Sobre essa perspectiva de uma hibridez entre alta cultura e cultura de massa, e um sentimento de autopreservação da academia com relação à cultura de massa, a seguinte passagem apresenta também uma “diluição fronteira”, isto é, “rompendo as fronteiras entre história e ficção” e proporcionando um elaborado painel ficcional - em sintonia fina - com os elementos históricos da guerra do Paraguai e do Rio de Janeiro no final do século XIX, além dos costumes, urbanidade, mazelas antigas/atuais, como a febre amarela, e descrevendo a chegada de Antônio Carlos Gomes naquela cidade, sobretudo, oportunizando uma análise sob o prisma da metaficção historiográfica, que problematiza a veracidade da história pela tinta ficcional:

Rio de Janeiro

Porto do Rio de Janeiro. Carlos desembarca. Se não tivesse pressa em chegar ao seu destino e não carregasse uma pesada mala, passaria o dia andando pelas ruas da cidade. Procura o número 143 da rua direita (daqui a onze anos esta rua passará a se chamar Primeiro de março, celebrando o dia da vitória na Guerra do Paraguai), um sobrado onde reside Azarias Botelho, pai do Jovem estudante que conheceu em São Paulo. Na rua passa um cupê puxado por dois cavalos e, apesar de a carruagem ser fechada, Carlos consegue divisar dentro dela uma mulher de chapéu que lhe parece muito bonita. Um soldado do império cola um cartaz na parede: febre amarela - cuidado. Sala de estar da casa de Azarias, o Velho, um homem de meia idade, elegante, de modos refinados. Recebe Carlos afavelmente. “Você poderá compor suas músicas aqui neste Erard”. Chega uma carta do pai, na agência do correio, para onde Carlos se desloca todos os dias em busca de notícias, em que Maneco informa que lhe enviará uma mesada de trinta mil-réis. (FONSECA, 1995, p.15).

Essa simbiose entre história e literatura, ressaltada no trecho anterior, pode ser comparada com a seguinte passagem de Antoine Compagnon, que não se limita a ponderar ou distinguir sobre essas disciplinas, mas sim, colocá-las no mesmo patamar, ao ponto de dizer que a história faz parte da literatura. Além disso, ele alude que a pretensão de objetividade histórica é uma mera miragem, e que o historiador, sem a consciência do seu engajamento, faz da história somente uma projeção ideológica:

A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico. Sem consciência desse engajamento, a história é somente uma projeção ideológica. (COMPAGNON 2010, p.219).

Na passagem seguinte de *O selvagem da ópera*, a atmosfera supracitada da guerra do Paraguai desenvolve-se ficcionalmente de forma ainda mais alargada, corroborando com a visão de Antoine Compagnon, de que o caráter dessas duas epistemologias aludidas estão em pé de igualdade, no que diz respeito ao seu caráter narrativo e subjetivo, mas agora tecendo uma estrutura autorreferente, que deixa rastros metafictoriais da elaboração de um roteiro fílmico:

Este filme já está entulhado de fatos e de história, mas irão acontecer muitos episódios cinematográficos nesta guerra: a longa e intermitente luta por Corumbá, a retirada da Laguna, as batalhas de Tuiuti, a batalha de Avaí, a ocupação de Assunção, a morte do ditador paraguaio Solano Lopez e - algo notável - a decretação da abolição da escravatura no Paraguai pelo governo provisório instalado em Assunção, a pedido do Conde d'Eu, comandante-em-chefe das forças brasileiras dezenove anos antes da Lei Áurea, assinada no Brasil pela sua real consorte, a regente princesa Isabel. (FONSECA, 1995, p.46.).

A dinâmica inventiva ficcional, frente à incapacidade objetiva da história, em descrever a guerra do Paraguai, tal como foi, destaca-se na passagem acima, atribuindo à ficção a tarefa de ocupar as lacunas deixadas pela historiografia, com a ficção cinematográfica. Nesse sentido, Rebeca Alves também alude essa impossibilidade de se conhecer “o real” por meio da biografia e história, em *O selvagem da ópera*, descrevendo os simulacros narrativos desse tear, que são inerentes ao processo autorreferente e metaficcional da narrativa:

Se no aspecto formal do romance *O selvagem da ópera* constatamos a impossibilidade de alcance do real por meio dos simulacros usados pelo narrador, no campo temático, história e biografia compõem o universo ficcional e realizam um debate claro sobre o homem, o espaço social e o ideal de identidade. Todos esses tópicos são abordados de modo implícito no resgate da trajetória de vida de Antônio Carlos Gomes e seu contexto histórico. assim, da primeira à última página do texto, a “câmera” do narrador segue os passos do músico, preocupada com o rumo que deve tomar para fazer nascer uma nova imagem do maestro brasileiro. Por esse percurso, circulam outras figuras históricas que não apenas compõem o cenário, mas, sobretudo, ratificam o contexto histórico do século XIX e o panorama do mundo da ópera desse final de século. Metaficção, termo advindo do conceito de metalinguagem, é a ficção que inclui em si mesma uma explicação sobre sua própria condição narrativa e/ou linguística. Esse recurso textual, tão explorado pelo autor ficcional de *O selvagem da ópera*, permite a diluição da fronteira que separa literatura e história, e com isso parece problematizar a própria possibilidade de conhecimento dos fatos passados. assim, esse estilo narrativo não apenas redefine a nossa ideia de acesso à história, como também obriga o leitor a conhecer os meandros do processo literário ficcional, compelido a participar como cocriador nesse projeto. (ALVES, 2013, p. 69).

Além da própria metaficção, que problematiza a sua própria condição narrativa e a diluição da fronteira entre história e ficção do trecho anterior, podemos observar também esses traços na passagem seguinte, mas com o acréscimo potencializado reflexivo do narrador sobre: a originalidade na arte, a totalidade histórica, os séculos de “eurocentrismo” sob o “público à margem do segundo império brasileiro” (centro x periferia do estudo de Linda Hutcheon), que impôs uma espécie de subalternidade cultural à colônia periférica:

A FATALIDADE HISTÓRICA

Para merecer as graças do imperador e honrar o nome do Brasil, o maestro quer escrever outra ópera rigorosamente italiana, como o *Salvator*, sua obra de maior sucesso mas também a que mais contribuiu para as acusações que lhe fazem de não ser “um artista original”. Mas existe mesmo o artista puramente original, o *Inventor*, de Pound? Wagner começou sua carreira musical se inspirando em Beethoven. Toda obra de arte é feita de citações, ainda mais a música. Contudo, o artista, quando tem talento, mesmo ao copiar, faz com que sua arte reflita a própria *excentricidade*; suas possíveis várias *personas* não evitam que represente também aquilo que ele *é*, a singularidade que todos, artistas ou não, possuem, ainda que corrompida. Se for medíocre, o artista não tem outra alternativa senão fazer sua arte refletir a sua cultura, em sentido amplo. (Mário de Andrade, a propósito de Carlos: “O artista brasileiro que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for um gênio, é um inútil, um nulo”). (FONSECA, 1995, p.140-141).

Podemos constatar no trecho acima, a problematização metaficcional sobre a originalidade na arte, questionamento da história tradicional e eurocentrismo, ficcionalizados sob a égide da subalternidade do artista colonial, na figura de Carlos Gomes, que representa o “selvagem da ópera”, ou seja, o colono - mestiço - educado dos trópicos, que precisa provar a excelência de sua arte, e superar o preconceito imposto pela visão eurocêntrica ao novo mundo. Esses indícios reflexivos e recontextualizadores também são concernentes aos romances pós-modernos, e podem ser comparados com a seguinte passagem de Linda Hutcheon, uma vez que ela aponta todos esses elementos, também perceptíveis em *O selvagem da ópera*:

Assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. No entanto, conforme tentei mostrar, questionar esses conceitos não significa negá-los – mas apenas indagar de sua relação com a experiência [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 84).

No trecho acima, de Linda Hutcheon, podemos perceber a indagação de elementos como: exclusividade, originalidade, totalidade histórica e eurocentrismo/margem nos romances pós-modernos, que também são detectáveis em *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca. Nesse sentido, segue outra passagem que dispõe dessas características, essencialmente quando o público de

Milão acha estranho que haja um cartaz de um índio na frente da ópera, em vez de um cartaz com um tema europeu, despertando um certo “fetiche pelo exótico”. Acrescenta-se aí, a intertextualidade na análise e a hibridez massificadora entre ópera (alta cultura) e um argumento de roteiro de cinema, e de quebra o questionamento sobre originalidade e influência, uma vez que o narrador faz uma comparação valorativa do argumento de seu roteiro, com a ópera *O Guarani*, de Antônio Carlos Gomes, e também com o livro *O Guarani* de José de Alencar.

Dessa maneira, ressalta-se a releitura ficcional daquelas biografias, e o papel autorreferente sobre a sua própria elaboração fictícia, isto é, evidentes vestígios de metaficção historiográfica e a visível a hibridez entre ópera (alta cultura) e cinema, onde os capítulos desse “suposto argumento de roteiro” assemelha-se também aos fragmentos de uma ópera, especificamente quando a letra da ópera (conhecida como libreto) constitui parte do trecho do seguinte capítulo:

O ROMANCE E O LIBRETO

Muros e paredes externas das casas de Milão. Cartazes são colados, anunciando a estreia de *O Guarani*. Esses passantes que param e vêem a figura enigmática de um índio e lêem a palavra incompreensível do cartaz ficam intrigados. Não são muitos os que leram o livro de Alencar. (Para o nosso filme, o libreto de Scalvini e a música de Carlos Gomes interessam mais do que o romance. Mas cabem aqui algumas palavras sobre o de Alencar.) Assim como um filme tem a sua sintaxe, também os romances têm as suas particularidades de construção. E Alencar, como todo escritor da época, abusava de elipses, zeugmas, anástrofes, sínquices, assíndreos, anacolutos, silepses. Algumas das principais diferenças entre o livro de Alencar e a ópera de Carlos Gomes resultam dessa restritividade de espaço e movimento. A fúria da natureza representada pelo rio caudaloso, no final do romance, por exemplo, é substituída, na ópera, por uma inexpressiva explosão do castelo do vilão Gonzales, vista de longe. O final literário, segundo Alencar: “Nesse momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido e profundo e cavernoso” [...]. O final operístico, segundo Scalvini: Peri e Ceci escapam da explosão do castelo de Gonzales, causada pelo pai de Cecília, que se sacrifica para salvar a filha. No livro eles fogem de um “espetáculo pavoroso” e mortal, proporcionado pela fúria das águas, um símbolo da remota e permanente luta do homem contra a natureza. Na ópera, quem morre, pois “sempre morre alguém”, é o pai da heroína. (FONSECA, 1995. p.69-70).

Nesse trecho supracitado de *O selvagem da ópera*, foram expostos elementos que corroboram com a conclusão de que essa narrativa está sob influência da metaficção historiográfica, pois constata-se uma estrutura autorreflexiva, intertextual e simbiótica entre história e ficção, e também entre ópera (alta cultura) e cinema, como no trecho autorreferente.

Além disso, há o elemento da indeterminação factual, que é tão comum a todas narrativas pós-modernas de Rubem Fonseca analisadas até aqui. Quer dizer, o inacabamento e as contradições narrativas que ora induzem a veracidade dos fatos, ora subvertem as fontes da qual foram

consultadas, são apontadas pela análise da pesquisadora Luciana Coronel, confirmando todas essas marcas metaficcionalis da narrativa:

O selvagem da ópera, misto de romance, biografia e argumento cinematográfico acerca da vida e da obra de Carlos Gomes, na indeterminação de sua forma constitui exemplo de metaficção historiográfica. O narrador estrutura o texto nos moldes de um roteiro a ser filmado, ressaltando os aspectos visuais dos episódios, os enquadramentos e cortes que contornarão o filme como produto final a ser realizado. Na condição de primeira etapa de um trabalho maior, que se concretiza o filme, a narrativa apresenta a marca do inacabamento essencial. Em que se pese o rigor daquele que narra na execução da pesquisa que ampara o roteiro, confirmada pelos excertos de cartas, diários, contratos e notícias de jornal ali presentes; algumas afirmações suas apontam para a direção oposta. Desconhecendo quais são essas lacunas, o leitor está diante de um embaralhado de fato e ficção que desafia sua mente como labirinto de muitos sentidos. A expectativa de veracidade criada em virtude da pluralidade de discursos que corroboram as assertivas do narrador é subvertida pela dimensão de ficcionalidade, que se evidencia na subjetividade do ponto de vista que realiza a amarração muito peculiar dos episódios narrados. Costurando frouxamente as diferentes fontes sem arremate de um fechamento totalizante, contrapondoas e mesmo contradizendo-as, o narrador não permite ao leitor a ilusão de um saber factual. (CORONEL, 2013, p. 172).

Seguindo a premissa da construção filmica acima, que depois se torna uma narrativa permeada de lacunas, não permitindo ao leitor o saber factual, podemos comparar essa constatação com a seguinte passagem metaficcional: “Como mostrei em algum lugar deste filme”, que além de ser dialógica com o narratário, é também uma marca das narrativas entranhadas de metaficção historiográfica. Além do mais, há também a indeterminação sobre a cronologia da trama, pois esse “amontoado de fragmentos em construção”, que é um traço ficcional comum a um argumento de roteiro, é um elemento instaurador de dúvidas sob uma perspectiva histórica:

Como mostrei em algum lugar deste filme, a Casa Lucca tem Wagner como um dos principais contratados, e Giobannina Strazza está apreensiva. Soube que seus inimigos planejaram uma pateada para esta noite. Já prevendo isso, a ópera foi ensaiada em italiano e será cantada em italiano e não em alemão, a língua que muitos aqui dizem ser perfeita para se falar com os cães (ou cavalos, como querem outros). (FONSECA, 1995.p.106).

Essa problematização sobre a construção filmica acima, que serve de pano de fundo para a feitura de um “romance inacabado”, se analisarmos pelo ponto de vista histórico, confirma essa “noção de rascunho que nunca existirá /argumento de roteiro filmico”, detectado por Rebeca Alves, que alude uma sequência de narração em *mise en abyme* como responsável pelo encadeamento labiríntico da narrativa, culminando num processo metaficcional interdiscursivo:

O texto apropria-se intertextualmente da linguagem filmica, mas, sobretudo, tematiza o próprio processo de criação da arte cinematográfica. Desse modo, o trajeto da narrativa evidencia um processo em *mise en abyme*, no qual diferentes histórias e propostas se interligam, formando um encadeamento labiríntico. No primeiro plano, o narrador exerce

um papel de destaque, pois é o autor da história; ele parte de uma ideia para um filme biográfico e o livro seria a primeira etapa para a realização desse objetivo, ou seja, uma espécie de rascunho de um original que não existirá. Nesse jogo de ilusões em que se baseia o romance, um tratado sobre o cinema e sobre o discurso biográfico vai sendo realizado em segundo plano. O narrador se dedica a explicar o método utilizado para escrever a biografia, ou para produzir o “futuro filme”; assim, o recurso metaficcional cumpre o papel de possibilitar a visualização do processo interdiscursivo. (ALVES, 2013, p. 68).

Essa noção fragmentária, labiríntica e em *mise en abyme* que, a grosso modo, é um termo francês que pode ser traduzido como "narrativa em abismo" sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, também é constatada no trecho abaixo, quando o narrador explora fontes historiográficas, porém, sempre valendo-se de subjetividade ficcional, e intencionalmente narrando uma trama dentro de outra trama.

Especificamente, quando se inicia uma cena erótica de “Antônio Carlos Gomes” com a amante “Nadina”, ocorre um salto dessa cena diretamente para o Teatro Lírico, onde é narrada a passagem de “José de Alencar” por aquele espaço, ou seja, sem nenhuma cronologia linear, explorando o efeito de *flashback*, comum às feituas de roteiros, e impensável numa narração histórica tradicional:

Nítidos na tela agora, Carlos fumando, melancólico, prestes a impacientar-se, e Nadina ao seu lado na cama, ambos, num plano médio, sob lençóis de seda que lhes escondem os corpos da cintura para baixo. A Bulcioff veste uma camisola de renda exhibe colo e braços nus; o tronco moreno do maestro mostra-se despido. “Que grande sucesso!” diz Nadina. “Mas há sempre aqueles que não gostam. José de Alencar disse que fiz o seu *O guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates. Com mil demônios!, escrevi uma ópera, não escrevi um romance literário.” Flashback: Teatro Lírico, dito Provisório, A ópera *O guarani* terminou. José de Alencar, à saída do espetáculo, conversa com amigos. (Nos dias que correm, Alencar, mais dedicado à política, não tem escrito ficção.) Sua barba grisalha cobre-lhe inteiramente o colarinho da camisa branca e quase toda a gravata escura. “Gomes fez do *Guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobre Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono da sua tribo e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Porém desculpe-me tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ir ler esse livro, se não relê-lo - o maior favor que pode merecer um autor”. (FONSECA.1995, p.81-82).

Perto do fim da narrativa, esse argumento de cinema, que é um livro, vai constituindo ao final da trama um fechamento ficcional e também híbrido entre literatura, historiografia e cinema, na medida em que descreve uma cena melancólica sobre o fim do império brasileiro, na figura de Dom Pedro II, fugindo para ser exilado na Europa, após a proclamação da república, pelo Marechal Deodoro:

Vamos encerrar com esta cena:

É noite. Um escaler, conduzindo d. Pedro, se aproxima de um pequeno navio em cuja proa está escrito *Parnaíba*. Brilham na escuridão as lanternas do barco que conduzirá este

desafortunado passageiro até a baía da ilha Grande, onde se encontra fundeado o vapor *Alagoas* à sua espera. O rosto de barbas brancas de d. Pedro é iluminado por uma luz bruxuleante, enquanto ele sobe, com enorme esforço, as escadas do barco. Close de d. Pedro. Seu rosto mostra tristeza, dor e humilhação. “Eu não queria sair à noite, às escondidas, como um negro fugido...” murmura. (FONSECA, 1994, 215).

Um pouco antes do término de *O selvagem da ópera*, como nas narrativas anteriores da tese, o personagem-protagonista também morre no fim, ou seja, não há um final feliz, como na expectativa de grande parte das histórias de cultura de massa, e o híbrido entre literatura, cinema e história se revelam, na passagem metacinemática da morte de Antônio Carlos Gomes:

Sufocado, Carlos absorve o ar com esforço; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. Carlos lança sangue pela boca sem parar, em gorgolhões, que fazem seu corpo agitar-se violentamente. O enfermeiro, estarrecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquieta-se. Carlos está morto.[...] Da horrenda agonia, que o filme mostra sadicamente, nada deverá restar, tudo será ocultado, mascarado, maquiado; apenas estes ganchos de ferro que prendem a rede nas paredes não irão desaparecer e registrarão, ainda que de maneira quase secreta, a cavilosa impostura. (Os ganchos de ferro irão parar no Museu Carlos Gomes, em Campinas.). (FONSECA, 1994, p. 242- 243).

Por outro lado, a passagem acima descreve a cena da morte do personagem Carlos Gomes de forma rápida, denotando um certo imediatismo próprio de muitos filmes históricos e nostálgicos da cultura de massa. Nesse sentido, Fredric Jameson em *O fim da temporalidade*, elabora uma reflexão sobre filmes históricos comerciais, como *A paixão de Joana D’arc*, que presentificam o passado focalizando no corpo dos personagens e proporcionando uma visão fragmentada da arte cinematográfica:

É necessário a fim de se esconder os limites fenomenológicos do filme enquanto tal, cujas tentativas em alguma “literal redução ao corpo” — os closes em *A paixão de Joana D’ Arc*, por exemplo, ou mesmo *os cadáveres em Sukurov* — nos conduzem numa direção absolutamente diferente, ainda que permanecendo igualmente irrealizável. O filme só pode fornecer imagens cinéticas, mas o que realmente está em jogo aqui não são os limites do filme enquanto meio, mas, sim, aqueles da fenomenologia, que prometeu ao corpo existencial uma plenitude corporal que ela não podia proporcionar. Tal imediatismo não é apenas impossível filosoficamente (as obras de Hegel e Derrida constituem demonstrações exaustivas, ainda que bem diferentes, da impossibilidade de tal experiência imediata), precisamos também afirmar que a plenitude fenomenológica é, ela própria, impossível em qualquer nível, mais ainda naqueles do corpo e do presente de tempo. É assim, então, que o apelo a uma redução àquelas coisas é constantemente solapado pela fragmentação, e por uma fragmentação arriscada a funcionar alegoricamente na medida em que permanece absorta em nos dizer que, no final de contas, cada uma de suas partes corporais é realmente o todo, assim como ela quer que acreditemos que seus sucessivos instantes no tempo, de fato, cada um deles, é “a última chama lívida do tempo.” (JAMESON, 2011, 204).

Por fim, além dessa descrição da agonia de Carlos Gomes e da condição temporal da cena, que tende mais para um filme comercial, é a ficcionalização histórica e cinematográfica da morte de André Rebouças que emerge no final do “filme”. Sobre André Rebouças, esse era um famoso abolicionista negro, engenheiro e monarquista que se exilou em Funchal, em apoio ao exílio de D. Pedro II. Historicamente, Rebouças era igualmente amigo de Carlos Gomes, segundo sua biografia, e seu suicídio real é ficcionalizado nessa narrativa, em meio à angústia pela perda de seu amigo Carlos Gomes:

“Quando Gomes passou por aqui da última vez, eu sabia que ele estava indo a Belém para morrer e ser sepultado na sua terra. Pobre Carlos Gomes, sempre teve medo de que não o compreendessem, que o abandonassem, que o esquecessem. Mas esse não é o medo de todos?” Rebouças olha longamente uma pequena planta silvestre que brota aos seus pés. “A mais bela flor que vi na ilha da Madeira é a *Strelitzia reginae*. A flor, ou mais rigorosamente a inflorescência, simula um pássaro voando. As brácteas, ou as folhas florais, de um amarelo entre ouro e laranja, parecem asas abertas. O primor da beleza está no longo estame, azul, com uma antera longitudinal com pólen branco-pérola. Um último olhar para o mar, Rebouças arroja-se do alto do penhasco. Seu corpo cai sobre as pedras que ficam no sopé da escarpa, com um baque surdo. Um fio de sangue sai da sua orelha esquerda. Rebouças está morto. Fim. (FONSECA, 1994, p.246)

Portanto, os trechos acima apresentam transições rápidas de uma cena para outra, como em muitos filmes de ação da cultura de massa, além de elaborar uma forte redução do tempo cronológico. Tal imediatismo presentificado, da ficção de Fonseca, pode ser comparado com o que Fredric Jameson, em *O fim da temporalidade*, descreve como um processo de reducionismo temporal do cinema de massa, que é mais um componente do hibridismo, presente em *O selvagem da ópera*:

Contudo, este é um diagnóstico que não deve basear seu programa político em formas arcaicas ou encorajar nostalgia em torno do valor de um velho “sujeito centrado” burguês — ao qual nunca poderemos retornar. Mas a exposição geral desta tendência histórica do capitalismo tardio precisa ser completada pela justaposição desses sintomas filosóficos e ideológicos com sintomas propriamente culturais, e parece inevitável fazer uma primeira abordagem dos últimos através da cultura de massa, em particular, na forma dos atuais filmes de ação. Com efeito, pode-se argumentar que tais filmes só recentemente se tornaram de fato um gênero em seu próprio direito, com um *canon* que se pode encontrar recapitulado na televisão todas as semanas do ano, nas reprises de seus exemplares de maior sucesso — *Duro de matar*, *Máquina mortífera*, *Risco total*, *O exterminador do futuro*, e assim por diante (sua relativa antiguidade parece não contribuir para o futuro e o desenvolvimento deste novo gênero)[...] O que era para ser demonstrado, como consequência da redução ao presente e ao corpo, era, em outras palavras, a tensão entre a construção de uma trama (intriga completa, suspense narrativo) e a demanda por uma sucessão de explosivos e autossuficientes momentos presentes de violência. assim, algo peculiar se segue a partir desta exigência; o fechamento torna-se agora uma alegoria do próprio corpo humano e, nesses filmes, a redução ao veículo do fechamento representa a redução ao corpo, que é uma dimensão fundamental do fim da temporalidade ou da redução ao presente. (JAMESON, 2011, p. 204)

A problematização sobre o fim da temporalidade do trecho acima, que é constante em todas as narrativas da tese, estende-se também à focalização descritiva da corporeidade dos personagens na cultura de massa, segundo Jameson. Nesse sentido, os trechos ficcionalizados das mortes de Carlos Gomes e André Rebouças, igualmente focam nos corpos dos personagens, como uma câmera que reduz seu close no espaço e focaliza-se na corporeidade, lembrando também a violência e suspense comum aos *thrillers* policiais que tanto influenciaram a literatura do autor.

Além disso, o passado nostálgico e fetichizado dos filmes históricos, assim como na literatura de Fonseca, são sempre permeados pelo pastiche pós-moderno, onde o tempo cronológico é diluído no hibridismo entre a alta cultura, a cultura de massa e a cultura popular. E não apenas nessas últimas passagens analisadas, mas em todo o trajeto analítico de *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, percebem-se as aproximações entre literatura, história e cinema que projetaram inúmeras reflexões no que tange à interação esses gêneros, uma vez que o autor se vale de referências históricas na construção de um argumento de roteiro, induzindo o leitor a um permanente questionamento sobre a veracidade daquele relato.

O personagem-protagonista, referente ao histórico músico Antônio Carlos Gomes, interage com outras figuras históricas ficcionalizadas, como André Rebouças, Alfredo Taunay, Pedro II, Adelina, a mulher de Carlos, as cantoras Haricléa Darclée e Diana Raggi; os músicos Boito e Ponchielli, o político republicano Salvador Mendonça, os libretistas Ghislanzoni e Scalvini, os editores de música Ricordi e Lucca, os cantores Victor Maurel e Francesco Tamagno, José de Alencar e Giuseppe Verdi.

Mesmo assim, com todos os personagens de referência histórica, espaços ornamentados com similitudes da época, a pesquisa elaborada por esse narrador característico de filme, que por ser um enunciador mais discreto que contribuiria para a simulação de “veracidade” roteirística, ainda sim, esse narrador não escamoteia os limbos do relato, porque esse narrador heterodiegético aproxima narração literária com narração cinematográfica (hibridez teorizada por Scholhammer), imprimindo e incorporando uma velocidade de cenas de cinema mais comercial, na contação metaficcional de sua narrativa, o que impossibilita a simulação de uma verossimilhança histórica, elemento último que cai por terra, devido a uma construção paralela de argumento de roteiro, que por natureza é inacabado e deixa lacunas que não podem ser preenchidas com a pretensa objetividade histórica.

Sob esse intento, a ficção de Rubem Fonseca foi capaz de preencher esses espaços com imaginação ficcional, tendo a característica do inacabamento, não só como argumento de um roteiro, mas também como um traço “pós-moderno da indeterminação factual”, teorizado por Linda

Hutcheon, e corroborado pelas pesquisadoras Luciana Coronel e Rebeca Alves, no que tange esse processo metaficcional de aproximações entre história e ficção.

Somam-se a isso, as reflexões sobre centro e margem na “metáfora metaficcional do selvagem”, exclusividade, originalidade e autoria da arte, e o questionamento dos relatos totalizantes, como o da historiografia. Sobretudo, a característica mais marcante e permeadora de toda a análise narrativa, foi a presença da autorreferência, que é tão análoga à metaficção historiográfica, presente em *O selvagem da ópera*.

A problematização sobre a própria feitura ficcional de um roteiro de filme, em si, já propicia várias reflexões sobre as interações entre cinema de massa e literatura, e que Jameson categorizou como a mescla ou hibridismo entre alta cultura e cultura de massa, mas acrescenta-se aí o fenômeno da pesquisa historiográfica, obtendo um inventário de análise, na figura da trama estudada, que possibilitou um efetivo material para os recortes propostos para esse capítulo.

A concatenação de uma narrativa que volta-se para si, pensando e repensando sua natureza, é um dos cerne desse capítulo, que comprovou assertividade analítica em comparar *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, com a hibridez metaficcional entre literatura, história, cinema, ópera e a cultura de massa.

Sobretudo, como não comparar alegoricamente o mestiço Carlos Gomes ficcional com a nossa subalternidade cultural, ainda presente na atualidade? Como delinear o que é nacional numa cultura tão globalizada, ou como diferenciar o que representa nossa identidade do que é feito no exterior? A Cultura e a Literatura são entidades híbridas e não podem ser vistas como ilhas isoladas, mas como parte de um grande aspecto geral humanístico.

“Apropriar-se” daquilo que nos representa socialmente foi a escolha inteligente do movimento moderno brasileiro com sua antropofagia, e que hoje, na pós-modernidade, se torna tão necessária a sua revisitação. Dessa maneira, cada representação da arte pós-moderna necessita ser analisada caso a caso, pois podem emergir notáveis manifestações culturais de cunho social.

Atualmente, ainda vemos a Europa e os EUA como modelos a seguir, apesar da vasta e rica literatura latino-americana que temos. Nossa herança mestiça entre europeus, africanos e indígenas criou uma forte e consistente identidade cultural como povo, porém o sentimento eurocêntrico ainda vigora no cerne do “recalcamento purista” de grande parte da nossa burguesia, sem mencionar as grandes mazelas que se repetem do país, e que a releitura histórica de *O selvagem da ópera* presentifica com pautas atuais.

Ao exemplo da monarquia constitucionalista de Dom Pedro II, ficcionalizada por Fonseca, que foi derrubada pela proclamação de uma república autocrática de Marechal Deodoro (República da Espada 1889-1890), culminando no primeiro golpe de estado do Brasil. Já no século XX, ocorre

outro golpe de estado (com apoio dos EUA) contra o Presidente de esquerda, João Goulart, concretizando um regime militar de (1964-1985).

E na atualidade, em 2016 houve um golpe parlamentar contra Dilma Rousseff, onde um processo duvidoso derrubou a primeira mulher eleita presidente do Brasil... Enfim, o caráter cíclico da história e sua releitura ficcional, em *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, encontra elementos tangíveis de análise sob o ponto de vista da literatura, que presentifica o passado com pautas atuais demonstrando essa tendência golpista no aspecto político, e ao mesmo tempo híbrida, mimética e reverberante no aspecto literário, que proporcionou tais indícios supracitados para esse capítulo analítico.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferente das angústias de outros pesquisadores, que tiveram alguma dificuldade para conseguir referências sobre um *corpus* almejado, sempre tive à mão um vasto campo teórico e ficcional para começar a presente pesquisa, devido à proeminência de Rubem Fonseca como escritor consagrado da literatura brasileira, além da teoria da metaficção pós-moderna ser uma área exponencialmente difundida na academia.

Por outro lado, essa acessibilidade material, referida acima, dificultou um pouco minha escolha das narrativas para a tese, na medida em que, dentre todas as narrativas históricas escritas pelo autor, precisei selecionar apenas duas e um conto, que pudessem responder de forma satisfatória e incontestável à análise comparativa com conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon. Sem mencionar que o campo teórico metaficcional é igualmente vasto, tive que decidir também sobre o tipo específico de metaficção que seria selecionada, optando por aquela que tende mais para a releitura histórica e ao hibridismo, conforme a natureza das narrativas selecionadas, e em menor escala, pela metaficção meramente autorreferencial, elaborada ficcionalmente por Fonseca nos anos sessenta.

Um outro desafio foi investigar o campo do hibridismo cultural e aplicá-lo ao *corpus*, uma vez em que “eu ainda não era tão íntimo da conceituação”. Mas, com o passar do tempo, os capítulos analíticos, que antes da qualificação só priorizavam a metaficção historiográfica, agora incorporam também novas impressões do hibridismo, no que tange sua diluição fronteiriça entre gêneros e “culturas”. Dessa forma, as três narrativas selecionadas concretizaram o intento de demonstrar a efetividade da análise requerida, sem a necessidade de incluir *O doente Molière* (Uma narrativa histórica), porque essa narrativa denota uma estrutura idêntica à de *Agosto* (um romance policial no passado), e seus elementos do hibridismo entre alta cultura e a cultura de massa são mais herméticos, limitando-se à mera hibridez do romance policial e romance histórico, e não com outros elementos da indústria cultural de massa (rádio, televisão, jornais) como um todo. Além disso, sendo o personagem Molière um artista estrangeiro, não poderia desenvolver a reflexão sobre subalternidade cultural brasileira, que é tão evidente nas três obras.

Enfim, o foco do meu trabalho foi evidenciar a singularidade de cada expressão artística do autor, ou seja, um conto de extração histórica (H.M.S Cormorant em Paranaguá), um Romance Policial (*Agosto*), e um argumento cinematográfico (*O selvagem da ópera*), que tivesse a marca da releitura histórica e do hibridismo cultural, e não meramente um trabalho comparativo entre as

obras para achar similitudes, apesar de também fazer esse tipo de comparação nas Considerações finais, só que um pouco mais adiante...

Então, chegado ao término da estrutura almejada, a tese começou a revelar uma organicidade, e os conceitos de pós-modernismo, metaficção e hibridismo ficaram mais táteis, possibilitando a percepção de tais fenômenos em comparação às narrativas selecionadas.

Já o capítulo destinado à fortuna crítica, oportunizou indícios da relevância do papel de Rubem Fonseca no cenário cultural brasileiro, demonstrando uma diversidade de perspectivas analíticas sobre seu trabalho, tanto para os pesquisadores da sua obra, quanto para os de literatura brasileira. Vertentes como a do “brutalismo”, alcunhada por Bosi, romance policial tradicional, *thrillers*, romance *noir*, romances de extração histórica, metaficções historiográficas ou a hibridez de todos esses gêneros estão notadamente documentadas nessa parte do trabalho.

No capítulo destinado ao estudo de Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, elencou-se uma fundamentação que se coadunava com as narrativas de Fonseca, uma vez que foram concatenados os conceitos de massificação da cultura e mescla da cultura de massa e cultura de elite, notadamente nas análises das narrativas *Agosto e O selvagem da ópera*, além dos conceitos de pastiche pós-moderno e de fim da temporalidade, em *H.M.S Cormorant de Paranaguá*. Além de outros sintomas constituintes dessa teoria, que também são perceptíveis nas obras analisadas, como a crise da historicidade, fim da temporalidade, priorização do espaço pós-moderno, esmaecimento dos afetos, nova concepção de profundidade nas relações humanas e nas artes, questionamento da autoria e a pós-fala, que culminam no aspecto final da mais recente fase do capitalismo: o produto-cultura, o consumo-cultura ou a cultura do consumo.

Mas, sobretudo, a teoria da metaficção historiográfica, que está dentro do aspecto da pós-modernidade, da pesquisadora Linda Hutcheon, foi o principal campo da tese. Essa teoria, por meio do capítulo mais extenso sobre a *A poética do pós-modernismo*, oportunizou a comprovação do questionamento da historiografia, através da ficção contemporânea que se vale em preencher as lacunas historiográficas pela ficcionalidade.

Após analisar a teoria acima, cheguei à conclusão de que as narrativas mestras estão sendo desconstruídas por narrativas que mesclam a cultura erudita, cultura de massa e a cultura popular, protagonizando e realocando os ex-cêntricos, marginalizados, minorias para o centro ficcional. Além de toda a presentificação ficcional da história, proveniente da incredulidade sobre a capacidade da história, enquanto narrativa subjetiva, em descrever o passado.

Linda Hutcheon problematiza a massificação da cultura por dentro, diferente de Fredric Jameson, que analisa essa massificação da cultura, tanto de forma celebrativa quanto denunciata

sobre o que ele denominou como “produto-cultura”, o que para o pesquisador, pode levar a um abrandamento alienante da luta de classes. Ao invés disso, Hutcheon opta pelas ferramentas teóricas do questionamento contínuo/problematização e a desconstrução agregadora e não meramente implosiva, que altera a perspectiva sobre essa massificação da cultura, não subestimando sua complexidade.

Considerarei que as narrativas analisadas: *H.M.S. Cormorant de Paranaguá* (1979), conto de *O Cobrador, Agosto* (1990), *O selvagem da ópera* (1994), são concernentes à teoria da metaficção historiográfica, dos ex-cêntricos (centro x periferia) e da presentificação do passado, teorizadas por Linda Hutcheon, e dispõem de características como aproximações intertextuais, revisitações “miméticas ou reverberantes”, e a hibridez entre história e ficção, cultura de elite e cultura de massa e pastiche, conforme os estudos pós-modernos de *Pós-modernismo: A lógica do capitalismo Tardio*, de Fredric Jameson.

Além disso, no capítulo teórico sobre *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975/2000), de Antônio Roberto Esteves, em seu estudo teórico sobre as relações entre ficção e história e seu itinerário do novo romance histórico/ metaficção historiográfica do Brasil, o autor “alça a obra de Rubem Fonseca ao *hall* da história da literatura”. Nessa linha, o pesquisador analisa o conto *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, conto de *O Cobrador* (1979), classificando-o como uma trama que merece estar ao lado de romances extensos de cunho histórico, uma vez que esse conto possui um vasto campo de extração histórica e cultural protagonizado ficcionalmente pelo poeta Álvares Azevedo, Lord Byron e outras figuras históricas da época do segundo império brasileiro. Além de toda a provisoriedade teórica que o pesquisador apregoa e o fichamento catalográfico de seu estudo, permite aos pesquisadores aprofundarem suas pesquisas e completarem “o catálogo bibliográfico”, assim como a “literatura contemporânea empreende ficcionalmente nas lacunas da historiografia” e, dessa maneira, oportunizando uma percepção do fenômeno ficcional pós-moderno no âmbito brasileiro e hispano-americano, especificamente entre as narrativas de extração histórica contemporâneas do Brasil, e sancionando também as teorias de Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Fernando Aínsa e Seymour Menton, onde esses teóricos não são só citados, mas também constituem parte teórica integrante do seu trabalho, assim como o trabalho da pesquisadora argentina Célia Fernández Prieto, que reduz as características do novo romance histórico/ metaficção historiográfica a apenas duas, ou seja, uma distorção do material histórico (acontecimentos, personagens e cronologia estabelecidos pela historiografia oficial) ao ser incluído na diegese ficcional, e a presença da metaficção como eixo formal e temático, como traço mais relevante, revelando-se tanto nas técnicas narrativas quanto no sentido global do texto.

A meu ver, todas essas características mencionadas por Célia Prieto e por todos esses teóricos, poderiam ser substituídas/simplificadas por três categorias: Releitura histórica, hibridismo e metaficção, que são as marcas mais extensivas e globalizantes aos romances da contemporaneidade e também aos romances selecionados para essa tese.

Sobre essas marcas ficcionais acima, fiz céleres comentários já na parte teórica, acerca dessas nuances e exemplificações nas narrativas selecionadas, que anteciparam as comprovações do campo analítico, e comprovaram as contradições inerentes às narrativas pós-modernas, como no exemplo de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, que proporcionou uma análise de variados elementos pós-modernos tais como: aproximações com personagens históricos, revisitações ficcionais da história, as presentificações do passado, e reflexões desconstrutivistas sobre (centro versus periferia, de acordo com Hutcheon), o protagonismo/ coadjuvantismo dos ex-cêntricos (personagem Álvares de Azevedo frente ao eurocêntrico Lord Byron), e a presença do pastiche pós-moderno, teorizado por Jameson, formando um esboço da ficção contemporânea, através dessa narrativa.

Nesse sentido, também constatei que essas desconstruções – dos elementos tidos como factuais em *Agosto* – se fizeram presentes devido à influência da pós-modernidade, que trazem no seu bojo as problematizações provenientes da metaficção historiográfica. A visão problematizante sobre o passado, a dúvida constante, as respostas provisórias e os finais irresolutos *noir*, em comparação com os romances policiais tradicionais, não limitam essa trama meramente à categoria do romance *noir*, mas sim a um alargamento das possibilidades de análise, dentro do campo das aproximações entre história e literatura.

Tal campo foi o epicentro dessa tese, e sobretudo, a categoria da metaficção historiográfica, teorizada por Linda Hutcheon, e a hibridez entre o romance de extração histórica com o romance policial na pós-modernidade, de acordo com Fredric Jameson, em *Pós-modernismo: A lógica do capitalismo tardio*, e *Ficção Brasileira Contemporânea*, de Karl Erick Scholhammer, sem mencionar o híbrido na diluição fronteiriça entre a alta cultura, cultura de massa, cultura popular, história e romance policial, presente na narrativa.

Afinal, a mera sugestão do personagem histórico Gregório Fortunato, o anjo negro, chefe da guarda presidente Getúlio Vargas, ser o assassino de um empresário fictício, ou mesmo, a própria dúvida instaurada sobre o suicídio do presidente, são indiscutivelmente marcas de mistério, tanto do romance policial, quanto também de uma ficcionalização histórica, oriunda da metaficção historiográfica pós-moderna, denotando um romance histórico-policial de razoável inferimento analítico.

Além de toda problematização sobre a elaboração ficcional de um argumento de roteiro de cinema, que já propicia várias reflexões sobre as relações entre cinema e literatura (hibridismo

literário de Schollhammer), e que Jameson estudou como a hibridez entre alta cultura e cultura de massa, mas acrescenta-se aí o fenômeno da pesquisa historiográfica, e obtemos um promissor campo de análise, no exemplo de *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca, que é protagonizado ficcionalmente pelo personagem histórico e músico Antônio Carlos Gomes.

Nesse sentido, os simulacros narrativos de Fonseca, nas narrativas selecionadas, direcionaram minha leitura entre binômios verdade-mentira e falso-real, que estão presentes em todas as tramas, problematizando a representação dos relatos, como da historiografia, da filosofia, da literatura e da cultura de massa, sob influência da pós-modernidade. Conceito último, que catapultou os traços problematizantes da metaficção historiográfica na ficção contemporânea, de acordo com a pesquisadora Linda Hutcheon.

Nas narrativas analisadas da tese, constata-se que seus traços dialógicos com a história, filosofia, cinema, cultura de massa em geral e o subgênero romance *noir* com alta literatura, são partes constituintes da construção narrativa de Rubem Fonseca, e deixam claro que o mais importante no percurso narrativo é um enredo reflexivo e não a sua conclusão, veracidade ou qualquer pretensão de “realidade objetiva”.

Além disso, a escrita enxuta de Fonseca, propõe a uma gama de leitores “um passeio reflexivo pelo passado presentificadamente *pop*”, pela atmosfera brutal da sociedade de consumo, e pelos grandes centros urbanos do passado com seus “personagens ex-cêntricos/marginalizados”, que ao contrário das narrativas mestras positivistas e eurocêntricas de outrora, agora passam ao centro do terreno cultural, e ganham voz e vez no universo ficcional *noir de* Fonseca.

A categoria do espaço se sobrepõe à do tempo na pós-modernidade, de acordo com Jameson e Hutcheon, e também por esse motivo a temporalidade das narrativas selecionadas servem como pano de fundo para reflexões ou autorreflexões, presentificadas de nosso próprio tempo. Sendo assim, as narrativas de extração histórica contemporâneas de Rubem Fonseca, também não correspondem mais os “ditames” do velho romance histórico de Walter Scott, pois essas não se limitam ao mero tratado documental historiográfico.

A ficção contemporânea de Fonseca enriquece quando opta em incorporar ou “beber de várias fontes” para recriação de algo novo, repelindo qualquer nilismo, conforme comprovamos em todas as narrativas selecionadas para essa tese. Sem mencionar o dialogismo intertextual mimético do pastiche em *H.M.S. Cormorant em Paranaguá*, que está inserido no bojo da metaficção, e que também repensa reflexivamente o sistema literário, cultural e mercadológico da sociedade contemporânea, nas tramas do recorte secundário dessa tese.

Nessa perspectiva, teço uma breve comparação entre as três narrativas: *H.M.S. Cormorant de Paranaguá*, *Agosto* e *O selvagem da ópera*, que apresentam elementos da releitura histórica ou

do hibridismo cultural, que se aproximam entre si. Em *Agosto*, por exemplo, há um trecho de releitura histórica em que o personagem corrupto Vitor Freitas (alusão ao histórico senador Vitorino Freire, que foi conhecido por fraudes na eleição do governo do Maranhão), faz uma reflexão sobre o imperialismo cultural, denotando elementos do hibridismo cultural entre Romance Policial (cultura de massa) e a alta cultura enciclopédica da obra de Fonseca. Especificamente no diálogo entre o policial corrupto Teodoro e o senador Vitor Freitas:

“Gostou da decoração?”, perguntou o senador estendendo um copo de uísque e gelo para Teodoro.

“Muito bonita”, disse Teodoro.

“Os motivos são tunisianos. Você conhece a Tunísia?”

“Nunca saí do Brasil, senador.”

“A moda agora é fazer decorações em estilo americano, uma coisa de insuportável mau gosto. Ah! A burguesia brasileira! Antes era tudo afrancesado, agora é tudo americanizado. Os americanos são o povo mais vulgar que existe no mundo. Eles não têm história, cultura, nada, só dinheiro. Já a Tunísia... Você sem dúvida já ouviu falar em Cartago, um império fundado pelos fenícios, há milhares de anos...”

“ Ah... sim senhor...”

“Infelizmente é hoje uma colônia francesa. E os franceses como todos os colonizadores, não têm feito outra coisa que tentar destruir a cultura-”

(FONSECA, 1990, p.139).

No trecho acima, percebemos uma crítica dirigida à contínua ação do imperialismo econômico e cultural sobre o Brasil, que advém desde a criação do país e permanece como um dos traços culturais do sentimento de subalternidade, latente em nossa burguesia. Traço último, que pode ser observado também em *O selvagem da ópera*, na medida em que o personagem Carlos Gomes sofre uma forte pressão eurocêntrica na sua arte, assim como dos seus patrícios que exigem muito mais de um artista brasileiro, em face do caráter marginalizado de nossa arte. A releitura histórica sobre a angústia sofrida pelo maestro, e o hibridismo cultural entre cultura européia e brasileira, que tende para o eurocentrismo, são tangíveis no trecho abaixo:

Ainda não há a chamada “ utopia do som nacional brasileiro”, não obstante o empenho nacionalista antigo mentor de Carlos, o espanhol d. José Amat com sua Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no Rio de Janeiro. A adstringência de Carlos ao modelo europeu obriga as suas óperas, inclusive as que começou e abandonou, até mesmo as que são cantadas em português, *A noite no castelo* e *Joana Flandres*, quase todas, enfim, com exceção

de *O guarani* (indianismo) e *Lo schiavo* (abolicionismo), a terem temas alheios ao seu verdadeiro mundo: lendas medievais, devaneios orientais, fábulas estrangeiras com o sabor exótico atraente aos europeus.[...] E se Gomes tivesse se guiado pelo instinto, se aprendesse com autores populares brasileiros de modinhas e criações típicas brasileiras? E se ele não tivesse sido um aluno de Rossi, teria aprendido a questionar? Gomes teria sido mais original? [...]E esse público está na Itália, mas também, e principalmente no Brasil; e a reação contraditória dos brasileiros à sua obra e à pessoa- adoração e ódio, respeito e execração, inveja e indiferença, desprezo e reverência deixa-o confuso, rancoroso, motiva-o a provar aos seus patrícios que é igual a Verdi, leva-o “estudar” (ainda mais) “os grandes compositores” para consagrar-se na Itália e assim dar maiores contentamentos ao imperador, sobretudo, impressionar e conseguir o reconhecimento de seus patrícios. Em suma, vingar-se. (FONSECA, 1994, p.142. GRIFO NOSSO).

Na passagem acima, percebemos evidentes marcas da releitura histórica, imperialismo cultural e o hibridismo cultural, na reflexão sobre o papel de Carlos Gomes para a formação de uma cultura nacional, que poderia ser mais independente da cultura européia. Nesse sentido, o trecho a seguir de *H.M.S Cormorant de Paranaguá* também evidencia a releitura histórica sobre o imperialismo econômico e cultural no Brasil-colônia, na medida em que as discussões nas tabernas se tornam mais acaloradas, ao desmerecer a morte por afogamento do poeta inglês Percy Shelley, por não saber nadar, e principalmente pela intervenção da marinha britânica sobre a soberania brasileira:

O astro para não ser apressado, foi posto a pique pela própria tripulação de bravos marinheiros patrícios, mas os outros navios foram abordados e rebocados para alto-mar. O forte abriu fogo, matou muitos bretões (um só marinheiro inglês morreu, e assim mesmo porque caiu ao mar e afogou-se, por não saber nadar como o poeta Shelley, bem feito para ele, todo o homem deve saber nadar e lutar boxe) mas o desaforado comandante do *Cormorant*, o maldito Schomberg, ao largo do forte e à vista de todos, numa torpe e ultrajante exibição de força e poder, incendiou o *Sereia* e o *Leônidas* e levou o *Lucy Ann* para Santa Helena, afrontando de maneira humilhante a soberania brasileira. Soberania de traficante de escravos, mofa Byron. Nessas horas ele me aborrece. Morte à Inglaterra!, bradam os bêbados e os estudantes da taberna. Abaixo a Grã-Bretanha! (FONSECA, 1979, p.119)

No trecho acima, percebemos a problematização ficcional sobre o imperialismo econômico e cultural da Grã- Bretanha sobre Brasil, no período colonial. Já na passagem seguinte, evidencia-se a releitura histórica e o hibridismo cultural (similares à narrativa Agosto) no primeiro parágrafo de *H.M.S Cormorant em Paranaguá*, uma vez que a revisitação histórica da biografia de Azevedo manifesta-se como um quebra-cabeça narrativo (Puzzle), com pistas peculiares de um Romance Policial Contemporâneo (cultura de massa). Sendo assim, descrevendo todo o ambiente circundante

como se fossem closes cinematográficos (similares ao *O selvagem da ópera*), mas aplicados a um conto de ficção histórica:

Quem sou? Penso, vendo-me ao espelho de vestido longo negro de cetim, luvas brancas de pelica, brincos, colar, peruca, tiara de brilhantes, meia- máscara de veludo negro.

Luísa arruma o quarto. Falo do baile.

Livros, papéis espalhados, tinta azul e vermelha derramada, canetas, penas de aço belgas, mata-borrão numa armação de prata, caveira amarelada com todos os dentes, lápis coloridos, borracha, jornais, o retrato dos meus pais, um espelho grande, na parede escrito a carvão 1850 Coelho Duarte, 1851 João Batista da Silva Júnior, 1852 nada.(FONSECA, 1979, p.113)

Nesse sentido, com relação ao híbrido de elementos do Romance Policial, do rádio (cultura de massa), do cinema e da presentificação do passado, podemos perceber inequivocadamente esse último traço em uma passagem de *Agosto*, onde há uma mesma pressão da mídia liberal e conservadora contra os governos populares, podendo ser comparada com a situação política recente do Brasil. Além disso, percebe-se novamente toda questão subserviente dos liberais brasileiros como o jornalista (Carlos Lacerda), ao imperialismo americano.

A rádio Globo falava num outro atentado contra Lacerda, até então mantido em segredo. Lacerda chegava a lancha a Paquetá, no domingo, dia 8, para um comício, acompanhado de um radialista da Globo, Raul Brunini, e outras pessoas, quando, por entre o espoucar dos fogos de artifício soltados pelos eleitores que lhes davam boas vindas, sentiram um grande estouro sob os pés. Uma banana de dinamite tinha explodido do casco.[...] Somente as forças armadas podiam acudir o país.[...] O que se podia esperar de um sujeito que na condição de deputado federal havia beijado a mão de Eisenhower, de maneira subserviente, em pleno Congresso Nacional, quando o general americano visitara o Brasil depois da guerra?, pensou Mattos. O que se podia esperar de um velho inimigo de Vargas? De um fundador da UDN? (FONSECA, 1990, pgs.193-194).

Na passagem acima, evidencia-se o quanto setores liberais e antipopulares capitaneados por Carlos Lacerda minaram a credibilidade do governo Vargas, que tinha sido eleito democraticamente, e sofria ataques diários desse notório jornalista golpista. Nessa linha, percebemos como a releitura histórica de Fonseca traz à tona a presentificação do passado, aludindo pautas ainda atuais da nossa sociedade contemporânea. Tal como a influência da mídia liberal (Rede Globo), o imperialismo americano e o apelo aos supostos salvadores da pátria (os militares), que dez anos depois da

morte de Vargas implementariam uma ditadura de 21 anos no Brasil. Além disso, destaca-se todo o hibridismo entre Literatura, História, Romance Policial e rádio, diluindo substancialmente as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa.

Nesse sentido, no trecho seguinte de *O selvagem da ópera*, constata-se essa mesma diluição fronteiriça entre Literatura, História e Cinema. Em específico, no embate entre os ideais populares versus ideais conservadores, na fala do abolicionista André Rebouças, que tem projetos populares para os escravos libertos, enquanto as forças refratárias da abolição ainda abominavam sua causa. Enfim, percebe-se toda uma narração híbrida feita com avanços (flashforwards), típicos do cinema de massas, para elaborar esse efeito da ficcionalização histórica:

O maestro se despede de D. Pedro com o coração pesado. Nesta mesma noite o imperador tem uma recaída e os médicos são convocados à sua cabeceira. A abolição da escravatura, por ato assinado por sua filha Isabel, o encontra doente e acamado no hotel de Milão, assistido pelo Dr. Charcot e pelo Dr. Semmola.[...]

FUNCHAL.

Enquanto isso, num flashforward, vamos para Funchal, ver Rebouças à beira-mar na ilha de Madeira. Ouçamos o que diz, recordando o dia 13 de maio: “Beaurepaire-Rohan disse-me entre lágrimas “ estou mais contente do que se eu mesmo fosse liberto”. Um dia de delírio no Rio de Janeiro. A nossa alegria só não foi maior porque chegou ao Rio um telegrama dando Pedro II como moribundo. Mas é preciso trabalhar. Passei a noite esboçando dois projetos, o da nova Propaganda Evolucionista Democrática, cujos princípios básicos são democracia rural, liberdade de consciência e liberdade de comércio, e o projeto de lei para educação, instrução e elevação do nível moral do libertos, em contraposição ao projeto de proteção aos fazendeiros e comissários do café, inspirado ao presidente dos ministros por Andrade Figueira e Ramalho Ortigão sob a dolorosa rubrica de Auxílios à Lavoura. Os refratários à abolição e à democracia rural dominam o Banco do Brasil e todas as fontes de recursos, deixando no olvido os libertos e o proletariado agrícola deste império. (FONSECA, 1990, p. 197-198)

Dito isso, podemos constatar que as narrativas selecionadas para essa tese convergem entre si, no que diz respeito à releitura histórica metaficcional. Em particular, quando essas narrativas presentificam o passado denunciando a repetição do imperialismo de outrora, e também a nossa elite colonizada e subserviente ao capital estrangeiro, assim como a mão governamental opressiva sobre as classes populares, onde os governos com avanços populares são derrubados pelas elites liberais. Sem mencionar o hibridismo cultural, que tece toda feitura das narrativas analisadas de Fonseca.

Contudo, o autor promove notórios paradigmas narrativos e temáticos em franca diluição híbrida como História x Literatura, passado x atualidade, cultura de massa x alta cultura, centro x periferia, nacionalismo x estrangeirismo, liberal x conservador, que contribuem para um vasto mo-

saico comparativo de sua Literatura, com todo paradoxo metaficcional pós-moderno. Paradoxos que, por meio da ambiguidade, catapultam a autorreflexão ficcional em detrimento da mera história estanque e documental. Para o autor, a dúvida e o questionamento são elementos fundamentais da construção das três obras selecionadas, que comprovei por meio dessa análise comparativa, em suas similitudes no tecido teórico, temático, histórico e ficcional.

E essa permanente reflexão, relevância e atualidade de suas narrativas não é uma novidade para os pesquisadores que se debruçam sobre o tema, uma vez que o autor é um nome incontornável na história da literatura brasileira. Recentemente, com as atuais névoas obscurantistas de perseguições à arte, por governos reacionários que pairam sobre o Brasil, Rubem Fonseca e outros autores foram alvos de uma tentativa de censura pela secretaria de educação do estado de Rondônia, que tentou recolher das escolas da rede pública de ensino quarenta e três títulos, sendo dezoito só de Rubem Fonseca, ou seja, a maioria dos títulos censurados. Dentre os títulos do autor, que quase foram recolhidos, está a narrativa selecionada para essa tese, *Agosto*, que, segundo a concepção da secretaria de Rondônia, teria uma linguagem inadequada e poderia causar “desconforto nos estudantes”.

Vale lembrar que um bom livro é justamente aquele que causa “desconforto” em quem lê, que faz a pessoa refletir e causa um alargamento das possibilidades, horizontes e ângulos sobre a realidade que nos circunda. *Agosto* (1990), e as outras narrativas dessa tese cumprem esse papel, ao demonstrar que os desmandos políticos do passado se repetem na atualidade, e que nossas mazelas terceiro-mundistas se retroalimentam durante décadas, representadas pela hipocrisia e corrupção dos poderosos, classe política, miséria e marginalidade em que nossa gente está submetida. Na minha opinião, Rubem Fonseca, ao ser incluído nessa lista, ganha mais um “prêmio extraoficial”, uma vez que a mera intenção de censura a seus livros demonstra que sua obra ainda provoca “incômodo”, e dessa maneira, cumpre dois papéis primordiais da literatura: formação de senso crítico e de cidadania.

Além disso, sobre essa contemporaneidade ficcional de Rubem Fonseca, faço uma singela e sucinta homenagem ao autor, falecido em abril desse ano (atando as duas pontas do trabalho: *Fortuna crítica e Considerações finais*), delineando uma breve análise do seu mais recente trabalho *Carne Crua* (2018), uma revisitação de traços de toda sua obra, assim como a da metaficção que é o escopo dessa tese, mas com uma priorização do miniconto contemporâneo. Ao começar pela capa de *Carne Crua*, que já suscita diversas interpretações, uma interpretação possível deriva da metáfora do “ser humano mercadoria/cultura-mercadoria” (se comparado com o estudo de Jameson, sobre o produto-cultura), uma vez que uma mulher morta está embalada com um selo de código de barras,

ou seja, uma crítica ao capital e ao mercado editorial, se valendo intrinsecamente do próprio mercado para fazer essas críticas. Além disso, o título de *Carne Crua* também é o nome de um dos contos dessa coletânea, que nomeou o livro.

Esse conto apresenta um personagem que, desde a infância, tem um gosto peculiar por comer carne crua e por matar insetos, e com o passar do tempo vai pegando gosto por matar animais, como gatos e cachorros, e comê-los igualmente crus. Quando é flagrado comendo a carne de um cachorro, ele acaba matando a dona do cão e também comendo sua carne, “crua, é claro”.

O conto também remete à temática do sadismo, presente em vários contos do seu primeiro livro, *Os prisioneiros* (1963), como também à questão do tabu da antropofagia e da ingestão de sangue humano, constituinte também dos livros *Secreções, excreções e desatinos* (2001). Especificamente no conto *A natureza em oposição à graça*, o personagem vegetariano Ricardo (instruído por um místico que não se sabe se é real ou fruto da sua psique), passa a comer carne crua e sangue de animais, e por fim, mata e toma o sangue do seu adversário, que roubara sua namorada.

Voltando ao livro *Carne Crua*, percebe-se que a estrutura narrativa dos contos dialoga mais com o miniconto contemporâneo, ou seja, está inserida dentro de uma trama e de uma linguagem breve. Nessas narrativas curtas e de poucas laudas, surgem características conhecidas de seu trabalho, como também constatou Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, ao mencionar Rubem Fonseca sobre a obra *Pequenas criaturas* (2002), que já figurava uma tendência pelo miniconto contemporâneo: “Quando Rubem Fonseca lançou o livro *Pequenas criaturas* (2002), com contos de até duas páginas, surgiu um indicador dessa direção.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.94. GRIFO NOSSO)

Além da sua revisitação ao miniconto, em *Carne Crua* (2018), apresenta também um notório diálogo com a metaficção autorreferencial, que é tão presente em *O selvagem da ópera* (1994), e em particular, no conto intitulado *Oropa*, onde um escritor desdenha de sua profissão, ganha muito dinheiro e depois manda matar a própria namorada, que ele julga “interesseira e ignorante”. Durante o conto, esse escritor-protagonista vai revelando a fórmula do sucesso da sua escrita, que se baseia no plágio de autores consagrados, ou seja, um traço de uma metaficção autorreflexiva paródica, e também da diluição fronteira (hibridismo) entre alta cultura e cultura de massa, ao mencionar *The history of Tom Jones*, de Henry Fielding, um clássico da novela picaresca, com a linguagem influenciada pelo imediatismo do miniconto contemporâneo:

Fazer um livro é fácil. Mas você precisa ter uma biblioteca, com livros antigos. É o meu caso. Peguei um livro do Fielding, ninguém sabe quem foi Fielding, o nome inteiro dele é Henri Fielding. Talvez exista um outro velho gagá que tenha lido de *The History of Tom Jones*. Hoje ninguém lê livros, todo mundo tem coisas melhores e mais fáceis para fazer, ver televisão, andar de carro, cheirar cocaína, fumar maconha, tomar uísque, falar no

celular, mandar mensagens do WhatsApp, foder - foder não, ninguém mais fode, quem quer ter filho faz inseminação artificial. Foder saiu de moda. De qualquer maneira eu não ia escolher *The history of Tom Jones* do Fielding. Escolhi o desconhecido *Journal of Voyage to Lisbon*.[...] Plagiar um livro é fácil, principalmente um que ninguém conhece. São muitos, muitos, muitos livros de sucesso que foram plagiados à socapa. Usei Lisboa, superficialmente, acrescentei umas coisas, sempre usando os truques de Fielding.[...] (FONSECA, 2018, p.111-112).

Na passagem metaficcional acima, como em tantas outras obras do autor, percebe-se novamente uma fórmula paródica de “como se fazer um livro de sucesso”. Nesse sentido, na própria narrativa *Carne Crua*, surgem rastros de um narrador onisciente em 1ª pessoa, que ironiza implicitamente aos críticos que acusam Rubem Fonseca de repetição e baixa densidade literária, como no início do conto *Papai Noel*, onde um narrador declara a seguinte resposta: “Ao contrário do que diz o poeta, eu não me contradigo, me repito. Posso ser muitos, mas sempre o mesmo. Isso pode ser discrepante, mas como diz outro escritor (como escreviam esses sujeitos, caramba! A gente é o que quer ser e eu quero ser um só, eu.” (FONSECA, 2018, p,125). Além disso, no trecho do conto *Penso e Falo*, em que esse narrador começa a sofrer do mesmo mal de que padece o personagem Eduardo, ou seja, o de pensar e falar o que pensou, Fonseca implicitamente ironiza a crítica especializada sobre “a repetição do seu trabalho”:

Resumindo esta história. Na delegacia para onde foi conduzido, Eduardo continuou com seu comportamento exótico, ou esquisito, excêntrico, extravagante, não sei o que nome usar. Levaram-no para um hospício onde ele tomou remédios e aplicaram-lhe eletrochoques.

Mas ele continua o mesmo.

“Ele continua o mesmo”

Que merda, eu também estou me repetindo?

“Que merda, eu também estou me repetindo?”

(FONSECA, 2018, p,132)

As patologias psíquicas, tão abordadas nos seus contos, nesse caso serviram como resposta aos seus críticos, e eu, como pesquisador de Fonseca, penso que sua obra atende às expectativas de um público já conhecedor de seu trabalho, angaria novos leitores e continua conectado com a contemporaneidade, e ainda surpreende. No exemplo a seguir, que oportuniza uma novidade até para os pesquisadores de suas narrativas, disponibilizo um dos três poemas que está incluído no livro de contos *Carne Crua*:

O SER É BREVE

Ele estava deitado
aguardando. Ele era
como ele era, apenas
mais cinzento e alheio às lágrimas
e aos suspiros e à sirene estridente
do carro da polícia.

Conclusões dores invejas frustrações.
Preocupações?
Nem mesmo com o
Imposto de Renda.
O ser é breve.
(FONSECA, 2018, p. 109)

O trecho acima comprova a constante reinvenção do autor, contista, roteirista, e por que não do poeta Rubem Fonseca? A passagem pode ser de um poema em prosa, ou de um miniconto com estrutura de poema, ou dois ao mesmo tempo. *O ser é breve* fala da finitude da existência física, e também da tendência breve da escrita de *Carne Crua*, além da alienação, indiferença, solidão e exclusão dos grandes centros urbanos da sociedade capitalista.

Dito isso, não é possível negar a contínua inventividade do escritor, que começa a escrever nos anos sessenta e chegou aos seus noventa e quatro anos e onze meses, falecendo subitamente de ataque cardíaco um mês antes de completar noventa e cinco anos de idade, e antes da defesa dessa tese. Enfim, o passamento do escritor deixa esse vácuo entre os gigantes da cultura do nosso país.

Por outro lado, sua imortalidade oferecerá para as próximas gerações, uma revisitação ficcional sobre a nossa literatura, e como se sucedeu a construção dos nossos signos culturais contemporâneos a partir de Fonseca, um autor que não deve ser preterido ou atacado, tanto pelos críticos que conhecem sua gênese, quanto por leigos, uma vez que a sua enorme contribuição para formação da cultura nacional suplanta qualquer crítica destrutiva de notoriedade efêmera, que sequer pode ofuscar o legado que José Rubem Fonseca construiu.

Portanto, esse trabalho demonstrou o quão atual, relevante e viável é o estudo das narrativas de Rubem Fonseca sob a égide das teorias pós-modernas da metaficção historiográfica, da massificação da cultura e da hibridez literária e cultural, de modo que comprovassem o intento comparativo almejado com as inferências de todo o percurso (introdução, fortuna crítica, capítulos teóricos, capítulos analíticos e conclusão).

A pesquisa deixa sua colaboração a esse campo de pesquisa para os futuros pesquisadores desse escritor, que já figura no panteão dos grandes nomes da literatura brasileira e universal. Dessa forma, dedico essa tese de doutorado a Rubem Fonseca com muita gratidão e satisfação por ter contribuído com um estudo acadêmico sobre suas narrativas, ainda mais numa época tão antiacademicista e obscurantista, como a que vivemos, e onde o “incômodo” se faz cada vez necessário para iluminar qualquer forma de cerceamento da nossa cultura, que é o valor fundamental para a formação de nossa identidade como um povo soberano.

6-BIBLIOGRAFIA

Academia.edu.org. *Research Rubem Fonseca*. 2019.

Disponível em https://www.academia.edu/Documents/in/Rubem_Fonseca Acesso em novembro de 2019.

A criação do instituto nacional da Língua Portuguesa. Revista do patrimônio histórico e Artístico Nacional. IPHAN. Edição especial. Rio de Janeiro. 1990.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*/Giorgio Agamben; [Tradutor Vinícius de Castro Honesko]- Chapecó, SC: Argos. 2009.

AGUIAR, João Valente. *Cultura e dominação de classe: o projecto ideológico pós-modernista e a retracção identitária e política das classes trabalhadores centrais*. In: Revista Praia Vermelha. Rio de Janeiro: v.20, n° 1, Jan-Jun 2010, p. 95-108.

ALVES, Rebeca. *Uma pluralidade singular em O selvagem da ópera, de Rubem Fonseca*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

_____, Rebeca. *A linguagem pós-moderna em o Selvagem da ópera (1994), de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado. UNESP. Assis. 2012.

AÍNSA, Fernando. *La Nueva Novela Histórica Latinoamericana*. Plural, 1991.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AIRA, César. *Raymond Roussel. A Chave Unificada*. Florianópolis. Cultura e Barbárie. 2013.

AZEVEDO, Álvares de. *O poema do frade*, in: Poesias completas, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e literatura*. São Paulo: EDUNESP; Hucitec, 1998.

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra. 2010.
- BERND, Zilah. *O maravilhosos com discurso histórico alternativo*. São Paulo; Ed. Unicamp.1998.
- BOILEAU Narcejac. *O Romance Policial*. São Paulo: Atica.1991.
- BOSI, A. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas – estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª Ed. 4ª reimpressão. Buenos Aires: Paidós, 2008
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CEIA, Carlos. *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?* E- Dicionários Literários. Lisboa. (1998).
- CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Jameson, Fredric. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001, p. 07-16.
- CHIAPPINI, Lígia. *A questão da grande arte: uma faca de dois gumes*. *Brasil Brazil* Revista de Literatura Brasileira nº 7, ano 5, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p.47-60.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CORONEL, Luciana Paiva. *Desdobramentos da metaficção historiográfica em obras de Rubem Fonseca*. Rio grande, RS: Ed. da FURG. 2013.
- CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso: Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo. Linear B. 2008.
- CORONEL, Luciana Paiva. *Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca*. Revista Méteis: História e Cultura. V.5, N.10 .UCS, 2007.
- D' ANGELO, Biagio. *História híbrida da literatura: uma questão de gêneros*. São Paulo. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.14, 2009.

E-BIOGRAFIAS. Biografia de Rubem Fonseca. Rio de Janeiro. 7 graus. 2017
https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/ https://www.ebiografia.com/lord_byron/
https://www.ebiografia.com/alvares_azevedo/ https://www.ebiografia.com/carlos_gomes/ https://www.ebiografia.com/getulio_vargas/ https://www.ebiografia.com/john_locke/
https://www.ebiografia.com/thomas_hobbes/ Acesso em março de 2017.

ECO, Umberto. *Pós-escrito ao nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ENTENDA os conceitos chaves. São Paulo. Folha de São Paulo, 2007.

[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200707.htm#:~:text=Enquanto%20o%20mundo%20moderno%20era,virtual\)%20confunde%20realidade%20e%20ilus%C3%A3o.](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200707.htm#:~:text=Enquanto%20o%20mundo%20moderno%20era,virtual)%20confunde%20realidade%20e%20ilus%C3%A3o.) Acesso em julho de 2020.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP. 2010.

FICÇÕES DA HISTÓRIA: *reescritas latino-americanas*/ Aimeé Bolanos, Jorge Carlos Guerreiro (organizadores). Rio grande, RS: Ed. da FURG. 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/EDUERJ, 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Rubem, *Bufo & Spalanzani*: Rio de Janeiro. Folha Carioca. 1985.

_____, Rubem, *Carne crua*. 1 ed. Nova fronteira. Rio de Janeiro, 2018.

_____, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2010.

_____, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Círculo do livro S.A. 1979.

_____, Rubem. *O doente Molière*.- São Paulo. Companhia das Letras. 2000.

_____, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

_____, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das letras. 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Tendências da prosa literária*. In: *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005, p. 41-95.

GIRELLI, Luciana Silvestre. *A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson*. Revista Argumentum V.3. n. 1. UFES. Espírito Santo. 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/1437>. Acesso em junho de 2019.

HUTCHEON, Linda. *Narcissitic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen. (1984).

_____, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

_____, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____, Linda. *Uma teoria da adaptação / Linda Hutcheon ; tradução André Cechinel*. 2. ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

_____, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

IBHG. *Alexandre Fé d'Ostiani, conde Fé d'Ostiani, ministro da Itália no Brasil*. Revista do Instituto Brasileiro de História e Geografia. Rio de Janeiro. 2017.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____, Fredric. *O fim da temporalidade*. Art Cultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, jan.-jun. 2011.

_____, Fredric. *O Romance Histórico ainda é possível?* Novos estudos, Cebrap. p. 185-203, março 2007.

_____, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1998.

JÚNIOR, Ivaldo. *Sombras no Porão*. Comunicação-Artigos. MPDFT.2020. Disponível em: <https://www.mpdft.mp.br/portal/index.php/comunicacao-menu/artigos-menu/artigos-lista/5234-sombras-no-porao>. Acesso em Junho de 2020.

LACERDA, Maykon. “AS CANGALHAS MARANHENSES”: O CORONELISMO CONFIGURADO NA IMAGEM DE VITORINO FREIRE, ENTRE 1945 A 1965.” Revista Mundo Livre, Campos dos Goytacazes, v.5, n.2, p. 115-131, ago/dez 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/mundolivre/article/viewFile/40345/23221> Acesso em junho de 2020.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

LEITE, Bruno Ricardo de Souto. *Um artesão de matrioshkas: Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado - UFPB. João Pessoa. 2014.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LOPES, Helena. *Energia Híbrida: A Literatura Cinemática de Rubem Fonseca*. Porto. Edições Afrontamento. 2011.

MALARD, Leticia. *Ficção e história na narrativa contemporânea. In Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARINHO, Fernando. *Ultrarromantismo*. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/ultra-romantismo.htm> Acesso em março de 2019.

MENTON, Seymon. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: El Fondo de Cultura Económica, 1993.

MESSA, Fábio. *O gozo estético do crime: dicção homicida na ficção contemporânea*. Tubarão. Ed. Unissul, 2008.

MUCHA, Márcia e Nascimento, Náira. *O policial e o histórico em tempos de ditadura brasileira*. Paraná. *Revista de Letras* v.16. n.18. -UTFPR, 2014.

OLIVEIRA, Paulo César. *O romance histórico contemporâneo no Brasil, seus problemas e impasses*. Itinerários, Araraquara, n. 35, p.161-165, jul./dez. 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura*. *História da Educação*, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

_____, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 2 ed.

_____, Sandra. *História & literatura: uma velha-nova história*. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Debates, 2006.

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

PIMENTEL, Samarkandra. *Considerações sobre a poética do pós-modernismo*. *Letrônica Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS* Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 183-193, janeiro-junho 2016.

PRYSTHON, Ângela. *Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro*. *Revista Signótica*. Goiânia, p. 9-27, nº 11, jan./dez. 1999. <http://www.revistas.ufg.br> Acesso em: 7 de abril de 2019.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR. Paul. *Tempo e Narrativa Tomo I*. Campinas, Papirus. 1994.

SANTOS, Eloína Prati. *O eterno (re)encontro*. Rio grande, RS: Ed. da FURG. 2013.

SCHOLLMAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.

SCHOLLHAMMER, karl Erik. *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro:7 letras. 2011.

SILVA, Daniel Augusto P. *Rubem Fonseca em “Carne crua”*: o mais atual dos escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Cenáculo. 2019.

SILVA, Deonísio. *Nos bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. Editora Estação Liberdade. São Paulo. 1989.

SILVA, Deonísio. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro. Relume-Dumará.1996.

SILVA. Emília R. S. *Ressonâncias da pós-modernidade na representação feminina em contos de Rubem Fonseca*. Dissertação de mestrado-UESPI. Teresina.2016.

SOUZA, Edicelia. *Paranaguá Cormorant alguns segredos*. Paraná. Editora Humaitá. 2016.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Atêlie Editorial. São Paulo. 2000.

WAUGH, Patricia. *Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

WHITE, Hayden. *Enredo e verdade na escrita da história*. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A escrita da história: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: USP, 1992.

_____, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

APÊNDICE

Réquiem a Rubem Fonseca:

Eu fui o que era para ter sido. Se tivesses vivido o que eu vivi, talvez não saíesses ileso dos vícios mais lascivos que cultivei na minha mente. Minha primeira obsessão foi o carteadado da vida, que aprendi jogando alto na ficção, derrubando a banca dos cassinos temporais. Joguei cartas com meus burgueses e meus marginais: amei, roubei, matei e imaginei a morte morrida, a morte matada e os meus mortos. Tracei extensas controvérsias e fui tachado de traidor, bufão e até de uma sombra ruidosa de meu passado. Fiz aquilo que era para ser feito ao me enamorar por todas as formas de amar, pela loucura e o sofisma, que certos sátiros oncológicos não encontram nem no fim do caminho. Minha casca antiga não guardou minha inquietude e me salvou de responder perguntas, que meus livros já respondiam aos leitores mais atentos. Minha tinta rubra abriu o mar vermelho para muitos outros, que como eu, escreveram para si, para o público e para a construção do imaginário nacional. O sangue que não era real se tornou mais do que real, e vozeou os anônimos, que em meus livros continuarão a circular pela nossa consciência coletiva, por toda a posteridade... Eu fui o que era para ter sido, eu era como eu era!