

AUTORES OUTRORA, PERSONAGENS AGORA: A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO HERANÇA

AUTHORS ONCE, CHARACTERS NOW: LITERARY HISTORY AS HERITAGE

Helder Santos Rocha¹

RESUMO: Este trabalho apresenta e discute algumas propostas teórico-críticas acerca das ficcionalizações dos escritores no âmbito do pós-modernismo. No cotejo entre as reflexões críticas e alguns exemplos de textos ficcionais que dialogam com a história literária, transformando os autores de outrora em personagens do agora, esse trabalho visa identificar e refletir sobre os principais argumentos levantados pelos críticos e estudiosos do assunto (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2016; ESTEVES, 2010; WEINHARDT, 2011; REIS, 2012, 2015). Nesse sentido, o diálogo intertextual e o procedimento metaléptico com os arquivos da literatura do passado são postos em perspectiva, a fim de que se possa compreender melhor os jogos éticos e estéticos do sujeito escritor pós-modernista com a herança e com os espectros que permanecem presentes na ausência.

PALAVRAS-CHAVE: Ficcionalização de escritores; herança; história literária; pós-modernismo.

ABSTRACT: This paper presents and discusses some critical-theoretical proposals about the fictionalizations of writers in the postmodernist context. In the comparison between critical reflections and some examples of fictional texts that dialogue with literary history, transforming the authors of yore into characters, this work aims to identify and to reflect on the main arguments raised by critics and scholars of the subject (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2016; ESTEVES, 2010; WEINHARDT, 2011; REIS, 2012, 2015). In this sense, the intertextual dialogue and the metaleptic procedure with the archives of the literature of the past are put into perspective, in order to better understand the ethical and aesthetic games of the postmodernist writer subject with the inheritance and the specters that remain present.

KEYWORDS: Fictionalization of writers; heritage; literary history; postmodernism.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9871-2334>. E-mail: heldersantosrocha@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Mesmo não tendo surgido na contemporaneidade, esse tipo de ficção que se volta para a própria literatura e que transforma escritores em personagens se proliferou entre as décadas de 1970 e 1980² e segue ocorrendo até os presentes tempos. Ao lançar mão de tais procedimentos ficcionais, os escritores contemporâneos propõem um duplo questionamento, tanto com relação à imanência e à autonomia da obra de arte, valores apregoados pelo pensamento romântico, quanto com relação à separação entre o estético e o político, quando retoma um diálogo com referências históricas e, não por acaso, representantes da arte literária.

Inserir personagens ou narradores que ficcionalizam sujeitos do passado que escreveram a literatura torna-se um gesto, ao mesmo tempo, criativo e crítico, que, por sua vez, provoca um olhar diferenciado sobre os textos, já que a sua inserção, por si só, aponta para um deslocamento consciente entre as figurações historiográficas e as refigurações das narrativas ficcionais, segundo os termos de Ricoeur (1994). Trata-se de uma prática que é evidenciada na própria escritura. Não se escamoteia a pesquisa, as fontes e muito menos as leituras das obras dos autores ficcionalizados. Faz parte da trama comunicar os bastidores.

Nesse sentido, a literatura fala de literatura. Mas não fala para si mesma. O próprio gesto de iluminação dos rastros na escritura é, já, uma chamada à leitura. E, por que não, um convite a uma outra escritura, já que, como Barthes apontou, “[...] a leitura é condutora do Desejo de escrever [...]” (BARTHES, 2004, p. 39). Ou seja, diferentemente de uma autorreflexividade que ignore o mundo lá fora, a autorreflexividade utilizada em tais textos se abre para a história, para

² É muito provável que a data de 1977 seja a que se registra a publicação das primeiras ficcionalizações de escritores do passado na contemporaneidade, pelo menos no cenário brasileiro. Um deles é o romance *Riverão Sussuarana*, do escritor e cineasta Glauber Rocha, e o outro, informado por Antônio Roberto Esteves (2010), é *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio.

outros textos, para vidas que deixaram alguma marca, ainda que fosse a marca da leitura de suas obras. Nesse caso, a história, a vida e o mundo irrompem de duas formas na narrativa ficcional: a primeira é a própria menção aos referentes do passado, inclusive com o uso extremado de recursos intertextuais; a segunda é a própria dispersão do eu do autor no texto que constrói, fazendo transgredir os limites da vida de escritor para se tornar, também ele, mais uma personagem e ponto perspectivístico do texto. Esse gesto estético e ético questiona o recurso metaficcional utilizado por alguns vanguardistas europeus, quando pressupunham a superação de qualquer resquício de representação ou de figuratividade da chamada arte realista a partir do enclausuramento nos próprios materiais e meios da arte. Considerando esse um modo de encarar o presente e sua relação com o passado a partir da noção de pós-modernismo, Hutcheon aponta que,

A “contaminação” contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovavelmente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 282).

Na obra ficcional de alguns autores contemporâneos, que, em muitos casos, também exercem o ofício de críticos e professores de literatura, o aproveitamento de sua bagagem de leitura é o motor que propõe reflexões em torno da criação literária. Com efeito, eles fazem amplo uso dos arquivos disponíveis, a exemplo de cartas, documentos, biografias e notícias, além das leituras das obras dos autores que ficcionalizam, para refigurar passagens de vidas e momentos relevantes desses artistas no cruzamento com problemas históricos que extrapolam os limites da vida privada de cada um deles.

A migração da figura de autor na narrativa histórica, tanto social quanto da literatura, para a refiguração na narrativa ficcional contemporânea acaba por dizer muito acerca desses movimentos que contestam a validade das tradicionais narrativas de centralização e de totalidade, assim como, também, propiciam releituras das monumentalizações da cultura e da arte. É comum, diante de um processo ainda em vigor, aparecerem muitas indagações, variadas hipóteses e algumas respostas válidas para a compreensão de tal fenômeno. Vejamos algumas respostas possíveis.

2 HOMENAGEM E CELEBRAÇÃO DO FIM?

Muito se tem falado sobre o fim da arte³, o fim da história⁴ e o fim da narrativa⁵. Contudo, o que as produções ficcionais das últimas décadas

³ É importante perceber que o uso crítico da noção de “fim da arte” não é recente. Hegel (1999), em seus *Cursos de Estética* (Cap. 1, 1ª seção), apontava que a modernidade instaurou uma separação radical entre o que se compreendia como arte pelos povos gregos e os povos na Idade Média com relação à cultura europeia nos séculos XVIII e XIX. O mesmo procedimento aconteceu nos debates envolvendo a ruptura entre a arte modernista e as produções artísticas surgidas a partir de 1960 e 1970, também no sentido de questionar as formas e a própria compreensão da teoria estética. Arthur C. Danto, em *Após o fim da arte*, afirmou que a frase “o fim da arte”, que admite também ser recuperada de Hegel, não se refere exatamente à “morte” da arte, mas de uma narrativa sobre a arte, isso porque as novas produções artísticas, dentre elas a pop arte, o minimalismo, as instalações, etc., não se encaixavam dentro da linha evolutiva da história da arte que parecia ter chegado ao seu cume com as vanguardas modernistas, de acordo com a noção de “pureza” (DANTO, 2006, p. 5);

⁴ Magdalena Perkowska chama a atenção para as teses de fim da história no final do século XX: “En la década de los ochenta sonaron voces europeas y norteamericanas que anunciaban el fin o la muerte (cancelación) de la historia. El diagnóstico provenía de distintos espacios discursivos y de posiciones ideológicas a veces opuestas: Francis Fukuyama (1989) representaba la tendencia neoconservadora de las ciencias políticas, mientras que Fredric Jameson (1984), Gianni Vattimo (1985), Terry Eagleton (1985) o Jean Baudrillard (1981) expresaban la visión marxista o posmarxista de los estudios literarios y culturales y de la filosofía” (PERKOWSKA, 2008, p. 19);

⁵ Walter Benjamin é um dos pensadores que alertou para o fim da arte de narrar, ainda que para um tipo específico de narração, como aquela dos relatos orais baseados na experiência, cuja emergência do romance e da modernidade marcariam a mutação (BENJAMIN, 1987). Depois, Paul Ricoeur, também a partir de Benjamin, afirmou o fim da narrativa, mas, agora, também do romance tal qual se conhece, embora não exclua a possibilidade de surgimento de novas formas de narrativa (RICOEUR, 1995, p. 45-46);

demonstram é que há uma continuidade em vigor. Se a história morreu, algo do tempo e do passado permanece. Se o romance deixou de existir, outras formas narrativas de ficção abundam como prova de resistência. Certo mesmo é que se há ou se houve um fim, a literatura contemporânea aposta na sua celebração como possibilidade de dirimir o seu peso e, quiçá, de anular o seu efeito peremptório. Prolongar a vida. Reescrever a literatura. Sem pompa, sem culto ao belo. Mas, também, como forma de fazer “justiça” a esses outros que já não estão presentes, como uma política da memória que reconhece a herança, segundo nos ajuda a observar Derrida, em seu *Espectros de Marx* (1994, p. 11).

Um dos modos de apresentar tais problemas é com a tematização da morte da literatura, sobretudo a morte de uma dita “alta literatura”, a partir da ficcionalização de escritores considerados “heróis” literários. Ficcionistas variados, oriundos de diversos lugares do mundo, escolheram como personagens e narradores alguns autores de outras épocas para figurarem em seus enredos, quase sempre repletos de elementos alusivos às questões de sobrevivência da arte em meio à cultura de massa e aos novos cenários políticos.

Na obra do escritor brasileiro Silviano Santiago, por exemplo, a morte do autor não surge de maneira explícita. Por outro lado, torna-se notória a exploração do conceito de fim da autoria. Graciliano Ramos, ficcionalizado no romance *Em liberdade*, de 1981, escreve um diário pós-prisão e reflete sobre os fins dos artistas, tanto como destino físico – a morte do corpo, quanto o próprio recurso que utilizam para denunciarem a repressão do poder autoritário aos intelectuais, a partir de uma referência explícita ao fim do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, assassinado durante o movimento conhecido como Inconfidência Mineira, e por uma alusão implícita ao fim do dramaturgo e jornalista Vladimir Herzog, assassinado pelas forças políticas e militares da ditadura pós-64, lembrando que ambos foram contabilizados pelos registros

históricos oficiais como “suicidas”⁶. Já em *Machado: romance*, de 2016, a morte se avizinha do cotidiano da personagem Machado de Assis e a doença surge como uma nódoa em sua imagem pública, tanto nas cartas trocadas com seu amigo Mário de Alencar, o filho de José de Alencar, quanto na leitura do autor transformada no romance que lemos. Nesse caso, o fim da vida do autor canônico e a proximidade de um fim da vida do escritor que o ficcionaliza problematizam o velho lugar comum da passagem do tempo, contudo, numa estreita relação com os acontecimentos sociais e políticos da narrativa histórica ficcionalizada, que fazia morrer a tradicional província colonial, ao mesmo passo que fazia ressurgir a capital republicana nos moldes das grandes cidades da Europa. Trata-se da morte de um tempo, de uma vida, de uma estética, para a emergência de outro tempo, outra vida, outra estética⁷.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance de José Saramago publicado em 1984, o heterônimo de Fernando Pessoa conhecido por sua contemplação do mundo retorna de seu autoexílio no Brasil para uma Lisboa, em 1936, repleta de efervescência política e à beira da segunda guerra mundial. Como se trata do período logo após a morte do seu criador (F. Pessoa morreu em 1935), Ricardo Reis, agora personagem de Saramago, acaba sendo obrigado a deixar a sua contemplação para questionar o ambiente a sua volta, em plena ditadura salazarista e na eclosão da Guerra Civil espanhola, além de ter encontros frequentes com o fantasma de Pessoa. O ensejo da morte de um pai, de um pai artístico e fingidor como foi Pessoa, é aproveitado por Saramago para repensar Portugal nas suas complexas relações entre arte e política, além do

⁶ O jornalista Élio Gaspari faz alusão à semelhança dos casos e, também, menciona a frequência com que o SNI registrava suicídios até o de Vladimir Herzog ser anunciado, com este sendo o 38º desde o início do regime militar (GASPARI, 2004, p. 173-174).

⁷ Esses dois romances e a discussão sobre a transformação de autores em personagens foram aprofundados no trabalho de pesquisa de doutorado, cujos resultados podem ser verificados na tese intitulada *Herança e emancipação: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silvano Santiago* (ROCHA, 2020).

questionamento central acerca da possibilidade de permanência de um certo modo de fazer literatura na contemporaneidade.

No romance *O mestre de Petersburgo*, do sul-africano J. M. Coetzee, publicado em 1994, encontra-se uma narrativa sobre os anos turbulentos de 1869, diante de uma Rússia czarista, em que o famoso romancista Dostoievski, transformado em personagem e narrador, retorna à Petersburgo para compreender os meandros da morte de seu enteado, o jovem Pável Isaev. Aproveitando-se das referências históricas sobre os atos anarquistas do grupo conhecido como “Vingança do Povo”, liderado por Serguei Nietcháiev (sujeito que teria inspirado Dostoievski a escrever o romance *Os demônios*), Coetzee também discute a morte e as relações entre arte e política.

O escritor brasileiro Haroldo Maranhão, no romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, publicado em 1991, ficcionalizou a agonia de Machado de Assis em seus últimos dias de vida, recebendo, no seu leito doméstico, personagens de seus romances e personas históricas de seu convívio. Enredado nas tramas e intrigas da própria obra machadiana, além do uso estilístico da ironia, Maranhão reconfigura uma narrativa de fim da vida de um escritor célebre, a partir de seus rastros documentais. A morte é tida como limite temporal para a personagem, antes escritor, mas também como balanço reflexivo a respeito da intrincada relação entre vida e arte pelo leitor, agora escritor.

É perceptível nesses e em vários outros romances a presença da morte, seja da morte do escritor, agora personagem, como a simbolização de um espectro que paira sobre as mentes criativas da contemporaneidade, como algo que findou e permanece; seja, ainda, a morte como elemento central na proposição de um questionamento sobre um modo específico de fazer arte nos dias atuais, através de personagens que ficcionalizam escritores que levaram seus empreendimentos estéticos às últimas consequências.

Para alguns críticos, esta prática de celebração da morte da literatura ou do fim do romance e do autor como um gesto de homenagem à considerada “alta literatura” aponta uma mudança de paradigma. Para Leyla Perrone-Moisés, “o fim do século XX viu o anúncio de muitos ‘fins’: [...] Felizmente, nenhum desses ‘fins’ se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 251). Isso quer dizer que a literatura não morreu, mas que, ao mesmo tempo, a literatura como conhecida em algum momento já não existe mais. O que ela se tornou? Ou, o que as ficções que parecem celebrar a morte da literatura sugerem?

Primeiramente, cabe discutir os pressupostos de algumas críticas que anunciaram ou detectaram o fim da literatura. Maurice Blanchot afirmou: “[...] a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (BLANCHOT, 2005, p. 285). Já Tzvetan Todorov, na circunscrição do cenário francês atual, percebe de forma temerária: “niilismo e solipsismo mais completam a escolha formalista do que a refutam: a cada vez, mas a partir de modalidades diferentes, é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado.” (TODOROV, 2009, p. 44). Em sua aula inaugural no Collège de France, Antoine Compagnon menciona que, “a literatura do século XX colocou em cena seu fim em um longo suicídio faustoso, pois se desejava-se aboli-la, era porque ela ainda existia demais.” (COMPAGNON, 2009, p. 44).

O que está na base dos argumentos acerca do seu fim é, sobretudo, uma visão específica do que seja o literário. Ou, como Perrone-Moisés assevera: “[...] trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Desde o século XVIII, a partir do processo de autonomização literária impulsionado pelo pensamento de escritores e filósofos românticos, a literatura passou a ter relevância como uma instituição à parte – com uma finalidade em si mesma – e tendo como sua motivação maior a busca pelo “belo” (COMPAGNON, 2010, p. 38-39). Essa separação da literatura

com a vida e o cotidiano, digamos mais imediato, é levada ao seu extremo no início do século XX com o surgimento das vanguardas modernistas.

Como forma de combater um tipo de arte engajada e tida como “propaganda ideológica” de regimes totalitários, a exemplo do “realismo socialista”, que pregava a submissão das produções artísticas ao retrato objetivo da realidade, os manifestos de arte de vanguarda se espalharam pela Europa na luta contra a “usurpação da autonomia do indivíduo.” (TODOROV, 2009, p. 69-70). Valores como progresso, originalidade, autonomia, ironia para com a ideia de tradição são apenas alguns dos pontos das vanguardas e movimentos que pressupunham alçar a literatura a um patamar jamais visto. Nesse sentido, a literatura vanguardista “[...] tomou a forma do “sempre menos”: purificação do romance e da poesia, concentração de cada gênero em si mesmo, redução de cada *medium* à sua essência.” (COMPAGNON, 2009, p. 24-25). No *Manifesto Futurista*, do escritor e jornalista italiano Filippo Marinetti, publicado no jornal francês *Le figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, destacam-se os seguintes pontos:

8. Nós estamos no último promontório dos séculos!... Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.

10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. (MARINETTI, 1976, p. 85).

É sintomático o ponto [8] que publiciza o desejo do “impossível” e do “eterno”, de maneira que a arte deixe de se submeter ao tempo e ao espaço como uma prisão. Nesse caso, o que importa é o futuro, que não pode se deixar levar por quaisquer discursos pragmáticos “oportunistas” e “utilitários”, como está

bem apregoado no ponto [10]. Portanto, uma arte nova, que seja autônoma, e não, continuidade ou repetição do que já foi feito ou do reflexo direto do que ensinam os mestres e a “academia”. Também é relevante o ataque aos “museus” em outros pontos ainda, como uma pedra no meio do caminho dos motores da criação. Ou seja, tratava-se de um pensamento estético e político com rumos contrários a qualquer política da memória ou da justiça a uma herança.

Além do *Manifesto Futurista*, de Marinetti, e de outros mais, percebe-se, também, no grupo conhecido como “Formalismo Russo”, a busca pela imanência estética como um princípio norteador da criação literária e, também, de sua compreensão. Com o intuito de desatrelar o entendimento do estético à submissão das leis extrínsecas, como as da historiografia, da sociologia e da psicologia, os estudos formalistas buscaram um método de análise a partir dos próprios elementos do seu objeto – a literatura em si. Segundo Boris Eichenbaum, o que caracteriza o “formalismo” é “[...] o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário.” (EICHENBAUM, 2013, p. 33).

Os estudos formalistas decompunham elementos de estilo, de formas e de composição, além de descrever de modo exaustivo as possibilidades de combinação e de efeitos visados a partir das relações que as obras estabeleciam a partir de si mesmas. Apenas como exemplificação, recordemos um dos conceitos básicos desse tipo de análise e, também, de uma visão sobre a especificidade da literatura: a noção de “literariedade”, proposta pelo linguista Roman Jakobson (1921, p. 11 apud EICHENBAUM, 2013, p. 38). A partir de então, a literatura se distingue no desvio operado pelo artista com relação ao uso comum da linguagem. Ou, ainda como Victor Chklóvski aponta: “O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.*” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91; grifo do autor). Exatamente o oposto do que parece ser a força motriz da produção, ou da “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009), na

arte contemporânea, que, como aponta Florencia Garramuño (2014), está na “inespecificidade” e na contaminação com os resíduos do mundo.

Por isso, na contramão de tantos brados apocalípticos e lamúrias de intelectuais, o que se presencia é uma proliferação de ficções com estilos, formas e temas dos mais diversos. E nesse sentido, trazer figuras referenciais da história literária nas ficções do agora como personagens, possa ser um modo que os escritores contemporâneos encontraram para tecerem uma emenda, uma espécie de extensão, que testemunha a continuidade do fazer literário. Conforme Perrone-Moisés, “a literatura da modernidade tardia precisa, para viver, da referência àquela que a precedeu, a da alta modernidade. Assim, boa parte da literatura do fim do século XX foi uma ‘literatura do adeus.’” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 26).

Entretanto, o escritor reconfigurado como personagem não é posto como porta-voz supremo da criação ou testemunha de um tempo glorioso de uma determinada estética, pois isso seria entender a ficção que o traz como um mero produto do escapismo do tempo presente. Uma visada saudosista para a Arcádia enquanto a Sodoma pega fogo. Diferentemente, tal inserção de uma referência histórica com forte vínculo com o mundo da arte de outrora no jogo ficcional de hoje, parece simbolizar a passagem, que, ao mesmo tempo, reafirma a permanência da literatura e a impossibilidade de ignorar a biblioteca. Um “kuarup” literário, que expressa a necessidade de ritualizar a passagem dos mortos. Se houve fim e a desintegração da arte, da história e da narrativa, então, “uma curadoria dos restos” parece direcionar boa parte da produção literária contemporânea.

3 REVISÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA?

Diferentemente da celebração e da homenagem a um fazer literário já não mais presente, o ato de ficcionalização de autores do passado também pode

sugerir um gesto crítico e um questionamento contundente à historiografia literária, a partir da suplementação da escritura do presente. Isso é o que pensa Antônio Roberto Esteves (2010), um dos pesquisadores que tem se dedicado a um mapeamento das produções do que denomina como romance histórico contemporâneo. Para ele, a proliferação no Brasil de romances, e também de contos, que ficcionalizam autores da literatura do passado demonstra preocupação dos escritores contemporâneos com a história e, conseqüentemente, com a historiografia literária, além de evidenciarem uma nova faceta do romance histórico (ESTEVES, 2010, p. 123).

Trata-se de uma escritura que acessa os referentes da historiografia literária e que possui, em muitos casos, um intuito deliberado de questionar a inserção de um cânone numa narrativa evolutiva que ordena e classifica autores e obras da literatura nacional. Uma reflexão provocada por meio da própria ficção acerca das perspectivas de críticos que fizeram uma leitura da produção artística nacional, submetendo esta a uma noção de progresso histórico. O ato estético e ético, nesse caso, sugere uma narrativa da história a contrapelo, como queria Walter Benjamin (1987, p. 225), de acordo com a proposição de uma história divergente da visão dos vencedores. Também podemos aproximar essa ficção que questiona narrativas do passado com os “anarquismos” e “antimonumentos” da estética contemporânea, que elaboram o passado no presente, contestando veementemente o mal de arquivo⁸ ou a sua violência inerente que exclui vozes e corpos estranhos para a reificação de uma memória coletiva do poder. Segundo Márcio Seligmann-Silva, que se dedica a investigar essas práticas estéticas e políticas da nova arte de memória,

⁸ O sentido de arquivo utilizado é o que detecta Derrida, em *O mal de arquivo* – uma impressão freudiana. Segundo Derrida, “de certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando.” (DERRIDA, 2001, p. 12; grifos do autor).

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquizar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo, mas não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século XX, que tentaram submeter as artes a projetos megalomaníacos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como em Auschwitz, no Gulag, no Vietnã sob o Khmer Vermelho etc.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”). (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38-39).

Quando não, os textos que ficcionalizam autores de outrora propõem um questionamento sobre a separação radical entre as trajetórias de vidas e as obras dos autores que boa parte da crítica formalista empreendeu ao lançar mão de análises imanentistas, muitas vezes, separando a obra de seu contexto e até mesmo da experiência de vida do próprio autor. Nesse caso, a ficção não confirma a monumentalidade dos autores canônicos, mas explora os meandros políticos envolvidos no processo de sua monumentalização.

No romance *Em liberdade*, por exemplo, a proposta de apresentar o ponto de vista de um autor da literatura brasileira, o Graciliano Ramos, que interage com a vida literária de seu tempo, a partir da perspectiva de um crítico e escritor do final do século XX, permite uma leitura mais abrangente sobre um período da historiografia literária, que, comumente, surge estratificado em fases orgânicas – o modernismo e suas conhecidas três fases⁹. Além disso, os diálogos e as reflexões do narrador Graciliano com outros escritores e sobre

⁹ Há vários exemplos, sobretudo nos manuais escolares de Ensino Médio, mas fiquemos por ora apenas com a menção ao *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e ao *Estilos de época na literatura*, de Domício Proença Filho.

outros escritores da época, a exemplo de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rubem Braga, tensionam os limites entre o público e o privado, geralmente mantidos sob controle pelo historiador objetivo, de modo a produzir uma visão distanciada, através do discurso ficcional, que gera maior problematização acerca da produção literária na primeira metade do século no Brasil. Uma luz sobre problemas não colocados antes que, por sua vez, afloram novas questões no agora.

Já no romance *Machado*, é a própria figura machadiana, autor de maior consagração pela historiografia literária e sendo muitas vezes posto como o exemplo da imortalização das letras nacionais, que se apresenta com seus problemas mezinhos e suas agonias do corpo, desmonumentalizando a história canônica. O uso tão bem controlado das pessoas do discurso machadiano, recurso que o destaca na produção literária nacional, acaba por sofrer um embaralhamento na tessitura de um autor-curador da contemporaneidade, ou um escritor curador, o próprio Silviano, que se apropria da escrita pessoal do autor, ao fazer a leitura e a transcrição de fragmentos de suas cartas, e coloca em paralelo com personagens dos romances de Machado, enredando vida e obra e dificultando qualquer separação categórica.

Essas ficções transformam autores do passado em personagens do presente e fazem uma leitura crítica da historiografia literária. Como afirmou Esteves (2010), e como também aponta Marilene Weinhardt (2011, p. 37), são facetas da ficção histórica contemporânea. Porém, nem todos encaram assim, pois não consideram tais ficções passíveis de serem abordadas como históricas. Segundo Perrone-Moisés:

Seriam eles apenas a versão atual do velho romance histórico? Embora essas obras se aparentem ao romance histórico, por colocarem o protagonista em seu contexto histórico e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos, porque nelas o essencial não é um

panorama fiel de determinada época, mas, frequentemente, um cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente. E não apenas por interferências lúdicas de anacronismos, como se tornou usual nas ficções ditas “pós-modernas”, mas por um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264).

Ora, percebe-se que Perrone-Moisés ignora a possibilidade da própria mutação do que em algum momento foi denominado de romance histórico para os tempos atuais, apesar de seu livro recente tratar das “mutações da literatura no século XXI”. Ao mencionar como “velho romance histórico” e afirmar que esse tinha como objetivo “essencial” produzir “um panorama fiel de determinada época”, supõe-se que ela esteja se referindo à forma do romance histórico, tal qual foi teorizada por Lukács (2011), típica do início do século XIX europeu. Logo em seguida, de forma generalizada, outro formato que ela descarta é o da ficção “pós-moderna” que, no seu entender, só produz “interferências lúdicas de anacronismos” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Contudo, ao fazer tais descartes, Perrone-Moisés também aponta o que seriam os pontos de distinção e, diante de sua perspectiva, considerados positivos. Num primeiro momento, diz sobre o “cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente”, e, em seguida, diz que tais obras possuem “um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Ora, não seria isso o que se tornou o romance histórico na contemporaneidade? Ou seja, ter deixado de lado princípios e perspectivas históricas influenciados pelo hegelianismo, como a noção de progresso, e praticado mais relações reflexivas e questionadoras entre tempos a partir de elementos também “lúdicos”, dentre os quais se encontra o anacronismo, não terá sido o que se tornou a ficção histórica no pós-modernismo?

Para Hutcheon, com a denominação de metaficção historiográfica, a ficção que dialoga com a história no contexto pós-moderno problematiza e

complexifica a narrativa sobre o passado, trazendo para a cena contemporânea rastros e resíduos antes descartados; pois, ela “[...] adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Tal passagem da reflexão de Hutcheon serve como contraponto ao posicionamento de Perrone-Moisés (2011, p. 264), quando indica que as ficções pós-modernas propiciam muito mais do que “interferências lúdicas”, ao mesmo tempo que confirma o que a articulista considerava relevante, ou seja, uma “reflexão sobre o passado e o presente” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264).

No contexto latino-americano, a “Nueva Novela Historica”, ou NNH, que fora um termo cunhado pelo ensaísta uruguaio Ángel Rama em 1981 (MENTON, 1993, p. 29), foi utilizado para caracterizar o novo romance histórico. Dentre as marcas que diferenciavam essas ficções dos romances históricos tidos como tradicionais, as que mais nos interessam são: a releitura crítica da historiografia oficial; o multiperspectivismo em detrimento do maniqueísmo; o esmaecimento das fronteiras entre real e imaginário; e a utilização de recursos como a intertextualidade, a metaficção, a paródia e a carnavalização (AÍNSA, 1991, p. 82-85; MENTON, 1993, p. 42-45).

Esses posicionamentos críticos permitem um olhar cuidadoso sobre a compreensão da ficção histórica nos tempos atuais, com destaque para a relevância que os pesquisadores têm manifestado com relação a uma divergência acerca dos romances históricos tradicionais, sobretudo a partir da teoria de Lukács. Portanto, podemos apontar que, semelhante à crise dos fins por que atravessou a arte no século XX, o que se chama de ficção histórica na atualidade é fruto, também, de uma reconfiguração ou de uma mudança significativa de paradigma.

É nessa perspectiva que aponta o historiador e sociólogo inglês Perry Anderson, afirmando que: “hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, até mais do que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação.” (ANDERSON, 2007, p. 216). Essa mutação, enfatizada por Anderson, marca o “trajeto de uma forma literária”, do mesmo modo que instaura uma diferença perante as formas anteriores, tanto conforme os usos ficcionais das referências do passado, quanto às mutações, também, sofridas pelas perspectivas históricas. Como bem frisou Esteves, “segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história.” (ESTEVES, 2010, p. 34).

Portanto é possível ler estas obras como ficções históricas, e não “classificá-las” como justificou Perrone-Moisés acima, levando em conta o procedimento de utilização das referências do passado como as informações biográficas dos autores transformados em personagens, além da questão da autorreferencialidade. Ademais, nota-se também que, em grande parte das ficções que transformam autores em personagens, um acontecimento histórico de grande relevância é posto em questão, dispondo das ações literárias dos autores como vozes dissidentes de tempos e espaços acerca dos muitos conflitos sociais. Exemplifica-se isso com o conjunto de ficções publicadas no Brasil nas últimas décadas, dentre as quais podemos destacar, além das ficções de Silviano Santiago, os romances da escritora cearense Ana Miranda, que sempre procurou ficcionalizar um cânone da literatura brasileira em meio ao contexto sócio-histórico e político de enormes turbulências e transformações para o país, como nos romances *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Dias e Dias* (2002), *Clarice* (1999), *Semíramis* (2014), que trazem como

personagens, respectivamente, Gregório de Matos e Pe. Antônio Vieira, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias, Clarice Lispector e José de Alencar.

No cenário das literaturas de língua portuguesa, além dos romances de Saramago, podemos citar o escritor português Antônio Lobo Antunes, que, em seu romance *As naus*, de 1988, projeta uma multiplicidade de personalidades relevantes dos empreendimentos ultramarinos dos séculos XVI e XVII, além de escritores célebres, dentre eles Camões e Cervantes, na condição de retornados da Guiné no pós-25 de abril de 1974. Há, também, o romance *Nação Crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em 1997, que aproveita o motivo intertextual do romance de Eça de Queiroz, intitulado *A correspondência de Fradique Mandes*, de 1900, para não só aproveitar do estilo romanesco do século XIX e ficcionalizar as vozes e a escrita da mesma personagem, além do próprio Eça, como, também, promove um olhar crítico e retrospectivo sobre o declínio da colonização portuguesa sobre os países africanos e o fim da escravidão no Brasil.

A partir de tais exemplos, é preciso marcar que nem sempre leitura crítica da história ou revisão do passado quer dizer a negação do mesmo passado. Antes, trata-se de uma tensão discursiva instaurada pela ficção que não é mais submissa ao referente histórico. Portanto, “[...] o romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe.” (ESTEVEZ, 2010, p. 68). E a “reinterpretação” não é a troca de uma interpretação por outra, mas, sim, o exercício do escritor que prova a abertura da narrativa histórica e a impossibilidade de seu fechamento para uma única interpretação. Como propõe Paul Ricoeur (1994), o ficcionista se utiliza das variações imaginativas, diferentemente do historiador. Com isso, a experiência estética dessas ficções propicia ao leitor não só uma variedade de perspectivas sobre determinado fato histórico, mas, sobretudo, uma compreensão mais abrangente e complexa sobre

o passado. Não se nega a história oficial numa simples inserção de uma leitura ficcional, mas esta última demonstra a possibilidade de uma leitura outra, contra a imposição e os perigos de uma história única.

O que requer uma relativização é a práxis crítica de revisão valorativa da história literária oficial destas ficções contemporâneas, porque, como também aponta Perrone-Moisés, “[...] a maioria deles mantém uma grande admiração por suas personagens e obras, e, nesse sentido, confirmam o cânone crítico e acadêmico.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Isso implica uma leitura que não busque determinar o conteúdo desses textos sob alternativas excludentes, ora com homenagem e admiração, ora com revisão valorativa da história literária; mas, de outro modo, cabe verificar que, na admiração, pode-se produzir uma visão crítica, assim como, no engajamento revisionista, pode-se empreender uma homenagem.

4 A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO NARRATIVA?

Tudo isso nos impele a considerar uma questão crucial para se compreender o jogo envolvido com este tipo ficcional. Pois, se o romance ou o conto que traz um autor do passado como personagem propicia uma leitura crítica da história literária, é preciso tratar esta última como uma narrativa temporal, cujos personagens, ou quase-personagens, são os próprios escritores. Segundo o pesquisador português Carlos Reis, “[...] assim como a personagem é virtualmente narrativa (isto é: carece do relato para existir), inevitavelmente a história literária que a acolhe e que a trabalha como instrumento heurístico cultiva uma correlata dinâmica narrativa.” (REIS, 2012, p. 28).

Isso ocorre porque, comumente, a tessitura da historiografia literária obedece a alguns princípios e regras de seleção, organização e comparação, que acabam por dispor dos dados coletados e refletidos como se fossem nós e vínculos de uma linha que mimetiza os movimentos temporais de ordem social

e política, geralmente nacionais. Para o historiador norte-americano David Perkins (1999), a narrativa da história literária segue o modelo tradicional, que busca limitar a participação do leitor quando diminui os espaços vazios e controla o enredo, numa ordem sequencial que prevê um início, um meio e um fim, em torno de figuras centrais – os “heróis literários”, sendo o historiador o próprio narrador. Conforme aponta Maria Eunice Moreira, “a história narrativa da literatura, como a entende David Perkins, constrói-se de modo linear e seletivo, valendo-se do fim do tempo para arrumar os eventos.” (MOREIRA, 2004, p. 229).

Nesse sentido, as histórias literárias tendem a tomar os escritores de literatura como personagens das suas narrativas, de modo que haja, para fins didáticos e exemplares, uma demonstração da criação estética em consonância com um preestabelecido “espírito do tempo”. Assim, ou o autor confirma uma tendência de um grupo anterior, ou se apresenta com uma diferenciação aguda do que houve em termos de criação artística até então, causando a ruptura. O enredo da narrativa da história literária se configurará a partir da visão do historiador literário e do modo como ele busca dispor das informações coletadas (contexto sócio-histórico do autor, alvos de representação das obras, contato do autor com a coletividade, número de leitores etc.). Trata-se de uma visão totalitária que engloba a diversidade numa narrativa mestra, excluindo traços e elementos que não se apresentam com uma sintonia em relação à parte eleita, o cânone.

Essa problemática foi discutida por Carlos Reis da seguinte maneira:

[...] por que razão as histórias da literatura (ou pelo menos algumas delas, como veremos) trabalham a figura do escritor como se de uma personagem se tratasse? Tenho para isto, desde já, três explicações que me parecem plausíveis. Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que

conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenômeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, digamos, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. (REIS, 2012, p. 17).

É desse “grande romance da história da literatura” que os escritores extraem boa parte do material utilizado como pesquisa para ficcionalizarem outros autores. Ou seja, não só o escritor do passado e a sua obra, mas o que se falou e ainda se fala sobre eles. Ou, ainda pelo contrário, o que não se falou sobre eles. Com efeito, sobretudo quando o caso é de uma “revisão crítica” da historiografia literária, há de se perceber na ficção um questionamento da inserção do autor de outrora no cânone nacional, ou o seu apagamento. É o que ocorre no romance *Cães da Província*, do escritor gaúcho Luíz Antônio de Assis Brasil, de 1987, quando ficcionaliza o escritor e dramaturgo Qorpo-Santo. A figura de Qorpo-Santo foi relegada ao ostracismo durante pelo menos cem anos, como aponta Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, que o encaixa no capítulo sobre o Realismo num espaço de duas laudas e afirma que: “suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna [...]” (BOSI, 1984, p. 273-274). O escritor contemporâneo Assis Brasil se aproveita da pesquisa de um professor interessado na divulgação de um sujeito que viveu e deixou sua marca no tempo, ainda que de forma restrita pelo status de *locus* provinciano a que Porto Alegre recebia no século XIX. Em tempos em que vigoravam a busca pelas ideias nacionais, como os mitos do “Indianismo”, e o atraso da economia de um império rumo à República, as questões consideradas mais “universais” que inquietavam ao dramaturgo não eram interessantes para representar um veio da produção artística considerada

mais brasileira possível. Somente um estágio posterior e mais evoluído, como o “modernismo” apontado por Bosi, poderia fornecer material crítico para uma melhor avaliação da contribuição estética de Qorpo-Santo dentro da narrativa histórica da literatura brasileira, segundo uma perspectiva teleológica e progressista.

Esse jogo ficcional com a história literária se dá a partir do uso do dispositivo da “metalepse”, figura retórica que materializa a transposição ontológica entre dimensões reais e ficcionais, permitindo que uma referência, no caso uma pessoa/um escritor, extraída de uma narrativa histórica, possa ter existência, ou uma sobrevida, na narrativa ficcional (REIS, 2015, p. 127). Uma migração de referências históricas formatadas na figuração de indivíduos, no caso, autores da literatura.

Isso não é um fenômeno recente, mas ganhou notoriedade devido à proliferação de ocorrências e formas no contexto denominado como pós-modernista. Tal proliferação também pode ser compreendida quando cotejamos o interesse dos escritores de agora com a mutação nos estudos de literatura durante as últimas décadas. Pois, a historiografia literária empreendida naquele formato de narrativa tradicional, apontado por Perkins (1999), e alicerçada numa noção de progresso, tem estado em xeque desde o fim do século XIX, mas com maior ênfase em meados do século XX. Primeiro, por uma orientação estruturalista que questionou com contundência a leitura literária baseada em biografismos e contextualizações externas à obra; em seguida, pelas críticas à imanência das reflexões estruturalistas, com a reivindicação da importância da leitura e da figura do leitor. Essas questões provocaram leituras criativas por parte dos autores contemporâneos, não por acaso muitos deles são críticos literários e professores de literatura, que ficcionalizaram outros autores. Não sendo uma nova ordem indiscutível na produção literária contemporânea, faz parte dela o exercício de uma indagação profunda acerca da história da literatura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa discursividade histórica na ficção, exercitada na refiguração de escritores do passado como personagens fictícios do presente, problematiza as imagens do passado e incentiva, na leitura, a ressignificação da narrativa histórica. Como se trata de um jogo ficcional, não existe pretensão alguma de inserir novas imagens projetadas e aventadas em romances e contos no lugar da história tida como factual, provocando leituras irresponsáveis do passado e propiciando ondas de revisionismos gratuitos. Narrativas ficcionais não substituem as narrativas históricas, mas podem ser parceiras distintas na busca por uma reflexão mais profunda acerca dos problemas que afetam a temporalidade humana. Pois, é na leitura comparativa de ambas que as reflexões sobre o passado, muitas vezes escassas nas sociedades neoliberais e globalizadas que tentam abolir as diferenças temporais, nos mostram e não nos deixam esquecer que também somos sujeitos históricos, passíveis de mudança e de intervenção na divisão dos lugares e das ocupações.

Afinal, encontramos mais potência de vida nas ruínas e fragmentos, ou seja, naquilo que falta, do que nas calmarias dos tempos lineares e ascendentes, que só fazem camuflar os gritos da exclusão e dos silenciamentos diversos.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela Latinoamericana. *Plural*, n. 240, p.82-85, México, 1991.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ANTUNES, Antônio Lobo. *As naus*. São Paulo: Alfaguara, 2011.

ASSIS Brasil, Luiz Antônio de. *Cães da Província*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Introd. Leyla Perrone-Moisés; Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeane Marie Gagnebin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. Trad. Roberto Leal Ferreira. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COETZEE, J. M. *O mestre de Petersburgo*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EICHENBAUM, Boris. *A teoria do método formal*. Trad. Roberto Leal Ferreira. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FILHO, Domício Proença. *Estilos de época na literatura*. 20. ed. São Paulo: Editora Prumo, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014. [versão ebook Kobo].

GASPARI, Élio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 1999.

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

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rhoden e Antônio Márquez, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle; Apr. Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. 2.ed. São Paulo:

Editora Planeta do Brasil, 1991.

MARINETTI. O manifesto futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

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

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MIRANDA, Ana. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma história (romanceada) da literatura brasileira. *Revista ANPOLL*, n. 16, p. 225-240, jan/jun, 2004.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série traduções.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. *Revista Estudos Avançados*, USP/São Paulo, 25 (71), p. 251-267, 2011.

REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. Org. Maria Eunice Moreira. *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. 2. ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Trad. Constança M. César. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

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

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

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, dez 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: PEREIRA, João Luís Pereira et all (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas-RS: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, p. 31-55.

Recebido em 20/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.