

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DA ESCRITA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

CLAUDIA REGINA BERGAMIM

**A CONSTRUÇÃO
DO ESPAÇO DA
ESCRITA NA FICÇÃO
CONTEMPORÂNEA**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Juliana Santini
Adalberto Luis Vicente
Bruno Vinicius Gonçalves Vieira
Maria Lúcia Outeiro Fernandes

CLAUDIA REGINA BERGAMIM

**A CONSTRUÇÃO
DO ESPAÇO DA
ESCRITA NA FICÇÃO
CONTEMPORÂNEA**

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

© 2013 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B416c

Bergamim, Claudia Regina

A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea [recurso eletrônico]/Cláudia Regina Bergamin. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-481-3 (recurso eletrônico)

1. Crítica - Brasi – 2. Literatura brasileira - Séc. XXI - História e crítica. 3.

Livros eletrônicos. I. Título.

14-08266

CDD: 869.09

CDU: 821.134.3(09)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Aos meus pais, Claudinei e Maria Alice, a fonte da minha história.

[...] o Texto lhe apareceu como o próprio índice do despoder. O Texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária [...].

Roland Barthes

SUMÁRIO

Introdução 11

1 Entre textos 19

2 “Pró-textos” e protestos: O ano da morte de Ricardo
Reis 63

3 “Pré-textos” e pretextos: Nove noites 103

4 “Com textos” e contextos: O outro pé da sereia 145

5 Histórias de verdade(s) 193

Considerações finais 215

Referências 219

INTRODUÇÃO

A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido.

(*Journal dos Goncourt* apud Compagnon, 2001, p.223).

[...] o abrir-se para a História parece ser a marca consensual da diversidade que caracteriza a ficção contemporânea.

(Gobbi, 2011, p.247).

A literatura contemporânea sabe ousar quando o assunto é o reaproveitamento de fatos históricos na composição de narrativas ficcionais. Atualmente, a produção literária de motivação histórica resulta em uma extensa quantidade de romances publicados em vários países do mundo. Muitos são os escritores que contribuem para esse cenário, fazendo de seu ofício literário um instrumento a serviço dos leitores e submetendo sua técnica e habilidade à criação de obras caracterizadas, principalmente, por desafiar certos fatos da história da humanidade, reinventando-os e consagrando-os em forma de texto literário.

As relações entre literatura e história há muito se manifestam e, embora não seja intenção deste livro perfazer a trajetória desse elo,

nem esmiuçar seus pormenores, vale a pena comentar brevemente sobre isso. O crítico italiano Umberto Eco (1985), por exemplo, considera possíveis três formas de o texto literário narrar o passado histórico. A primeira delas é o *romance*, no qual o passado consta apenas como cenário, “para dar livre curso à imaginação”. Depois, o crítico se refere ao “romance de capa e espada”, em que personagens históricos são utilizados para dar credibilidade à ação do passado que está sendo narrada (Eco, 1985, p.62-63). Por fim, ele trata do romance histórico contemporâneo, exemplificado por sua célebre obra *O nome da rosa* (1980). Trata-se, segundo o crítico, de um romance escrito para contar coisas nunca divulgadas oficialmente e “não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos.” (Eco, 1985, p.64-65).

O escritor que opta pela composição de narrativas com base em acontecimentos históricos encontra, nos dias atuais, um panorama favorável que é reconhecido não só (e principalmente) no âmbito de sua recepção pelo público leitor, para o qual a presença da história na literatura é normalmente bem aceita, como também no âmbito da teoria e da crítica literárias. Tanto que Hutcheon (1991), entre tantos outros críticos, trata com precisão as relações entre literatura e história. Cabe à crítica canadense o mérito de consagrar a meta-ficção historiográfica, expressão criada por ela para designar os romances do pós-modernismo caracterizados como aqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (Hutcheon, 1991, p.21).

Este livro apoia-se na produção literária contemporânea – mais especificamente nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), do escritor português José Saramago, *Nove noites* (2002), do brasileiro Bernardo Carvalho, e *O outro pé da sereia* (2006), do moçambicano Mia Couto. Ele se propõe a analisar as relações inter-textuais que se explicitam no processo de construção narrativa desses três romances em língua portuguesa, com o objetivo de refletir

sobre as relações entre literatura e história. No caso dessas narrativas ficcionais, um conjunto de elementos de origem histórica, como textos literários, textos históricos, notícias jornalísticas, fotos, cartas e depoimentos atribuídos a figuras históricas, compõe efetivamente o espaço da escrita, fazendo com que o discurso ficcional incorpore o discurso histórico, problematizando a veracidade dos fatos reaproveitados pela ficção.

Assim sendo, a hipótese que este livro estabelece é a de que a análise da intertextualidade presente nessas molduras narrativas¹ favorece uma reflexão sobre as relações entre e a ficção e a história, na contemporaneidade, considerando a natureza discursiva dessas duas modalidades textuais. A intertextualidade a ser investigada nas narrativas se configura, então, em um plano discursivo mais amplo, que extrapola efetivamente o campo dos textos reaproveitados pelos romances. Ou seja: com a análise deles, espera-se propor questões teóricas e críticas concernentes aos modos pelos quais ficção e história se entrelaçam, atualmente.

O método de análise dessas obras se efetivará pelo levantamento dessas referências intertextuais – levantamento não exaustivo, mas suficiente para sustentar uma discussão em duas direções complementares: uma que dê conta da especificidade de cada uma das narrativas, a fim de verificar como seu autor mobilizou tais referências na constituição de um corpo textual coeso e significativo; e outra que permita uma reflexão mais adensada sobre o modo pelo qual, na contemporaneidade, se estabelecem as relações entre ficção e história. Isso porque, nos três romances estudados, as referências intertextuais remetem para contextos históricos específicos, os quais se incorporam textualmente à narrativa ficcional (por meio de jornais, documentos oficiais, fotos, cartas etc.), contribuindo para criar

1 A expressão “moldura narrativa” é utilizada por Laurent Jenny quando discute em seu ensaio “A estratégia da forma” (1979, p.25) problemas relacionados com a questão do enquadramento intertextual. A expressão moldura narrativa designa uma espécie de narrativa central, na qual se concentram diferentes intertextos. Nesta obra, ela será utilizada para referir-se às construções intertextuais representadas pelos romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*.

um **efeito de veridicção** que atesta a presença da história na obra literária.

Metaforicamente, chama-se, aqui, de **espaço da escrita**² essa construção intertextual que se deseja investigar e compreender. A intertextualidade, conforme será possível observar, opera como fator que aponta para a referência nesses romances (uma vez que subjaz à relação intertextual a presença de elementos da realidade), configurando-se, ainda, como trabalho de metalinguagem (a intertextualidade implica a relação entre linguagens e o trabalho consciente dessas linguagens, por parte dos autores).

A escolha dos romances do *corpus* selecionado justifica-se pelo interesse em torno da produção literária contemporânea.

A avaliação em conjunto dessas obras ensejou questões ligadas ao vínculo da literatura com a história, a partir da opção, por parte desses autores em língua portuguesa, pela construção intertextual. A opção dos autores faz pensar, por exemplo, na preferência por um recurso sempre muito utilizado no âmbito da literatura, mais especificamente por um modo de escritura de textos: o modo intertextual. Parece, porém, que esse aproveitamento de materiais ligados ao mundo histórico implica, acima de tudo, a expressão de uma atitude crítica: uma escolha proposital e intencional, que inclui a opção por integrar elementos textuais da realidade no texto literário, com o intuito de criar literatura, de forma crítica e habilidosa, e não simplesmente uma imitação da realidade.

Essa constatação permite inserir o assunto deste livro dentro dos estudos relacionados com o comparativismo. O surgimento do comparativismo (e sua respectiva incorporação no campo das ciências humanas) beneficia o campo da literatura, permitindo a aproximação de muitas manifestações literárias. (Nitrini, 1997, p.44). Tal possibilidade torna pertinente, assim, a comparação realizada aqui entre *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove Noites* e *O outro pé da sereia*.

2 No âmbito da proposta teórica de Compagnon (2007, p.161), encontra-se a expressão “espaço da escrita”, utilizada no título deste livro e considerada bastante adequada para designar a construção intertextual representada pelos romances aqui contemplados.

Este livro organiza-se em função, primeiramente, da necessidade de embasamento teórico para a análise da construção do espaço da escrita nesses romances caracterizados pela presença do trabalho intertextual. Dessa necessidade surgiu o capítulo “Entre textos”, no qual se abordam propostas teóricas recentes³ sobre a intertextualidade, a fim de dar condições de entendimento para a presença desse recurso nos romances selecionados. Tais romances, inclusive, se realizam a partir da relação com textos anteriores, e eles são um claro exemplo do que prevê a crítica Chalhoub (2002, p.52), segundo a qual a intertextualidade é “[...] uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior.”. A questão da metalinguagem e a possibilidade de o trabalho intertextual constituir-se como trabalho de metalinguagem são assuntos abordados no primeiro tópico do capítulo teórico deste livro, e foram baseados na visão da autora supracitada, em seu livro *A metalinguagem* (2002).

Como o recurso intertextual enseja questões históricas no *corpus* escolhido, ele é explicado, no mesmo capítulo, como fator responsável pela presença da referência nesses romances contemporâneos em língua portuguesa, indo, assim, ao encontro das colocações do professor e crítico francês Compagnon (2001, p.138). Tal autor, ao tratar da matéria da literatura, considera esta última como “o próprio entrelugar, a interface”, podendo falar sobre si mesma sem, no entanto, deixar de falar do mundo. Esse entendimento é complementado pela visão da escritora e crítica francesa Samoyault (2008, p.101), a qual reconhece, por exemplo, a intertextualidade como noção necessária para a literatura, tendo em vista que ela se firma em sua imanência em uma espécie de contradição com sua ligação com o real. A intertextualidade como fator que visa à referência é tratada a partir dos capítulos “O mundo”, do livro *O de-*

3 As teorias aqui sintetizadas foram escolhidas em função de tratarem da possibilidade de utilização e aproveitamento do recurso da intertextualidade. No decorrer do livro serão citados, ainda, estudos de Kristeva (1974) e Barthes (1978), tendo em vista a importância e a contribuição desses dois teóricos para o entendimento e, também, para a consagração do conceito.

mônio da teoria (2001), de Antoine Compagnon, e “Referência, Referencialidade, Relação”, do livro *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault.

Ainda no mesmo capítulo, são apresentados alguns tipos de intertextualidade, tendo em vista a classificação proposta por Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos: La literatura em segundo grado* (1989), que aborda a intertextualidade em uma perspectiva mais restrita, enfocando, mais especificamente, a hipertextualidade. Certos aspectos da classificação de Genette recuperados aqui serão aproveitados, no decorrer da análise do *corpus*, à medida que puderem contribuir para o melhor entendimento da construção do espaço da escrita nos romances estudados. Apresentada a teoria genetteana acerca dos tipos de relação entre textos, será vista outra proposta de Antoine Compagnon, tratada, no caso, em *O trabalho da citação* (2007). Nesse livro, o autor discute a importância do trabalho da citação na escrita, a qual se exercita por meio da intertextualidade. Para Compagnon, construir um texto implica o uso de procedimentos que ajudam a enfrentar o desafio da escrita. E desafiar a escrita é o que faz os escritores José Saramago, Bernardo Carvalho e Mia Couto, manipulando habilmente o recurso intertextual na construção de seus romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*. Nesses livros, o trabalho praticado por esses autores realiza-se a partir de adaptações que afetam os enunciados intertextuais. Assim sendo, no primeiro capítulo desta obra, é apresentada a teoria de Laurent Jenny, que no ensaio “A estratégia da forma” (1979) trata dos enunciados intertextuais, tendo em vista a adaptação ao contexto e às modificações imanentes desses enunciados. Jenny (1979, p.44) discorre também sobre as “determinações ideológicas que resultam do próprio funcionamento dos textos”. Portanto, essas perspectivas sobre a intertextualidade nos interessa particularmente uma vez que, nos romances em questão, esse recurso, além de permitir tratar da referência no texto ficcional, equivale também a um trabalho de metalinguagem, constituindo-se, fundamentalmente, como processo de assimilação, “[...] por um texto, de enunciados pré-existentis.” (Jenny, 1979, p.30).

Após a explanação teórica a respeito da intertextualidade, dá-se início à análise dos romances selecionados, observando-se fragmentos capazes de exemplificar o trabalho de aproveitamento de textos praticado nessas obras, uma vez que se tratam de narrativas moldadas pela informação histórica, mas que são tecidas pelo viés da lógica estética do discurso ficcional. Dessa forma, os romances integrantes do *corpus* são analisados, à luz das propostas teóricas apresentadas, a partir da ordem cronológica em que cada um foi publicado – o que faz do livro do escritor José Saramago, de 1984, o primeiro a ser contemplado.

Assim, o segundo capítulo analisa *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance cuja intertextualidade com o noticiário jornalístico de 1936 e com as odes do heterônimo pessoano Ricardo Reis se apresenta nos seus dezenove capítulos, fazendo da narrativa saramaguiana uma construção caracterizada pelo entrecruzamento do texto ficcional com textos históricos e literários. A partir, desse trabalho intertextual, realiza-se a releitura de acontecimentos da história de Portugal e do mundo, no ano de 1936, além da releitura da poesia de Ricardo Reis e da poesia de seu criador Fernando Pessoa, conforme a óptica de José Saramago.

De acordo com a ordem cronológica estabelecida, o terceiro capítulo aborda e analisa o romance *Nove noites*, que também é caracterizado pela intertextualidade em sua construção, processada por meio da inclusão de fotos, cartas e depoimentos atribuídos a figuras do mundo histórico, além de uma carta-testamento escrita pelo personagem Manoel Perna. Todo esse material remete à passagem do etnólogo norte-americano Buell Quain pelo Brasil e ao episódio de sua morte, na Floresta Amazônica, em 1939. As referências que dizem respeito à figura histórica de Buell Quain também estão configuradas na narrativa de Carvalho, permitindo, ainda, que outros aspectos da realidade brasileira, como, por exemplo, a devastação da Floresta Amazônica e a degradação da cultura indígena, sejam revisitos pelo texto ficcional.

O quarto capítulo traz a análise da obra *O outro pé da sereia*, mais um exemplo de construção intertextual verificada a partir da

presença de epígrafes, representadas por fragmentos de textos históricos que remetem ao ano de 1560, por fragmentos de textos literários e por outros fragmentos representados por textos provenientes de ditados populares. Além do recurso das epígrafes, completa essa construção intertextual a referência aos manuscritos do baú de D. Gonçalo da Silveira e aos livros da biblioteca de Jesustino Rodrigues. A configuração desse material no texto de Mia Couto constitui uma forma de a literatura pôr-se a serviço de Moçambique, reconstruindo aspectos próprios da história dos povos africanos.

Por fim, após a análise do trabalho intertextual processado em cada um dos romances e das reflexões a respeito do modo como a intertextualidade viabiliza as relações entre literatura e história, é apresentado um capítulo no qual as três narrativas são avaliadas conjuntamente, a partir de alguns aspectos relacionados com o conceito da metaficção historiográfica, modalidade do romance histórico contemporâneo cuja proposta pode ser sintetizada como um “processo de atuar paradoxalmente (inserir e depois subverter).” (Hutcheon, 1991, p.136).

Por meio da trajetória traçada, acredita-se ser possível compreender aspectos do processo de repaginação da história nos romances selecionados, considerando como ponto fundamental para essa compreensão o recurso da intertextualidade, o qual permite, por exemplo, questionamentos de verdades oficiais, (sub)versões de acontecimentos reais e transgressões de material histórico oficial, criando, nos mundos ficcionais, situações (in)críveis para o mundo real.

A leitura aqui realizada de *O ano da morte de Ricardo Reis* e de *O outro pé da sereia* decorre de uma leitora brasileira, a qual pretende contribuir para o entendimento dessas obras, a partir de sua formação acadêmica e intelectual, assim como tem acontecido com diversos outros livros de leitores de outras nacionalidades que também já deixaram seu legado para a compreensão delas.

1

ENTRE TEXTOS

“Já dito”¹

[...] não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contando histórias

(Compagnon, 2001, p.131).

O termo intertextualidade foi apresentado nos anos sessenta por Julia Kristeva, a partir dos estudos bakhtinianos sobre o dialogismo (a multiplicidade de vozes que se cruzam em um texto). De acordo com Kristeva (1974, p.64, grifo do autor), “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. [...] instala-se a [noção] de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.”. A forma de compreensão da relação entre textos promovida por Kristeva, por ela tratada como “intertextualidade”, torna este termo caro aos estu-

1 O aproveitamento da expressão “já dito” para designar o primeiro tópico do capítulo decorre da observação de sua ocorrência em livros de autores que embasam este capítulo, tais como: Compagnon (2007), Jenny (1979) e Samoyault (2008).

dos literários, possibilitando, a partir dos estudos da crítica francesa, o surgimento de teorias diversas que ampliam o entendimento do conceito e investem em suas propostas de utilização. Este capítulo dedica-se a apresentar algumas dessas teorias, sem a pretensão de considerá-las únicas e definitivas, nem tampouco de esgotá-las em seu potencial. A intenção, porém, é de tomar essas teorias como linha condutora e explorá-las suficientemente, selecionando pontos produtivos para o desenvolvimento da obra.

Quanto ao entendimento da intertextualidade, é possível dizer que a prática intertextual remete ao trabalho da citação. A citação pode ser entendida, por exemplo, em analogia com a brincadeira infantil de recortar e colar, por meio da qual é possível reproduzir o mundo, construir o mundo infantil, um mundo de papel. Também as páginas em branco dos livros podem ser preenchidas por “artifícios”, os quais, segundo Compagnon (2007, p.41), permitem criar os mundos literários, como o “artifício” da citação, a “prática primeira do texto”: “citar é reproduzir o gesto arcaico do recortar-colar.”.

A escrita que se realiza mediante a referência a outras escritas é prática antiga. No discurso oral, a repetição está ligada a uma “influência mágica” ou “eficácia da fala inspirada.” Com o discurso gráfico, “inaugura-se a possibilidade de repetição do já dito.” (Compagnon, 2007, p.77). A composição de narrativas por meio da referência ao já dito é, portanto, um procedimento bastante utilizado na construção de textos literários de todas as épocas, conforme explica, por exemplo, Kristeva (1974, p.176), ao afirmar que

[s]e, em Lautréamont, esse processo de diálogo entre os discursos se integra de tal forma no texto poético, que se torna o lugar indispensável do nascimento do sentido desse texto, o fenômeno é observável ao longo de toda a história literária.

A opção pelo recurso intertextual, sempre presente na história da literatura e segundo a observação da crítica, também é adotada pelos autores da contemporaneidade, os quais desenvolvem suas obras

por meio da exploração dessa prática, cujo uso enriquece o sentido da escrita textual, pois implica um trabalho consciente e declarado de aproveitamento discursivo. Conforme observa Jenny (1979, p.47), “[...] a partir de agora [se] inverte a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito.”. A leitura de romances caracterizados pela intertextualidade implica, cada vez mais, não só reconhecer a participação do já dito, como também entender os efeitos dessa participação e, principalmente, refletir sobre eles. Em meio aos procedimentos dos quais dispõem os mestres da ficção, o procedimento intertextual confirma sua potencialidade no panorama da escrita literária, fazendo de cada texto, mais do que espaço de beleza e de criatividade, espaço também de indagação.

A literatura contemporânea não teme lançar mão da intertextualidade e, assim, pode inovar, inclusive, quanto aos diferentes materiais com os quais procura se relacionar. A literatura dialoga, então, não apenas com a própria literatura, mas também com textos jornalísticos, com livros históricos. Dialoga ainda com cartas e documentos atribuídos a figuras históricas, com retratos de figuras históricas, com provérbios e ditados populares. As possibilidades ampliam-se, renovam-se e transformam-se, permitindo “*jogar* com os signos em vez de destruí-los, [...] colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram [...]” (Barthes, 1978, p.28, grifo do autor).

É esse, pois, o caminho seguido nos romances selecionados como *corpus* desta obra, que depara com a questão da intertextualidade explícita no processo de construção de textos literários contemporâneos, em língua portuguesa, os quais mobilizam referências intertextuais que passam a fazer parte, efetivamente, do espaço da escrita textual, remetendo a sujeitos e contextos históricos específicos. Parece, então, que a prática da citação, lembrando a brincadeira infantil de recortar e colar para criar um novo universo, evolui e, como recurso intertextual, conquista o universo da estética literária.

Acredita-se que o interesse deste livro pela manipulação da intertextualidade no texto ficcional está em compasso com os rumos da literatura contemporânea, a qual faz do recurso intertextual um

aliado.² Conforme Hutcheon (1991, p.167, grifo do autor), “[...] sua utilidade [da intertextualidade] como uma estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia, ao se lidar com a metaficção historiográfica”. No tratamento dado por Hutcheon a obras literárias contemporâneas de teor histórico, o uso da intertextualidade implica o reconhecimento da textualidade que subjaz à forma pela qual é possível conhecer o mundo.³ Outras considerações depreendidas da teoria sobre a metaficção historiográfica serão realizadas posteriormente. Por ora, acredita-se que a confirmação de Hutcheon acerca da importância da intertextualidade para a literatura contemporânea torna pertinente a investigação teórica que será realizada neste capítulo, a fim de embasar, em uma etapa seguinte, a análise dos romances que constituem o *corpus* dessa obra.

Com essa fundamentação teórica, pretende-se, mais especificamente, descrever a intertextualidade como trabalho de metalinguagem e como recurso que amplia a possibilidade referencial em literatura, apresentando, a seguir, uma tipologia intertextual e, por fim, o condicionamento e as ideologias do trabalho intertextual. Essa opção decorre do entendimento que se pretende dar ao *corpus* deste livro e também do teor da intertextualidade, o qual excederia as possibilidades deste, tornando complexa a utilização do conceito em prol da análise das obras selecionadas.

2 Essa situação é tratada pelo professor Antônio Roberto Esteves, por exemplo, quando ele analisa o novo romance histórico produzido no Brasil, aproximando-o do novo romance histórico produzido na América Latina. Ele admite que essa modalidade faz “grande uso da intertextualidade, nos mais variados graus.” (Esteves, 1998, p.134).

3 Cumpre salientar que o conhecimento textualizado do mundo está relacionado, principalmente, com o pensamento ocidental, pois, em se tratando dos países africanos, por exemplo, “a dominante, em matéria de cultura, desloca-se do escrito para o oral” (Aguessy, 1977, p.95), diferentemente do que ocorre com o pensamento ocidental, o qual pode orientar-se a partir das mais diversas fontes de referências escritas. O escritor moçambicano Mia Couto considera as duas formas de conhecimento e as utiliza, de forma bastante criativa, em seu romance *O outro pé da sereia*, conforme será possível verificar na análise que se fará, posteriormente, desta obra.

Consciência de linguagem

A fim de entender como o trabalho intertextual pode vincular-se à questão da metalinguagem, este livro apoia-se nas proposições da crítica Samira Chalhoub, apresentadas no livro *A metalinguagem* (2002). Ainda que essa obra possa apresentar uma perspectiva introdutória sobre a possibilidade de o recurso intertextual realizar-se como procedimento metalinguístico, o trabalho de Chalhoub é aqui considerado, uma vez que aponta para essa condição, conforme será possível observar. Além disso, a crítica também trata de outros pontos, como, por exemplo, a definição do conceito de metalinguagem, a opção, por parte dos escritores, pela escrita metalinguística e a relação dessa escrita com a forma de expressão da literatura contemporânea, cujas obras se caracterizam por narrar, com considerável frequência, os passos de sua criação.

Assim, no livro *A metalinguagem*, Chalhoub aborda a questão da metalinguagem, tomando como ponto de partida para suas reflexões a própria atividade de leitura, a qual ela considera como um “ato relacional”, em que ocorre um encontro entre linguagens (a do produtor do texto e a do leitor). Esse encontro entre linguagens, entretanto, vai além da atividade de leitura, sendo observado, segundo Chalhoub (2002, p.6), até mesmo na “relação do ser humano com o mundo”, quando é possível expressar, por meio da linguagem, o conhecimento, a impressão sobre alguém ou sobre algo. Ainda de acordo com Chalhoub (2002, p.7), “[...] uma operação de conhecimento acerca de algo é, na relação eu-outro, uma tradução em linguagem, onde um termo A [...] descreve, explica, identifica, reproduz/produz, cria, reinventa, equaciona, equivale a um termo B.”. Portanto, para a crítica, “a linguagem da linguagem” corresponde à “metalinguagem – uma leitura relacional”, que “[...] implica sistemas de signos de um mesmo conjunto, onde as referências apontam para si próprias.” (Chalhoub, 2002, p.8).

Após realizar essa constatação inicial, pensando a metalinguagem dentro dessa perspectiva mais ampla e apresentando também sua definição para este conceito, a crítica específica a questão da qual se propõe a tratar, considerando, então, a presença da metalinguagem na construção da mensagem de teor poético, codificada, a qual implica a “consciência de linguagem”, na elaboração do código e no trabalho com os signos, explicando que “[a] metalinguagem conotativa, no âmbito do objeto artístico, opera também com o código, para chegar a um processo de definição.” (Chalhub, 2002, p.41). Ao comentar sobre o campo das artes, Chalhub considera que a noção de metalinguagem se associa a uma concepção moderna do objeto artístico, implicando a participação do público no entendimento da obra, a qual se apresenta como algo “construído”, “elaborado”. É possível falar de uma recorrência mais constante e significativa a formas artísticas que remetem a si mesmas a partir da Revolução Industrial. Nesse contexto, a arte modifica a relação com o real, valorizando o trabalho de teor metalinguístico para refletir sobre a própria realidade da obra (Chalhub, 2002, p.45-46).

E a literatura, como objeto artístico, quer seja no âmbito do texto narrativo ou no âmbito do texto poético, em uma atitude crítica, também se volta para seu processo de construção. Apontando para a poesia, por exemplo, Chalhub afirma que a “consciência de linguagem do poeta” toma conta do poema moderno, o qual se afasta da “imitação do real” e constrói sua “autorreferência”, indagando-se, questionando-se por meio da palavra. Nesse caso, a atividade do poeta envolve uma “inter-ação dinâmica, a *criação poética e poética crítica*” (2002, p.46). Esse olhar lançado pela literatura para si mesma a coloca de acordo, por exemplo, com a explicação do crítico Roland Barthes (2007, p.27), como uma “linguagem-objeto”, cujas relações podem ser expressas em uma “linguagem simbólica (metalinguagem)”.

A metalinguagem, envolvendo a relação entre linguagens, está presente também no trabalho intertextual. É nesse ponto que a crítica considera cabível apontar a possibilidade de haver equivalência entre o procedimento intertextual e o trabalho de metalinguagem.

A intertextualidade, segundo Chalhub (2002, p.52), corresponde a “[...] uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior.”. O autor de um texto poético pode resgatar sua própria produção, refletindo sobre sua forma de criação (a partir dessa “memória” que lhe pertence) ou pode ainda realizar um trabalho de memória a partir de modelos anteriores. Essa condição apontada por Chalhub (2002), ainda que não seja abordada de maneira mais ampla e desenvolvida com maiores detalhes, oferece a vantagem de reconhecer a relação entre textos como uma forma de metalinguagem. É nessa relação que se apoiará este livro, que tratará da relação entre diferentes linguagens e para refletir sobre o trabalho de manipulação dessas linguagens no âmbito das obras selecionadas aqui como *corpus*.

Voltando-se para a análise do trabalho poético, a crítica considera que a poesia, ao operar com seu próprio material, sujeita-se a provocar reflexões quanto ao fazer poético. Mais que uma escrita sobre um tema, é uma escrita que traz o tema trabalhado na estrutura da obra. Trata-se, então, de uma forma artística capaz de demonstrar seu trabalho de construção enquanto desenvolve um tema. Essa condição da poesia descrita pela crítica pode ser corroborada, por exemplo, pela seguinte afirmação de Haroldo de Campos⁴ (2006, p.46): “[a] estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre.”.

Quanto à narrativa, esta também pode interagir com os próprios elementos da teoria do texto narrativo, discorrendo sobre eles em seu processo de elaboração. Nesse caso, procedimentos de construção do personagem, considerações a respeito das atitudes do leitor diante do livro que lê e comentários e justificativas a respeito da divisão e organização da obra podem constituir-se tema do texto, configurando-se um procedimento de teor metalinguístico, capaz de despertar reflexões sobre o “romanesco”, sobre o “imaginário do

4 A publicação da obra *Metalinguagem e outras metas*, de Haroldo de Campos, ocorreu em 1992, posterior, portanto, à publicação do livro de Samira Chalhub, em 1986.

texto.” (Chalhub, 2002, p.70). A literatura trabalha com palavras, e isso torna o texto narrativo propício à metalinguagem, que pode ocorrer “[...] ou tematizada, procurando um falar sobre o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado.” (Chalhub, 2002, p.71).

De acordo, portanto, com o trabalho desenvolvido por Samira Chalhub sobre a questão da metalinguagem, as formas artísticas, a partir do século XIX, expressam-se, com maior frequência, sobre si mesmas, referindo-se às próprias condições de produção do trabalho artístico. Quanto à construção do texto literário, o escritor que utiliza o recurso da intertextualidade executa um trabalho de metalinguagem, pois usa como referência uma linguagem anterior. A prática intertextual permite à literatura remeter a si mesma, refletindo sobre o fazer literário e colocando em foco o trabalho realizado e o repertório construído pelos seus autores. E, no caso do texto literário de teor histórico, é possível pensar que a intertextualidade pode promover também reflexões em torno dos textos aproveitados pela literatura, colocando em cena, dessa forma, os bastidores da escrita da história, conforme será possível constatar na análise de *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*.

Se a intertextualidade, como procedimento que determina a relação entre textos, é um trabalho de metalinguagem, ela pode ser descrita também como um fator textual que engendra a referência em literatura, existindo posições, na teoria literária contemporânea, que consideram o recurso intertextual como indicador da referência no texto literário. É dessas posições que se tratará a seguir.

Entrelugar

Voltando-se para as relações entre literatura e realidade, Antoine Compagnon, no capítulo “O mundo”, de seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), examina a matéria da literatura a partir da *mimêsis*, noção que abarca as relações entre literatura e mundo, mas que se torna alvo da teoria literária, quando

defensora da concepção imanentista do texto. O trabalho de Compagnon avalia as interpretações elaboradas em torno do conceito de *mimêsis*, defendendo a possibilidade referencial em literatura, diante da proposta de refundir esse conceito de representação literária.

A concepção imanentista do texto literário, segundo o crítico francês, vincula-se à interpretação dada à teoria que Roman Jakobson desenvolveu no artigo “Linguística e Poética”, de 1960. Nessa teoria, identificada, ainda, com a linguística de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, o tratamento dado aos fatores responsáveis pelo funcionamento da linguagem implica o entendimento da mensagem poética apenas em função de si mesma. Na mesma linha imanentista de interpretação, segue a teoria de Claude Lévi-Strauss,⁵ que enfatiza a análise estrutural do discurso literário, em detrimento da semântica, e a teoria de Roland Barthes,⁶ que defende a prioridade da linguagem sobre a referência.

A teoria literária, primando por encontrar a explicação do significado do texto no âmbito do próprio texto literário, exclui a *mimêsis*, mas apoia-se na *Poética* aristotélica (em Aristóteles a *mimêsis* faz parte do conceito de literatura) para fundamentar seu discurso. Para Compagnon, esse fato pode ser decorrente do sentido atribuído ao termo, o qual, conforme explica ele, em Aristóteles, está associado à “verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível)”. Já para os teóricos da literatura, a *mimêsis* “se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião).” (Compagnon, 2001, p.102). Segundo ele, a *mimêsis*, na *Poética*, liga-se à produção de uma obra poética e não à questão da imitação da realidade. Essa proposta vincula a *mimêsis* à “[...] representação das ações humanas pela linguagem”, permitindo à teoria literária, a partir da definição dessa característica, tomar a *Poética*, de Aristóteles, como a “arte da construção da ilusão referencial.” (Compagnon, 2001, p.104-105).

5 Compagnon (2001, p.100) refere-se ao artigo de Lévi-Strauss, de 1945, “L’Analyse Structurale em Linguistique et en Anthropologie” [A análise Estrutural em Linguística e Antropologia].

6 Compagnon (2001, p.101) refere-se ao livro de Roland Barthes, de 1966, “Introduction à l’Analyse Structurale des Récits” [Introdução à Análise Estrutural da Narrativa].

Assim, evitando o campo da imitação e fixando-se no campo do trabalho da representação, os teóricos da literatura deslocam a *mimêsis* do âmbito da referência para o âmbito da literatura, da cultura e da ideologia (*doxa*). O verossímil, para eles, diz respeito, então, ao “*endoxal*” e não ao “*paradoxal*” e “corresponde ao código e às normas do consenso social.” (Compagnon, 2001, p.106). Trata-se de uma leitura que, relacionando o *eikos* (o possível) à *doxa* (opinião, ideologia), contribui para fazer da *mimêsis* um código. E é esta interpretação da *mimêsis* como código que é transposta, pela teoria literária, para a explicação do realismo (em oposição à explicação segundo a qual o realismo se apresenta como reflexo da realidade).

Para Compagnon (2001, p.107), tratar as relações entre literatura e realidade “como uma convenção” implica “uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista”, segundo a qual a literatura não pode representar o real, diferentemente do que se preconiza sobre o romance burguês. Dessa forma, para Compagnon (2001, p.107), “[e]m conflito com a ideologia da *mimêsis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como um ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código”.

Após a concepção da teoria literária que toma as relações entre literatura e realidade como uma convenção, adquire relevância a teoria de Roland Barthes.⁷ Segundo explica Compagnon, a teoria de Barthes sobre a ilusão referencial preconiza que o referente é interno à linguagem, produto da *sêmiosis*, sendo a “ilusão referencial” decorrente do trabalho com os signos. Nesse caso, as relações entre literatura e mundo devem ser pensadas “em termos de ‘ilusão referencial’ [...] como um ‘efeito de real’”, levando -se em conta a verossimilhança “como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor.” (Compagnon, 2001, p.110). Mantém-se a ideia de convenção, abrindo-se, porém, a possibilidade de haver um referente para a literatura, mesmo que inerente ao próprio texto literário, ou, de acordo com Compagnon (2001, p.110):

7 Compagnon (2001, p.110) refere-se à proposta barthesiana que se encontra em Barthes (1970).

[a] referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimêsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade [...].

De acordo com esta explicação apresentada por Compagnon, Barthes admite como referente de um texto outro texto, substituindo a ideia de referência pela ideia de intertextualidade. Com isso, o discurso barthesiano inaugura uma segunda geração da teoria literária, em que “a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca.” (Compagnon, 2001, p.111).

Há outras posições sobre a intertextualidade como a de Michael Riffaterre, que defende o entendimento da intertextualidade dentro dos limites do próprio texto literário. Para Riffaterre,⁸ o contexto é o texto (co-texto), e o intertexto tem a ver com aquilo que o leitor percebe como forma de relações entre as obras. Há, ainda, a tipologia intertextual de Gérard Genette,⁹ o qual, de acordo com Compagnon, tratou da complexidade das relações intertextuais, mas evitou tratar especificamente da questão da referência.

Compagnon volta-se, então, para a proposta de “refundir” o conceito de *mimêsis*, a qual vem se instaurando nos últimos tempos. Essa ideia, segundo ele, é decorrente de uma nova leitura da *Poética*, de Aristóteles, e atenta para uma “*mimêsis* ativa”, incidindo, mais especificamente, sobre seu valor de “conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas [...] um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo.” (Compagnon, 2001, p.127).

Seguindo essa nova linha de concepção da *mimêsis*, o crítico destaca os trabalhos de Northrop Frye, de Paul Ricoeur e de Terence Cave.¹⁰

8 A teoria de Riffaterre da qual fala Compagnon (2001, p.112) encontra-se em Riffaterre (1982).

9 Compagnon (2001, p.113) refere-se à teoria de Genette (1982). Este livro será objeto de atenção ainda neste mesmo capítulo.

10 Compagnon (2001, p.127-133) refere-se às obras: Frye (1975), Ricoeur (1983-1985) e Cave (1988).

Northrop Frye, para recuperar a *mimèsis*, trabalha a noção aristotélica de *anagnôrisis*, que corresponde ao entendimento, à “consciência” da situação pelo herói, ampliando esse conceito de reconhecimento para além da intriga, ligando-a, assim, ao leitor. Dessa forma, segundo Compagnon (2001, p.128), “[a]tribuído uma função de reconhecimento ao espectador ou ao leitor, Frye pode sustentar que a *anagnôrisis* e, logo, a *mimèsis*, produzem um efeito fora da ficção, isto é, no mundo.”

Já a proposta de Paul Ricouer prevê a ligação da *mimèsis* (representação de ações) ao *muthos* (agenciamento de fatos). A *mimèsis* vinculada à intriga garante, nesse caso, a inteligibilidade dos fatos. Ricouer, segundo explica Compagnon (2001, p.130), “[a] *mimèsis* visa no *muthos* não seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência”. Isso faz dela não simples imitação, mas “incisão” por meio da qual se garante a “literariedade” da obra, em que se inventa o “como se”. Além do entendimento da *mimèsis* como “incisão” na obra, Ricouer procura associá-la ao mundo, distinguindo, na “*mimèsis*-criação”, ou *mimèsis* II, um aspecto ligado ao real (presente na *mimèsis* como “configuração poética”, como “mediação”) e um aspecto ligado à recepção da *mimèsis* (papel do espectador ou do leitor). Ricouer considera o problema da recepção um aspecto presente na *Poética*, “como quando Aristóteles identifica aproximadamente o verossímil e o persuasivo, isto é, considera o verossímil do ponto de vista de seu efeito.” (Compagnon, 2001, p.131). De acordo, portanto, com a teoria de Paul Ricouer sintetizada por Compagnon (2001, p.131), “[o] aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor.”

Compagnon entende que Ricouer e Frye promovem a reabilitação da *mimèsis*, por meio de “seu valor cognitivo, público e comunitário”, mas considera que ambos “conduzem a sínteses [...] flexíveis da poética e da ética, sobretudo na identificação furtiva do reconhecimento na intriga e fora da intriga.” (Compagnon, 2001, p.132).

Assim sendo, ele trata, a seguir, da proposta de Terence Cave,¹¹ que também destaca a noção aristotélica da *anagnôrisis*, separando o reconhecimento do interno e do externo. Esse entendimento, segundo Compagnon (2001, p.132), parte do texto aristotélico e da referência à “ação como reconhecimento”, interpretada como “um paradigma da definição de identidade no sentido filosófico.” Com isso, a *mimêsis* é ligada ao paradigma cinegético (proposta que Cave busca em Carlo Ginzburg),¹² que torna o leitor “um detetive” em busca de pistas para completar a história. Trata-se de um conhecimento “indutivo”.

O interesse de filósofos analíticos pelos mundos descritos pelos jogos de linguagem é outra proposta apresentada, com destaque para a teoria de Thomas Pavel,¹³ o qual, de acordo com Compagnon (2001, p.136), considera que “[o]s acontecimentos de um romance [...] têm uma realidade contígua à realidade dos mundos reais.” Sobre a proposta dos teóricos analíticos, o crítico explica que “[a] referência funciona nos mundos ficcionais enquanto permanecem compatíveis com o mundo real.” O que importa é o uso dos “mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis.” (Compagnon, 2001, p.137).

Pela análise das posições selecionadas no capítulo “O mundo”, do livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, fica clara a intenção do crítico francês de redirecionar o conceito de *mimêsis*, vinculando-o não a uma possibilidade de cópia da realidade simplesmente, ou apenas à sintaxe da narrativa. O crítico defende o entendimento da *mimêsis* como uma forma de conhecimento, acentuando seu potencial de sentido, de interpretação e concluindo que a “literatura é o próprio entrelugar, a interface” (Compagnon, 2001, p.138), e que fala sobre si sem, no entanto, deixar de falar do mundo.

11 Sobre este crítico, conforme já mencionado aqui, Compagnon (2001, p.127-133) refere-se à obra de Cave (1988).

12 De acordo com a bibliografia apresentada por Compagnon (2001), a proposta do paradigma cinegético da qual fala Terence Cave se encontra em Ginzburg (1989).

13 Compagnon (2001, p.136) refere-se à obra de Pavel (1988).

É isso que se reforçará a seguir, com a apresentação de outra posição atual, favorável à possibilidade de a intertextualidade constituir-se como um recurso que permite à literatura falar do mundo.

O elo

Tiphaine Samoyault, no livro *A intertextualidade* (2008), organiza a questão da intertextualidade a partir da ideia de memória, não apenas no sentido de resgate de textos, mas no de escritura que se movimenta entre o antigo e o novo. A crítica reconhece (a partir dos estudos de Kristeva) a possibilidade de o trabalho intertextual comportar a relação e a transposição do material literário.

Samoyault também busca suporte para sua posição na teoria bakhtiniana, que trata da importância do reconhecimento da voz do outro no texto, por meio das noções de polifonia e dialogismo. A teoria bakhtiniana prepara o solo para a intertextualidade, no que diz respeito a seu papel crítico, pois Bakhtin, “mostrando que a retomada de linguagens ou de gêneros anteriores produz efeitos de sobrecodificação [...] analisa precisamente os mecanismos da criação e da renovação da linguagem literária.” (Samoyault, 2008, p.22).

Este capítulo atém-se, mais especificamente, ao seguinte capítulo do livro de Tiphaine Samoyault: “Referência, Referencialidade, Relação”, no qual a escritora e crítica francesa considera a intertextualidade “necessária a qualquer caracterização da literatura.” (Samoyault, 2008, p.101). Esse entendimento apresentado por Samoyault relaciona-se, também, com aquele proposto por Kristeva (1974, p.62-63), quando esta crítica interpreta, na teoria bakhtiniana, a noção de “*estatuto da palavra*”, considerando como “dimensões do espaço textual” o “sujeito da escritura”, o “destinatário” e os “textos anteriores.” Kristeva estabelece, assim, que “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).” (Kristeva, 1974, p.64).

A ideia de Samoyault remete, ainda, à teoria de Barthes (1978, p.29), que considera como “terceira força da literatura” a possibilidade

de aproveitamento dos signos, reconhecendo que “[...] o olhar semiótico pousado sobre o texto obriga a recusar o mito a que ordinariamente se recorre para salvar a literatura da palavra gregária de que ela está cercada, e que a comprime, e que é o mito da criatividade pura.” (Barthes, 1978, p.36). Portanto, Kristeva (1974, p.64), a apresentação da intertextualidade como condição de construção do texto, e Barthes e sua defesa da intertextualidade como condição da textualidade, estão na base da teoria apresentada por Samoyault sobre a importância do trabalho intertextual para o entendimento da literatura.

Segundo Samoyault, a autonomia almejada pela literatura não apaga a relação da literatura com o real, “[a] tal ponto que o jogo da **referência** – a maneira como a literatura remete a si mesma – parece sempre contradizer o da **referencialidade** – o liame da literatura com o real” (2008, p.101, grifos do autor). Conforme escreve a crítica francesa, a literatura não almeja mais constituir-se como “reflexo do mundo”, mas, sim, garantir que “sua inteligibilidade [...] poderia situar-se em qualquer lugar, sempre além das possibilidades do texto, porém, numerosas.” (Samoyault, 2008, p.102). Nesse aspecto, a posição dela vai ao encontro da proposta de Compagnon, já apresentada, em torno da impossibilidade de se limitar o entendimento da *mimêsis* como um processo de cópia. Tendo em vista essa convergência de opiniões, a posição desses dois críticos será aproveitada no decorrer das análises dos romances que constituem o *corpus* desse livro, os quais constituem exemplos de como se estabelecem as relações entre literatura e história, na contemporaneidade.

Um ponto considerado na teoria apresentada pela crítica diz respeito à possibilidade de a intertextualidade acentuar a composição múltipla do texto, em termos da união de diversos contextos e vozes e, também, da diversidade de materiais que constituem o texto. Nesse caso, Samoyault (2008, p.103) utiliza o termo “hibridez”, opondo-o à “unidade”, para referir-se à interpenetração do “discurso literário e do discurso referencial” em obras que “reciclam objetos do mundo, deixando aparecer o gesto de colagem, a operação de montagem.” (Samoyault, 2008, p.104). Dessa forma, pode ser considerado

texto híbrido aquele composto de materiais do universo ficcional e do universo real, sendo possível pensar na utilização do sistema de colagens e de citação como exemplos de recursos que atenuam os limites entre ficção e realidade, demonstrando “a presença de um enunciador externo à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora liames entre as palavras e as coisas.” (Samoyault, 2008, p.105). Sobre esse aspecto, a crítica leva em conta, então, a questão da hibridez, no campo literário, sem ater-se ao significado desse termo em outros campos, por exemplo, o dos estudos culturais. Além disso, a hibridez intertextual da qual se fala nessa teoria é enfatizada não apenas no que se refere à presença de materiais heterogêneos no texto, mas no que diz respeito ao significado da exposição do próprio processo de reaproveitamento desses materiais, fator que acaba por implicar o desnudamento do trabalho subjacente ao processo criativo.

Samoyault (2008), assim como Compagnon, defende a ponderação quando se trata das relações entre literatura e mundo e apresenta a intertextualidade como recurso que garante à literatura sua autonomia em relação ao mundo, mas que também invoca sua relação com este. Para a crítica, a distinção entre literatura referencial e literatura não referencial parece ser uma saída simples para impor limites entre discurso sobre o real e discurso ficcional. Nesse caso, o recurso da intertextualidade pode problematizar esses limites, introduzindo “um terceiro polo”, a *référencialité* (referencialidade), que designa uma forma de “[...] referência da literatura ao real, mas medida pela referência propriamente intertextual.” (Samoyault, 2008, p.108).

A *referencialidade* não exclui radicalmente o mundo do texto literário. A fim de justificar isso, Samoyault parte da teoria de Compagnon (2001), sobre a qual, cumpre ressaltar, para aceitar suas relações entre literatura e realidade, é necessário conhecer as operações por meio das quais os “liames” entre essas duas instâncias se estabelecem e, além disso, entender também como a intertextualidade pode ser considerada aliada dessa posição.

Quanto a esses liames, Samoyault entende que a literatura que se lê e lê o mundo possui enunciados específicos, cujo discurso tem

regras próprias e diverge da realidade. O conceito genetteano¹⁴ de “empréstimo”, que permite ao real se acoplar ao literário, é citado, como um desses liames, por Samoyault, a qual considera importantes as formas do trabalho do empréstimo (do real ou do literário), enfatizando a especificidade do empréstimo literário, “dotado de caracteres diferentes”, pois o “enunciado emprestado é, à primeira vista, um enunciado ficcional e não constitui, pois, o objeto de um processo de ficcionalização (mesmo se, eventualmente, ele puder ser reficcionalizado).” (Samoyault, 2008, p.112).

A partir dessa especificidade do trabalho do empréstimo, são apresentadas três modalidades intertextuais, as quais “mesmo mantendo o discurso nas regras do enunciado literário, permite[m] sinalizar do lado do mundo [...] elas serão os três lugares onde se exhibe a *referencialidade* (*référencialité*).” (Samoyault, 2008, p.112, grifo do autor). A crítica apresenta, então, a intertextualidade substitutiva, quando o texto recorre aos livros para tratar da referência (em vez de acontecimentos do mundo real, usa-se como referência a “biblioteca”); a intertextualidade aberta, que se volta para os “signos do mundo” presentes no texto (a história, a sociedade); e, por fim, a intertextualidade integrante, aquela que insere o mundo “para que seja lido ao vivo”, como ocorre com o efeito da colagem, por exemplo (Samoyault, 2008, p.112-113).

O posicionamento de Samoyault permite depreender que ela admite a presença do mundo na literatura, considerando a *referencialidade*, a capacidade exibida pela referência de se manifestar a partir da intertextualidade. Com isso, o recurso intertextual parece colocar-se como um elo para as relações entre literatura e realidade, a exemplo do que também preconiza Compagnon (2001), ao abonar a presença da referência na literatura, a qual, por meio da intertextualidade, nunca deixa de falar sobre si mesma.

Concluindo essa primeira etapa em torno da fundamentação teórica sobre a intertextualidade, acredita-se ter sido possível

14 O conceito genetteano é tomado por Samoyault (2008, p.112) de Genette (1991).

descrever a intertextualidade como trabalho de metalinguagem e como recurso que visa à referência na literatura. A próxima etapa deste capítulo diz respeito aos tipos de intertextualidade, levando-se em conta a possibilidade de classificação das relações intertextuais.

Contratos textuais

Gérard Genette, na obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989), realiza um trabalho voltado para as relações transtextuais (a intertextualidade, para Genette, corresponde a um desses tipos de relações), priorizando, dentre elas, a hipertextualidade. Para a classificação das relações entre os textos, o trabalho do crítico representa uma grande contribuição, pois se volta para elas de forma minuciosa, classificando-as e descrevendo-as, em suas diversas possibilidades de realização para um *corpus* muito vasto e complexo.

A propósito dessa obra, Samoyault (2008, p.30), considera que o trabalho de Genette apresenta a vantagem de descrever práticas antigas e modernas da literatura sem fazê-las depender estritamente de uma concepção histórica da produção textual. Para a crítica, porém, Genette, ao limitar a definição de intertextualidade, resolve suas ambiguidades, mas priva a noção de qualquer possibilidade hermenêutica e reduz seu alcance crítico.¹⁵ De qualquer forma, ainda que o potencial crítico e interpretativo da intertextualidade possa ser minimizado, como pensa Samoyault, a obra produzida pelo crítico não deixa de ser importante, pois, ao tratar das relações entre textos por meio dos processos de transposição e de imitação, ele descreve

15 O crítico Gérard Genette comenta a forma pela qual ele aborda a intertextualidade, comparando, por exemplo, seu trabalho com o de Riffaterre, o qual, segundo ele, estuda a intertextualidade de forma ampla, podendo equivaler ao que Genette considera a transtextualidade. De qualquer forma, para o crítico, o trabalho de Riffaterre é mais pontual, da ordem das microestruturas, e não toma a obra em sua organização de conjunto, que é o âmbito das relações por ele estudadas. (Genette, 1989, p.11).

detalhadamente cada uma delas, e esse trabalho torna-se imprescindível para qualquer obra acerca da presença do recurso intertextual no texto literário e do aproveitamento desse recurso por parte dos autores. Assim sendo, é sobre o trabalho de Genette, no livro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, que se falará a seguir.

A partir de uma perspectiva poética abrangente do texto, o arquitrato, ou seja, tudo que envolve o texto e seus procedimentos de construção, Genette volta-se para o estudo da transtextualidade, objeto que extrapola o arquitrato, pois vai além da arquitetura textual, abarcando também as relações entre os textos e as condições dessas relações. Seu trabalho classifica detalhadamente a hipertextualidade, relação considerada por ele de âmbito transtextual, mas que, conforme será possível constatar, se caracteriza de maneira mais complexa em relação às outras modalidades de relações transtextuais, dentre as quais estão a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a arquitrato.

Para o crítico, a intertextualidade inclui-se entre as relações transtextuais de menor complexidade e corresponde a uma relação de “co-presença”, em que, efetivamente, um texto está presente em outro. A intertextualidade, nessa perspectiva apresentada por Genette, engloba a citação, o plágio e a alusão. Segundo ele, a citação, “con comillas, con o sin referencia precisa”, é uma intertextualidade “más explícita y literal.” O plágio, empréstimo “no declarado pero literal”, corresponde a uma relação intertextual “menos explícita y menos canônica.” Já a alusão, ou “[...] enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite”, corresponde a uma intertextualidade “menos explícita y menos literal.” (Genette, 1989, p.10).¹⁶ Essas são as relações tratadas por Genette, em sua teoria, reconhecidas como relações de

16 Os fragmentos citados traduzem-se, respectivamente, por: “com aspas, com ou sem referência precisa”; “mais explícita e literal”; empréstimo “não declarado, mas ainda literal”; “menos explícita e menos canônica”; “enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete”; “menos explícita e menos literal.” (tradução nossa)

âmbito intertextual e revelam uma forma de referência concreta de um texto a outro, porém nem sempre reconhecida ou admitida.

Depois da explicação dessas três relações intertextuais, é apresentado o paratexto, relação transtextual mais sutil, a qual objetiva definir um texto, dando pistas sobre sua constituição. É essa, pois, a função dos títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos, rodapés, epígrafes, ilustrações, faixas, dentre outros sinais utilizados com a finalidade de prestar algum tipo de esclarecimento sobre o texto. Já a metatextualidade, outra relação transtextual, apresenta caráter mais crítico, podendo denominar-se, ainda, como comentário, “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo); e [...] sin nombrarlo.” (Genette, 1989, p.13).¹⁷ Por fim, o crítico trata da arquitextualidade, que corresponde a uma relação mais “abstrata”, uma espécie de referência paratextual. A relação arquitextual pode, por exemplo, vir sugerida no título, o qual vem acompanhado de alguma informação, indicando, por exemplo, se é uma obra em prosa, ou em verso, ou ainda se é um ensaio, apontando para um campo maior, dentro do qual é possível vislumbrar uma relação mais ampla da obra com o gênero.

As relações apresentadas por Genette, embora sejam desenvolvidas numa pequena parte do livro, enumeradas conforme o grau de “abstracción”, “implicitación” e “globalidade”¹⁸ (Genette, 1989, p.10), dão ideia da abrangência das relações entre textos, abordando desde as mais específicas, como a citação, o plágio e a alusão, até as mais discretas, como, por exemplo, a indicação do tipo da obra, que possibilita o encaminhamento para um vínculo mais complexo.

A hipertextualidade é a relação que ocupa efetivamente o maior espaço no livro de Gérard Genette. O autor explica a hipertextualidade, recorrendo à noção de texto em segundo grau ou texto deri-

17 “Liga um texto a outro texto que fala dele, sem citá-lo (convocá-lo); e [...] sem nomeá-lo.” (tradução nossa)

18 “abstração”, “implicitação” e “globalidade.” (tradução nossa)

vado de outro texto. Nesse caso, um texto deriva de outro, sofrendo uma transformação que pode ser simples (transposição de ações) ou indireta (imitação) (Genette, 1989, p.17). A relação hipertextual implica a ligação de um texto B (o hipertexto) com um texto anterior A (o hipotexto). Dessa junção, resulta um texto novo e transformado, que remete, de forma mais ou menos explícita, ao texto primeiro (o hipotexto). Com isso, a hipertextualidade é tratada a partir de seu “aspecto más definido: aquel en que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial.”¹⁹ (Genette, 1989, p.19). Dentre os casos de hipertextualidade em que um texto deriva de outro, tendo em vista a transposição de ações, Genette inclui a paródia,²⁰ o disfarce e a transposição. Quanto aos casos de hipertextualidade em que um texto deriva de outro por imitação, estão incluídos aí o pastiche, a charge (imitação satírica) e a falsificação (imitação séria).

A paródia é considerada um termo passível de controvérsia. O crítico busca em Aristóteles, na *Poética*, a origem do emprego do termo, o qual remete “a la acción baja en modo narrativo.”²¹ (Genette, 1989, p.20). Considerando essa questão pouco desenvolvida por Aristóteles, três hipóteses para o termo são levantadas por Genette. A primeira tem a ver com a etimologia da palavra, em que *ode* significa “canto” e *para* significa “ao lado”, passando a ideia de “cantar em contraponto”, em outro “tom”, deformando a melodia. (Genette, 1989, p.20). No texto épico, uma possibilidade para

19 “Aspecto mais definido: aquele em que a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo massiva (toda a obra B derivando de toda a obra A) e declarada de uma maneira mais ou menos oficial.” (tradução nossa)

20 Sobre o estudo de Genette acerca da paródia como prática hipertextual, Hutcheon (1986, p.29) considera que o trabalho do crítico estruturalista limita a paródia a textos curtos e a define, restritamente, como “transformação mínima de outro texto.” Hutcheon (1985, p.30) considera a paródia como uma “forma alargada, provavelmente um gênero, e não uma técnica, pois possui sua identidade estrutural própria e sua função hermenêutica própria.”

21 “à ação baixa em modo narrativo.” (tradução nossa)

esse significado de “canto ao lado de” implica que “[...] el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical.”²² (Genette, 1989, p.20).

Tais paródias não afetam o teor do texto e restringem-se à mudança da música, sem deformar a letra. Dentro da perspectiva de considerar a questão da paródia a partir da etimologia do termo, parece oportuno observar aqui a proposta da crítica canadense Linda

Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985). Nesta obra, a crítica enfatiza o significado apreendido da raiz etimológica da palavra paródia, assinalando a possibilidade de o prefixo *para* comportar o sentido de “ao longo de”, sugerindo, dessa forma, um “acordo”, ao invés de um contraste. (Hutcheon, 1985, p.48). A paródia moderna, para Hutcheon (1985, p.48), corresponde a uma repetição, uma “repetição com diferença”, o que implica “[...] uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora.” A “distanciação crítica” marca-se pela ironia (de caráter construtivo ou de caráter depreciativo).

Voltando a Genette (1989, p.21), o crítico explica, também, um segundo sentido atribuído ao termo que implica, por parte daquele que recita, o desvio do texto para outro objeto, dando-lhe nova significação. Esse tipo é o que prevalece para o significado do termo paródia em francês e também para a prática paródica predominante no século XX. Por fim, é apresentado, ainda, um terceiro sentido do termo (de maior incidência no século XVIII), consistindo na transposição de um registro nobre para um registro mais simples, mais comum.

Cantar em tom diferente, desviar o significado do texto e alterar um registro nobre por um vulgar são, então, as três formas de paródia apresentadas por Genette. Trata-se de ocorrências diferentes, mas que mantêm a característica de processarem-se sobre a epopeia, alterando o estilo e o conteúdo desse gênero. Segundo Genette (1989, p.22), “[...] una resulta de la aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar; la otra, de la transposición de

22 “o rapsodo modifica simplesmente a dicção tradicional e/ou seu acompanhamento musical.” (tradução nossa)

un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, de la aplicación de un estilo noble [...] a un asunto vulgar o no heroico.”²³

A definição de paródia comporta, portanto, vários sentidos, designando “tanto la deformación lúdica como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo.”²⁴ (Genette, 1989, p.37). Trata-se de sentidos diferentes, os quais, entretanto, são de efeito cômico, o que resulta na confusão quanto ao entendimento da paródia. Para Genette (1989, p.100), quem realiza uma paródia “se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo.”²⁵

Genette explica também a seguinte relação hipertextual: o disfarce burlesco. Trata-se de um caso que consiste em um trabalho de transformação de um texto, por meio da alteração do estilo, mantendo, porém, o tema do texto transformado. Nesse caso, o crítico fala de uma atualização, que responde sempre às exigências de cada momento e, por isso, o efeito do disfarce burlesco é passageiro e deve ser atualizado com frequência. (Genette, 1989, p.75). Outra relação de transformação textual apresentada é a transposição ou transformação séria, que corresponde a uma prática hipertextual importante, investindo-se em obras “cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea”²⁶ (Genette, 1989, p.262).

23 “uma resulta da aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a outro tema geralmente vulgar; a outra, da transposição de um texto nobre em um estilo vulgar; a terceira, da aplicação de um estilo nobre [...] a um assunto vulgar ou não heroico.” (tradução nossa)

24 “tanto a deformação lúdica, como a transposição burlesca de um texto, ou a imitação satírica de um estilo.” (tradução nossa)

25 “apossa-se de um texto e o transforma de acordo com uma determinada coerção formal ou com uma determinada intenção semântica, ou o transpõe uniformemente e mecanicamente a outro estilo.” (tradução nossa)

26 “cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a ocultar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada à diversidade dos procedimentos transformacionais que emprega.” (tradução nossa)

Incluem-se, entre os casos de transposição, a tradução, a versificação, a prosificação, a transmodalização, entre outros. Conforme a classificação apresentada por Genette, paródia, disfarce burlesco e transposição são, portanto, hipertextos derivados por meio de transformação do hipotexto. Serão vistos agora o pastiche, a imitação satírica e a imitação séria, casos apresentados pelo crítico como hipertextos que derivam do hipotexto por meio da imitação.

O pastiche corresponde à imitação do estilo de um texto, e, por isso, trata-se de um hipertexto que não subverte o hipotexto, ao contrário da paródia, hipertexto responsável por transformar o hipotexto. Para Genette (1989, p.98, grifo do autor), “[l]a *imitación*, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche, el pastiche, y más generalmente la imitación como práctica genérica, es un tejido de *imitaciones*.”²⁷ No caso do pastiche, que se realiza mediante a imitação, mantém-se o estilo do hipotexto, não havendo imposição de uma voz contrária no hipertexto. Segundo Genette (1989, p.102, grifo do autor), “[...] imitar [...] um texto singular supone en primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en matriz de imitación [...]”²⁸ O pastiche pressupõe um acordo, enquanto a paródia implica um desacordo, um desarranjo quanto ao aproveitamento do hipotexto pelo hipertexto.

Genette trata ainda da imitação satírica, que consiste numa forma caricaturesca de imitar um estilo, seja ele individual ou de gênero. A imitação dos estilos de gênero é tão antiga quanto a existência do próprio gênero, haja vista o poema heroico-cômico, produção do classicismo, que imita satiricamente o estilo épico (Genette, 1989, p.109). Por fim, o crítico trata da imitação séria, ou falsificação. Esse processo corresponde a um meio de continuação ou extensão de um

27 “[a] imitação, em sentido retórico, é a figura elemental do pastiche, o pastiche, e mais geralmente a imitação como prática de gênero, é um tecido de imitações.” (tradução nossa)

28 “[...] imitar [...] um texto singular supone en primeiro lugar construir o idioleto desse texto, quer dizer, identificar seus traços estilísticos e temáticos próprios e *generalizá-los*, quer dizer, construí-los em matriz de imitação [...]” (tradução nossa)

texto. Segundo Genette (1989, p.106, grifo do autor), “[...] [e] *estado* mimético más simple [...] es sin duda, el de la imitación seria [...]” ou “[...] el estado de un texto que se parece lo más possible a los del corpus imitado, sin nada que atraiga [...] la atención sobre la operación mimética en si misma [...].”²⁹

Essas são as possibilidades de derivação hipertextual depreendidas da classificação genetteana que implicam os processos de transformação e de imitação do hipotexto por parte do hipertexto. Genette tece, ao final de seu trabalho, algumas considerações. Uma dessas considerações diz respeito, por exemplo, à necessidade de conhecimento do hipotexto para a compreensão do hipertexto. Sobre isso, esclarece o seguinte:

Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin “agramaticalidad” perceptible, leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, em cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. Hay en todo hipertexto una *ambigüedad* que Riffaterre niega en la lectura intertextual, que define más bien por un efecto de “silepsis.”³⁰ (Genette, 1989, p.494, grifo do autor).

Para explicar o valor da ambiguidade hipertextual, Genette recorre ao jogo da *bricolagem*, que, ao criar um objeto novo a partir de algo existente, provoca o efeito da dissonância, a qual é necessária para o entendimento do novo objeto. Segundo Genette,

esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre il mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no

29 “[...] [o] *estado* mimético mais simples [...] é sem dúvida o da imitação séria [...]” ou “[...] o estado de um texto que se parece o máximo possível com o do corpus imitado, sem nada que atraia [...] a atenção sobre a operação mimética em si mesma [...].” (tradução nossa)

30 “Todo hipertexto, incluindo o pastiche, pode sem ‘agramaticalidade’ perceptível, ler-se em si mesmo, e comporta uma significação autónoma, e, portanto, de certa forma, suficiente. Porém suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambiguidade* que Riffaterre nega na leitura intertextual, que define melhor por um efeito de ‘silepse.’” (tradução nossa)

oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia³¹ (Genette, 1989, p.495, grifo do autor).

O sucesso do hipertexto está no fato de saber utilizar, na medida certa, o hipotexto, levando em conta a dose de “jogo”, como na *bricolagem*, que trata o objeto de maneira imprevista. Como se nota, a ênfase do trabalho de Genette, no âmbito das relações transtextuais, recai sobre a hipertextualidade. A intertextualidade, relação de âmbito transtextual, restringe-se, de acordo com o olhar geneteano, às práticas da citação, da alusão e do plágio. Há, entretanto, outra proposta de tipologia intertextual, relacionada com o próprio processo de construção da escrita, a qual será apresentada a seguir.

Espaços da escrita

Antoine Compagnon, no livro *O trabalho da citação* (2007), analisa a prática da citação, tendo em vista a constituição interna da obra e também os elementos externos com os quais a obra se relaciona, numa perspectiva que coloca a intertextualidade como um exercício que leva à escrita. Esse livro, cujo enfoque é a intertextualidade, é, na verdade, a síntese de um trabalho maior do autor cujo título é *La seconde main ou le travail de la citation*, publicado pelas *Éditions du Seuil*.

O livro de Compagnon é de 1979 – posterior, portanto, à publicação de *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, de Gérard Genette, cuja primeira edição é de 1962. O trabalho do crítico é posterior, também, à consagração do termo “intertextualidade”, nos anos sessenta, por parte de Kristeva (1974, p.62), a qual, como já se disse aqui, a partir do dialogismo de Bakhtin, associa o termo intertextualidade à relação entre textos, numa perspectiva abran-

31 “Essa duplicidade de objeto, na ordem das relações textuais, pode representar-se mediante a velha imagem do *palimpsesto*, na qual se vê, sobre o mesmo pergaminho, como um texto se sobrepõe a outro ao qual não oculta de todo, mas que o deixa ver por transparência.” (tradução nossa)

gente, que extrapola, inclusive, o discurso literário. A obra de Compagnon é posterior ainda ao trabalho de Barthes (1978, p.36), quando este teórico desvincula a literatura da obrigação de configurar-se como um gesto de “criatividade pura”. Assim, ampliando esse campo fértil de estudos, Compagnon desenvolve sua teoria, apresentando também algumas possibilidades de relações entre textos e discorrendo sobre elas, facilitando ainda mais o aproveitamento e o entendimento da intertextualidade, ao tratá-la como exercício básico de escrita, como forma de construir outras escritas.

Lançando mão de uma linguagem metafórica, o crítico trata a relação entre textos, a partir do trabalho da citação, comentando suas formas e seus mecanismos, para relacionar essa atividade com a prática de escrita textual. Compagnon entende que o gesto da citação deve ser avaliado a partir de metáforas, das quais ele faz bastante uso, no decorrer de seu livro, para desenvolver suas ideias sobre essa técnica intertextual. Para ele, inclusive, “toda citação é [...] uma metáfora. Toda definição da metáfora conviria também à citação.” (Compagnon, 2007, p.15).

Antecedendo a leitura e a escrita, o jogo infantil de recortar e colar papéis, além de prazeroso, corresponde a uma forma de preparo para o exercício futuro de ler e escrever. Dessa brincadeira infantil, Compagnon (2007, p.12) extrai, inclusive, a noção por ele adotada para texto: “*o texto é a prática do papel*”. Inserido nessa prática, o trabalho da citação corresponde a um trabalho de “mutilação”: “[a] leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação.” (Compagnon, 2007, p.14).

A comparação da citação com um gesto de mutilação faz pensar, aqui, no que diz Kristeva (1974, p.98) sobre o significado atribuído, na antiguidade, ao verbo “ler”: “[l]er era também ‘recolher’ [...] ‘tomar’, ‘roubar’. ‘Ler’ denota, pois, participação agressiva, uma apropriação ativa do outro.” Tendo em vista esta explicação, parece possível dizer que Compagnon contribui para criar condições, em sua teoria, que apontam para modos de regularização desse processo de “apropriação do outro”, conforme Kristeva, associando-o, mais es-

pecificamente, à prática da citação. E, como Kristeva (1974, p.98), que define o texto como “escritura-leitura”, afirmando que “[e]screver seria o ler convertido em produção, indústria: a escritura-leitura [...]”, Compagnon assim também o entende e amplia tal possibilidade, esclarecendo o seguinte:

[...] a citação [...] está no princípio de toda leitura [...]. A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (Compagnon, 2007, p.29).

De acordo com a ideia do fragmento transcrito acima, a produção escrita implica, acima de tudo, o reaproveitamento das leituras que cada um pode fazer, desde as crianças que fazem brincadeiras, recortando papéis e colando-os novamente, transformando-os em novas histórias, até os grandes nomes da literatura, conforme será possível, inclusive, verificar neste trabalho, a partir das análises de *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*.

Compagnon compara, ainda, a citação a um enxerto realizado em procedimentos cirúrgicos: o citador “pinça” trechos e “enxerta-os” no texto novo. Escrever, para Compagnon (2007, p.39), é

[r]eescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um de outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário.

A citação age sobre aquele que a realiza; por isso ela, além de “matéria”, é também “sujeito” e exerce influência em quem a manipula. A presença da citação no texto não é simples ato de adição, uma vez que a citação e o texto no qual ela é incluída interagem, e disso resulta o interesse pelo trabalho, ou, em outros termos:

a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo *working* ou o *playing*, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens (Compagnon, 2007, p.46).

Avaliar a citação implica conhecer aquilo que a impulsiona, ou seja, o sujeito de seu deslocamento. Tal sujeito, entretanto, é de natureza problemática, e, na enunciação, as instâncias do sujeito se organizam de maneira complexa. Segundo Compagnon (2007, p.55), “[t]oda a gradação da enunciação deve ser descoberta na leitura, na solicitação”. A prática da citação é também de natureza dupla, pois é, ao mesmo tempo, “força” e “deslocamento”, o que faz dela “o espaço privilegiado do trabalho do texto”, sendo considerada, ainda, “operador trivial de intertextualidade” (nela estão presentes dois textos) e “manobra da linguagem pela linguagem [que] une o gesto à palavra e, como gesto, ultrapassa o sentido.” (Compagnon, 2007, p.58-59).

Essa operação é considerada pelo crítico como um trabalho da ordem do discurso e, como elemento do discurso, pode ser classificado, tendo em vista sua forma (seu caráter de repetição) e suas funções de ordem externa ou intertextual (erudição e evocação de autoridade) e de ordem interna e textual (amplificação, ornamento), não havendo “citação que engaje apenas o enunciado, que se libere dos sujeitos da enunciação e que não tenha intenção de persuadir.” (Compagnon, 2007, p.80).

Na antiguidade, essa prática liga-se à regulação do discurso (um mecanismo de retórica), implicando uma forma de avaliá-lo, tendo em vista as repetições que nele se processam. Por isso, as repetições funcionam como fator de “regulação interna” do discurso, o qual se produz independente de fator externo de controle (Compagnon, 2007, p.95). Com o advento da imprensa, a possibilidade de controle do discurso pelo controle de suas repetições enfraquece, e surge a necessidade de uma “regulação integrada semelhante a uma autocensura [...] a uma autogestão pelo sujeito preexistente.” (Compagnon, 2007, p.99). Com esse novo cenário, as noções de texto primeiro e

texto segundo tornam-se incabíveis, e a “escrita” e o “já dito” exigem controle. À repetição, em termos de controle do discurso, substitui-se “o sujeito (da enunciação, da repetição) que deve se situar, tomar posição frente à *sua* citação, a *seu* texto e a todo o já dito.” (Compagnon, 2007, p.100, grifo do autor).

Compagnon chama de “homeostático” (ou de controle interno) o texto cujo controle depende do autor, o qual é responsável pela “perigrafia” do texto. A “perigrafia”, segundo ele, é composta por elementos que envolvem o texto (notas, índice, bibliografia, prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos) e corresponde a “uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto. [...] Ela escapa, ainda que pouco, à imanência do texto, não que lhe seja transcendente [...] mas segue-o, situa-o no intertexto, testemunha o controle que o autor exerce sobre ele.” (Compagnon, 2007, p.105).

O crítico explica, ainda, o papel dos elementos que circundam o texto, tratando, inicialmente, do título da obra, cujo papel, hoje, é decorrente da revolução da imprensa. O título não remete apenas ao texto, mas ao texto emoldurado, às informações da perigrafia do texto. Para Compagnon (2007, p.111), “[o] nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores [...].”

O valor da bibliografia também é ressaltado, considerando-se a bibliografia como sinal de reconhecimento para o leitor, pois indica se há ou não familiaridade entre o projeto de escrita do autor e as expectativas do leitor. Para Compagnon (2007, p.114), “[c]itações e bibliografia se remetem mutuamente: as primeiras atestam que a outra foi realmente percorrida; e a segunda mostra que, afinal, foi composta como um inventário da primeira.” O caráter citacional da bibliografia ajuda a entender “[...] o valor icônico de uma citação e da perigrafia em geral” (Compagnon, 2007, p.115), pois as referências às quais recorre o autor “compõem um panorama, uma rede, um tecido de referências e cruzamentos: é um diagrama.” (Compagnon, 2007, p.116). O crítico admite que a citação seja também uma imagem, “um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe de sua biogra-

fia. A constelação das citações compõe um quadro que equivale ao frontispício.” (Compagnon, 2007, p.119).

Quanto às epígrafes, estas correspondem à “citação por excelência”. Trata-se de um elemento complexo, com valor de “símbolo” (implica a relação de um texto com outro); de “índice” (demonstra a relação do texto com um autor); de “ícone” (forma especial de entrada no texto); de “diagrama” (devido à sua relação simétrica com a bibliografia); de “imagem” (uma ostentação do autor). (Compagnon, 2007, p.120). A importância da epígrafe leva-a a uma forma de uso que, em muitos casos, a faz significar pelo seu contrário, ou, então, por seu caráter ambíguo. Nesse caso, “[a] fim de evitar uma identificação entre ele mesmo e a epígrafe, o autor renega-a [...]. Mas todo esse jogo não faz mais que confirmar sua função principal, a de tatuagem.” (Compagnon, 2007, p.121).

A presença das notas no texto também é analisada, e seu papel é explicado como forma de defender o texto e sustentá-lo. Elas têm, ainda, valor estético, pois permitem que os excessos do texto ocupem um espaço separado. Além disso, em relação a elas, o texto torna-se metalinguagem. O motivo da nota é de ordem ideológica, uma vez que ela ratifica o discurso: “[a] nota não supõe, não permite nenhum retorno [...]: com ela, tudo está dito. Ela proíbe o recurso: é o selo ou o carimbo que garante a autenticidade do texto [...]” (Compagnon, 2007, p.127).

O prefácio é outro elemento do qual se ocupa Compagnon. O prefácio depende da existência do texto e corresponde a um recurso no qual se antecipa o conteúdo do livro. Trata-se de uma forma de interpretar a obra, de informar a intenção da obra e de apresentar recomendações metodológicas. É o elemento que se lê primeiro, mas que foi escrito somente depois de o livro estar terminado. Daí seu caráter paradoxal (Compagnon, 2007, p.132).

Quanto ao autor do texto, Compagnon defende que aquele cujo nome está na capa do livro corresponde à “multiplicidade dos sujeitos da enunciação e, variando talvez a cada frase, às vezes mais, assegura a unidade desses sujeitos fragmentados.” (Compagnon, 2007, p.137). É essa síntese de sujeitos na figura do autor que a citação autentica.

Título, bibliografia, epígrafe, notas, prefácio, nome do autor na capa do livro: eis o discurso cercado, tornado propriedade intelectual. Compagnon discorre, então, sobre a problemática da posse, da apropriação e da propriedade.

A posse corresponde a uma “alienação”, ao uso da *vox*, elemento este considerado a “possessão demoníaca.” (Compagnon, 2007, p.140-141). Já a apropriação seria uma retomada, “[...] menos tomar posse de outrem que de si.” (Compagnon, 2007, p.142). A partir do século XVII, “o controle de si e do discurso” são postos em oposição, e a noção de propriedade surge, substituindo as noções anteriores de “posse” e de “apropriação”, inviabilizando-as também. (Compagnon, 2007, p.143). Conforme já foi mencionado, o advento da imprensa exige um sujeito que controle seu texto, em termos da utilização do já dito. Entretanto, segundo Compagnon, falta à propriedade literária um objeto (diferentemente da apropriação, por exemplo, que implica um roubo). De qualquer forma, é a noção de propriedade que prevalece, e “[c]ada pequeno proprietário de texto se cerca de um muro, de uma perigrafia. O texto é circundado, o autor é dono de si e de seu território.” (Compagnon, 2007, p.149).

A citação é um produto do discurso e é propriedade privada. O uso da citação passa a ser objeto de controle. Para Compagnon (2007, p.155), “[o] discurso é o último refúgio da propriedade, talvez por ser a origem dela, e seria preciso mais de uma revolução cultural para abalar sua economia [...] a citação corrige suas perdas de equilíbrio [...]”

Compagnon finaliza seu livro refletindo sobre os espaços ocupados pela escrita, os quais correspondem a um investimento, a um lugar de trabalho em potencial. Preencher esses espaços é um desafio e o recurso da intertextualidade ajuda a enfrentá-lo. Para tanto, mais importante que conhecer os tipos de intertextualidade, é importante entender seus efeitos e também conhecer as formas de adaptação e de exploração do enunciado intertextual. Quem presta esse esclarecimento é Laurent Jenny, cuja teoria será apresentada a seguir.

Mosaico de “interversões”

Laurent Jenny, em “A estratégia da forma”, ensaio publicado em 1976 pela revista “Poétique”, e traduzido para o português, em 1979, realiza, de acordo com a professora Sandra Nitrini (1997, p.163), “[u]ma das re-elaborações mais interessantes do conceito de intertextualidade.” De fato, a contribuição de Jenny para o conceito de intertextualidade é, além de interessante, útil e bastante pertinente para o desenvolvimento de trabalhos que visam à utilização desse recurso, na literatura, uma vez que Jenny se ocupa do fenômeno de aproveitamento de um texto por outro, analisando e explorando as formas e as implicações desse reaproveitamento textual, sem ater-se às possibilidades classificatórias do conceito. A apresentação dos tratamentos que interferem nos enunciados intertextuais se torna produtiva para este estudo para fundamentar a análise do aproveitamento da prática intertextual nos três romances do *corpus* selecionado.

O crítico, na esteira de outros estudiosos sobre o tema, como Kristeva (1974) e Barthes (1978), considera a intertextualidade condição da obra literária, cujo entendimento do “sentido” e da “estrutura” depende da relação “com seus arquétipos.” Para Jenny (1979, p.5), a obra literária, diante de seus “modelos arquetípicos”, está “sempre numa relação de realização, de transformação, ou de transgressão.” O problema que se levanta é o de determinar o “grau de explicitação da intertextualidade” nas obras, de “determinar se o fato intertextual deriva do uso do código ou é a própria matéria da obra.” (Jenny, 1979, p.6). Para o caso de obras em que predomina a metalinguagem, tais possibilidades não se excluem. Além disso, a percepção mais ou menos acentuada dos leitores quanto à repetição varia, tendo em vista as formas de escrita de cada época.

Admitindo-se, então, a possibilidade de “um ‘corpus’ da intertextualidade explícita”,³² Jenny discute essa ocorrência, pressupon-

32 A professora Ingedore G. V. Koch (2007, p.63) considera como caso de intertextualidade explícita “quando há citação da fonte do intertexto” e a opõe à intertextualidade implícita, quando não há “citação expressa da fonte”. Essa explicação

do que tal atitude implica menos o efeito de uma “crise cultural” que a opção “de Fulano pela intertextualidade explícita ou a lembrança formal, pela paródia ou a revolta.” (Jenny, 1979, p.8). A posição do crítico reforça, aliás, o que foi dito no início do primeiro tópico deste capítulo sobre a recorrência da literatura, em seus mais variados momentos, a essa prática de construção textual. No caso dos romances analisados neste estudo, conforme será possível observar, seus autores lançam mão do recurso intertextual, colocando-o como instrumento que permite refletir sobre as relações entre literatura e história.

Jenny retoma os trabalhos de Harold Bloom e de McLuhan³³ sobre as “condições” da intertextualidade, considerando que tais teorias não atingem a questão central do trabalho intertextual: sua orientação ideológica. Para Jenny (1979, p.10), “as obras literárias nunca são simples memórias [...]. O olhar intertextual é um olhar crítico.”. Parece importante considerar aqui que se, para ele, a possibilidade de tratar a intertextualidade como memória simplifica o potencial da relação entre textos, para a crítica francesa Tiphaine Samoyault, cuja teoria já se encontra apresentada neste livro, essa associação enseja um aspecto positivo de movimento, explicado da seguinte forma: “A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é [...]. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos, por meio de um certo número de procedimentos [...] cujo trabalho faz aparecer o intertexto.” (Samoyault, 2008, p.47).

Ainda quanto às teorias de Bloom e McLuhan, Jenny (1979, p.10, grifo do autor) considera-as convergentes no seguinte aspecto: ambas enfocam as “condições (psicológicas ou sociológicas) da intertextualidade”, sem atentar, entretanto, para as “formas” do trabalho intertextual. E o crítico provoca uma reflexão quanto à possibilidade de os textos mais codificados serem os mais propensos à “repetição”.

torna-se útil aqui, para enfatizar que este estudo parte de um *corpus* caracterizado pela intertextualidade explícita, cujos romances não se intimidam em citar as fontes com as quais dialogam, orquestradas criativamente pelos autores de cada uma das três narrativas analisadas.

33 Ver Bloom (1973) e McLuhan (1973).

Tal possibilidade, entretanto, não é tão simples, pois a intertextualidade nem sempre é parodística (embora a paródia seja sempre um trabalho intertextual) e decorrente de textos supercodificados (Jenny, 1979, p.11).

A questão é complexa, e Jenny escolhe o caminho da imanência para continuar tratando da intertextualidade, considerando, inclusive, o fato de a imanência ser, hoje, um caminho mais ameno. Dessa forma, o crítico parte da ideia de Tynianov (1965) quanto à composição da obra a partir de relações “com textos literários pré-existent” e “[...] com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais.” É possível, segundo Jenny, ampliando-se a noção de “série extra-literária aos sistemas simbólicos não verbais”, chegar-se à intertextualidade proposta por Julia Kristeva (Jenny, 1979, p.13). Para ele, Kristeva, ao descrever o texto como “mosaico de citações” e como “absorção e transformação dum outro texto” (Kristeva apud Jenny, 1979, p.13) ampliou o que se entende por texto, alargando a noção para “‘campo de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.” (Jenny, 1979, p.13). Segundo Jenny, o entendimento da noção de texto é amplo, e conforme Kristeva,

[o] termo “intertextualidade” designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como esse termo foi frequentemente tomado na acepção banal de “crítica das fontes”, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. (Kristeva apud Jenny, 1979, p.13).

Jenny propõe recuperar o termo intertextualidade e observa que Kristeva, ao propor que esse recurso não se vincula à crítica das fontes, está equivocada. Segundo ele, a “intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” (Jenny,

1979, p.14). Dessa forma, a ameaça à intertextualidade “[...] é a determinação da noção de texto e a posição que se adotar face aos seus empregos metafóricos.” (Jenny, 1979, p.14).

Em que medida, porém, a presença de um texto em outro texto implica a intertextualidade? Assim, o crítico preocupa-se com as “fronteiras da intertextualidade”, propondo-se a

falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação. Deste fenómeno distinguir-se-á a presença num texto duma simples alusão ou reminiscência (Jenny, 1979, p.14).

Nesse caso, a relação intertextual é vista como uma proposta de ligação do texto com elementos já estruturados, ainda que em níveis diversos de estrutura. A ideia de Jenny aponta, ainda, para a ocorrência do fenómeno da intertextualidade em termos de relação de “interversão” entre textos, quando o trabalho intertextual provoca a perversão da presença de um texto em outro, a mudança do “tom”, da “ideologia” e do “movimento da cena” dos textos que estão em relação. Dessa forma, “[...] ao remodelar a representação a seu bel-prazer como um material transformável, a intertextualidade segue vias que evocam por vezes o trabalho do sonho sobre representações-lembranças.” (Jenny, 1979, p.16).

Estabelecendo uma ponte com a teoria genetteana, parece pertinente relacionar a imagem do sonho com outra imagem, a do *palimpsesto*, mencionada por Genette (1989, p.494-495), quando ele se refere ao entendimento do “hipertexto”, tendo em vista a necessidade de conhecimento do “hipotexto”. De acordo com Genette, para a compreensão do “hipertexto”, não se descarta totalmente o significado do “hipotexto”, o que implica a “ambiguidade hipertextual”, que pode ser metaforizada pela escrita entrevista no pergaminho. É possível, ainda, ligar a proposta de Jenny com a explicação de Kristeva (1974, p.69, grifo do autor) sobre o dialogismo, o qual, “adotando uma lógica de sonho”, tem por princípio a “zombaria”, colo-

cando-se como “*transgressão que se confere uma lei*”. As comparações estabelecidas por esses críticos permitem pensar, aqui, na intertextualidade como “uma escrita certa por linhas tortas”, e a ideia de relacioná-la com o palimpsesto e com o dialogismo indica o entendimento da proximidade desses conceitos, considerando o aproveitamento de textos como um aproveitamento de escritas e de vozes.

Voltando a Jenny, o crítico admite também a possibilidade de o texto travar relação intertextual, independente de seu “nível de organização”, e considera a relação intertextual no plano temático mais perceptível que a relação intertextual na estrutura formal.³⁴ Entretanto, tal relação, segundo ele, também é possível, podendo-se falar de “[...] intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitrato do gênero.” (Jenny, 1979, p.18). Considerando, então, possível a relação intertextual entre arquitrato e texto, “dois sistemas de signos, cuja organização é da mesma natureza”, o crítico reflete, ainda, sobre a posição de Kristeva quanto à “*transposição*” e à “possibilidade da passagem dum sistema significante a outro” (Jenny, 1979, p.19). Para Jenny (1979, p.21), existe a possibilidade de transposição entre dois sistemas significantes, desde que “ligados, é certo, pelo fator comum material linguístico”.

A intertextualidade rompe com a “linearidade” do texto e equivale a uma “superpalavra”, pois é constituída não por palavras, mas por “coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais”, originando, com isso, um discurso cujo poder é “infinitamente superior” ao poder do discurso comum (Jenny, 1979, p.22). Decorre desse processo, segundo Jenny (1979, p.22), que “o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento. Toda a palavra, toda a leitura intertextual cabem neste movimento.” Cabe à intertextualidade a tarefa de acolher e unir textos, em

34 Para Ingedore G. V. Koch, pode ocorrer o fenômeno da intertextualidade em sentido restrito, no âmbito de conteúdo e no âmbito de “forma/conteúdo”, uma vez que ela descarta a intertextualidade no âmbito formal somente. No primeiro caso, leva-se em conta a relação temática e, no segundo, a relação com o estilo ou com a linguagem, por exemplo (Koch, 2007, p.62-63).

um mesmo texto, “sem que se destruam mutuamente e sem que o intertexto [...] se estilhece como totalidade estruturada.” (Jenny, 1979, p.23). A opção de se manter os intertextos como totalidade estruturada varia segundo épocas e costumes, segundo “as exigências de enquadramento estrutural que se impõem [os intertextos] a si mesmos”, sendo possível, inclusive, a omissão do “enquadramento estrutural.” Em caso de se manter o enquadramento, é possível observar atitudes que vão desde “o respeito aos textos até a sua quase-desintegração no espaço do livro.” (Jenny, 1979, p.23).

Para o crítico, a prática intertextual mais comum consiste no enxerto intertextual realizado em uma “moldura narrativa coerente, até tradicional”, evitando o estranhamento do leitor, que depara com a unidade estrutural dos textos reaproveitados (Jenny, 1979, p.25). Entretanto, essa regularidade no enquadramento não é regra, e, como observa Jenny (1979, p.26-27), “[...] a intertextualidade se insere perfeitamente num enquadramento narrativo tradicional e é, além disso, bem capaz de se adaptar sem qualquer alteração às transformações modernas do quadro narrativo, à sua des-construção.” Nesse caso, o funcionamento da narrativa é afetado, “[...] a moldura narrativa torna-se pré-texto, no qual se enxertam toda espécie de discursos parasitas”, e a intertextualidade passa a funcionar como “máquina de guerra”, afetando a “ordem da narrativa” e o “realismo”, não afetando, porém, a “coesão do texto.” (Jenny, 1979, p.27).

Quando praticado em seu extremo, o trabalho intertextual desintegra o aspecto narrativo e também o discursivo, deixando “de ser um trabalho minucioso de letrado, para se tornar o produto dum acaso destruidor”, no qual “[o] escritor [se] transforma em mesa de comando.” (Jenny, 1979, p.28). Apesar da agressividade de toda essa operação, Jenny (1979, p.29) considera que a “unidade” do discurso não é atingida, pois “[o] que o constitui [o discurso], no mínimo, é a substância da expressão: a linearidade do significante e o espaço fechado da página.” Decorre disso a seguinte reflexão sobre a noção de texto: “[...] se não será a materialidade da página que constitui o texto, se não estará o texto escrito condenado à textualidade.” (Jenny, 1979, p.30).

Mais do que “ameaça” ao texto, a operação intertextual é “construção positiva”, que enseja questões quanto à assimilação, “por um texto, de enunciados pré-existentes” e a relação desses enunciados “com o seu estado primeiro.” (Jenny, 1979, p.30). Para a crítica contemporânea, as relações entre textos são consideradas “relações de transformação” (Jenny cita os trabalhos de Kristeva e de M. Arrivé, em que a noção de transformação está vinculada à intertextualidade). A transformação está implicada na intertextualidade, mas o estudo de Jenny sobre o processo intertextual visa ao “objeto-texto na sua materialidade.” Ou seja: a preocupação do crítico diz respeito à forma como os enunciados intertextuais são afetados a fim de comporem o novo texto. Por isso, a proposta de três tratamentos para os enunciados intertextuais, os quais garantem ao enunciado “sua inserção num novo conjunto textual.” (Jenny, 1979, p.31).

O primeiro tratamento do enunciado intertextual apresentado é a *verbalização*. Trata-se de um processo que consiste em uniformizar “a substância significante do texto”, ainda que se recupere “um sistema significante do tipo figurativo.” (Jenny, 1979, p.31). No caso de imagens presentes no texto, elas passam a ser articuladas pela forma verbal, e a verbalização, com isso, minimiza o efeito das formas não verbais que interagem com o texto. O segundo tratamento proposto é a *linearização*, que corresponde a um processo de inserção gradativo de um texto em outro. Segundo Jenny (1979, p.34), “[a] uniformidade das linhas abole toda e qualquer fronteira ou vedação. A inserção nas linhas é igualmente ruptura da página ou do parágrafo que caracterizava o texto primeiro.” A integração de um texto em outro pode ser assinalada, por exemplo, usando-se caracteres em *itálico*, trabalho que facilita o reconhecimento do texto primeiro.

A técnica do *engaste* corresponde ao terceiro tratamento sobre o qual discorre o crítico e remete à harmonização intertextual, visando à unificação “[d]a forma e [d]a substância do conteúdo.” (Jenny, 1979, p.34). Nesse tratamento, um fragmento pode ligar-se ao novo contexto pela sintaxe ou pela unidade semântica. Isso implica, se-

gundo Jenny (1979, p.34), que “a isotopia³⁵ é tanto mais necessária ao engaste quanto os textos enxertados são apenas fragmentos, tantas vezes de sentido autônomo [...]”. Para Jenny (1979, p.35), a isotopia é importante para a intertextualidade, pois a intertextualidade “opera uma montagem de natureza mais estilística do que narrativa.” Esse montagem assenta-se em três possibilidades de relações: a *isotopia metonímica*, quando se utiliza um texto que garante a continuidade da narração; *isotopia metafórica*, em que ocorre o reaproveitamento de um texto cujo valor semântico é o mesmo do contexto; e a *montagem não-isótopa*, na qual o texto inserido não apresenta relação semântica com o contexto. (Jenny, 1979, p.35-37, grifos do autor).

Após explicar a verbalização, a linearização e o engaste, tratamentos intertextuais de ordem contextual, Jenny volta-se para as transformações imanentes que afetam o intertexto. Nesse caso, a aplicação das figuras de retórica oferece “[...] ao analista uma matriz lógica, diversificada para classificar com precisão os tipos de alteração sofrida pelo texto no decurso do processo intertextual.” (Jenny, 1979, p.38).

A primeira figura apresentada é a *paronomásia*, a qual corresponde à alteração do texto original, mantendo-se “as sonoridades”, mas modificando-se a escrita, produzindo, dessa forma, “sentido novo” para o texto (Jenny, 1979, p.38). Outra transformação explicada é a *elipse*, definida como “repetição truncada dum texto ou dum arquitrato” (Jenny, 1979, p.38) e exemplificada pelo trabalho de Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, em que o autor cita duas vezes uma frase, e na primeira vez em que a frase aparece no texto,

35 Para Reis e Lopes (1988, p.166-167), o termo *isotopia* inicialmente se liga ao campo da análise semântica, para “designar a iteração, ao longo da cadeia sintagmática, de *classemas* (semas atualizados por um contexto verbal particular).” Após reformulações sofridas, o termo passa a designar a “reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos, contíguos ou equivalentes.” É no ato de leitura que se observam as possibilidades operatórias para o termo *isotopia*. Segundo Reis e Lopes (1988, p.168), “[u]m texto propõe sempre determinadas estratégias de abordagens”, podendo ser o intertexto uma dessas estratégias, de onde derivam “correlações semânticas” ou “*isotopias* conotadas.”

algo é acrescentado a ela somente trinta e cinco linhas depois deste aparecimento. Há também a *amplificação*. Esse caso implica a “[...] transformação dum texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas.” (Jenny, 1979, p.39). O exemplo invocado por Jenny está na relação entre uma estrofe de *Cantos*, de Lautreamont, e *L’Homme et le mer*, de Baudelaire. Lautreamont retoma temas de Baudelaire, ampliando-os, estabelecendo, dessa forma, uma relação intertextual. Já a *hipérbole* é tratada como a “transformação de um texto por superlativação da sua qualificação.” (Jenny, 1979, p.41). Essa figura, no caso, corresponde a uma alteração no âmbito da forma do texto.

Além dessas transformações, o crítico menciona a *intersversão*, explicando que esse processo ocorre em diferentes esferas do texto. Por isso, Jenny faz referência à *intersversão da situação enunciativa* (muda-se o alocutário); à *intersversão de qualificação* (os personagens reaparecem, mas com qualificações mudadas); à *intersversão da situação dramática* (muda-se o quadro de ações); e, finalmente, à *intersversão dos valores simbólicos* (os símbolos reaparecem, porém com significados opostos) (Jenny, 1979, p.41-43). Completa esse quadro de alterações imanentes do enunciado intertextual a *mudança de nível de sentido*, processo identificado no reaproveitamento de uma carga semântica, porém com novo sentido implicado. Jenny refere-se novamente aos *Cantos*, especificamente a uma cena na qual Lautreamont, tomando uma passagem do Apocalipse que remete a um convite espiritual, interpreta-a de uma perspectiva carnal. Ao reforçar o potencial das figuras que afetam o condicionamento intertextual, Jenny (1979, p.43-44) afirma que:

[o] novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilhagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espectáculo o refazer dum texto. Em ambos os casos, a deformação explica-se pela preocupação de escapar a um procedimento puramente tautológico,

durante o qual, ainda por cima, o texto pressuposto ameaçaria ganhar corpo, fechar-se e suplantar, pela sua presença, o próprio contexto.

Como se nota, a intenção do crítico, ao apresentar as figuras que podem ser usadas no aproveitamento intertextual, vai além da proposta de realizar um trabalho classificatório, enfatizando o processo de reelaboração que subjaz ao uso da intertextualidade, a fim de “escapar a um procedimento puramente tautológico”, segundo se explica no fragmento acima. Após a explicação do trabalho intertextual por meio das figuras de retórica, as quais são recuperadas neste estudo, seguindo, inclusive, a maneira pela qual elas são tratadas no ensaio “A estratégia da forma”, a fim de garantir fidelidade à proposta de Jenny, são apresentadas, pelo crítico, as ideologias intertextuais.

A primeira das ideologias corresponde à intertextualidade como desvio cultural, cabendo-lhe, pois, o papel de “[...] re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico.” (Jenny, 1979, p.44). Segundo Jenny (1979, p.45), “[...] esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão.” Depois o crítico fala da intertextualidade como “reativação do sentido”, sendo, segundo a metáfora utilizada por ele, uma “máquina perturbadora.” O sentido do processo intertextual consiste, pois, em:

pôr em relevo os sintagmas empedernidos (as mitologias), anquilosados nas frases, distanciar-se relativamente à sua banalidade, exagerando-os, e finalmente livrar o significante da sua ganga para o situar num novo processo de significação (Jenny, 1979, p.45).

Espelho dos sujeitos é outro papel da intertextualidade e implica reconhecer que os livros, agora, falam não só dos homens, mas também dos livros, os quais são “a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito.” Segundo Jenny (1979, p.47), “[a] verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na

multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” O livro, afirma ele, “[...] não é senão um sistema de variantes, e nunca podemos apoiar-nos numa versão autêntica da historieta narrada.” (Jenny, 1979, p.48). A intertextualidade pode, por fim, transcender o espelho e deixar de ser “aproveitamento bem educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia da mistura; e estende-se, para fora do livro, a todo discurso social.” (Jenny, 1979, p.48). Nesse caso, seu alvo são “os emissores que nos alimentam com seu discurso morto (*mass media*, publicidade, etc.).” (Jenny, 1979, p.49, grifo do autor). Dessa forma, afirma o crítico,

[a] intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora. O que faz dela o instrumento da palavra privilegiado das épocas de desagregação e de renascimento culturais (Jenny, 1979, p.49).

Para Jenny, portanto, recorrer ao trabalho intertextual implica, por parte dos autores, discernimento, perspicácia, criatividade e a opção por uma construção textual duplamente desafiadora: escrever o novo e renovar o já dito. No ensaio “A estratégia da forma”, Jenny apresenta, pois, o potencial de aproveitamento para a intertextualidade, fazendo com que se reconheça o modo como os enunciados intertextuais podem ser desenvolvidos, adaptados ao contexto, transformados em sua ordem interna e marcados ideologicamente.

Acredita-se, por meio do percurso teórico desenvolvido neste capítulo, ter sido possível demonstrar a importância da intertextualidade como técnica de construção textual de potencial altamente crítico e criativo. Trata-se de um recurso estético que remete à prática da citação, a qual lembra, ainda, a brincadeira infantil de recortar e colar para criar novos mundos. O trabalho intertextual, remontando, então, a essa prazerosa atividade de criança, permite aos escritores de hoje, como já permitiu aos escritores de outros tempos, criar novas histórias, por meio do aproveitamento de outras histórias.

A intertextualidade corresponde a um recurso que permite à obra literária relacionar-se aproveitando outras obras, por meio das quais ela pode se realizar, se transformar e transgredir, manifestando-se, assim, como um instrumento estético provocador de reflexões sobre as relações entre literatura e história. Demonstrar como a operação intertextual abre espaço para essas questões, no âmbito da literatura contemporânea, é a intenção deste livro, a partir das análises que virão a seguir, as quais têm início com *O ano da morte de Ricardo Reis*.

2

"PRÓ-TEXTOS" E PROTESTOS: O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

*Ler as gazetas, neste primeiro dia também as da tarde, reler,
medir, ponderar e corrigir desde o princípio as odes [...].*

(Saramago, 2006, p.244).

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, publicado em 1984,¹ coloca o heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, como protagonista de uma história que acontece em 1936. Ricardo Reis, o personagem de Saramago, caracteriza-se pelo comportamento alheado e pela condição de “espectador do mundo”. Entretanto, o mundo representado pelo romance não é o Olimpo, e o heterônimo pessoano, agora herói romanesco, logo vai perceber isso, por meio, principalmente, da leitura cotidiana dos jornais. Pelos jornais lhe vêm notícias do “esplendor” de Portugal, sob a ditadura de Salazar, e também as notícias do mundo e da Europa, que “ferve”, em meio à ascensão de ditadores, como o general Franco, Mussolini e Hitler. Além disso, “o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante”

1 Nesta análise de *O ano da morte de Ricardo Reis*, a edição do romance utilizada é de 2006.

(Saramago, 2006, p.48), no qual vivem Lília e Marcenda, as heroínas apresentadas ao personagem Ricardo Reis, médico e poeta, que de mulheres só sabia que eram musas. Completa esta trama o criador do heterônimo, o poeta Fernando Pessoa, agora numa situação insólita, numa espécie de **entrevistas**.

A narrativa é permeada por referências intertextuais que remetem ao universo literário (principalmente a escritores como Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis, Camões, Eça de Queiroz, Dante, Cervantes, Borges) e ao universo jornalístico (com destaque para as notícias atribuídas a jornais portugueses como “O Século” e “Diário de Notícias”).

Volta-se para a intertextualidade com o noticiário que remete à imprensa escrita de Portugal e para a intertextualidade com as odes de Ricardo Reis,² a fim de descrever como tais referências são mobilizadas na elaboração de um novo texto, coeso e coerente. Tendo em vista a ocorrência significativa dessas duas referências intertextuais na economia da obra e a necessidade de delimitação do material a ser analisado, a ênfase desta análise a respeito do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* recai sobre a presença desses dois intertextos na construção do espaço da escrita na narrativa saramaguiana.³

2 As odes pessoais reaproveitadas e as referências históricas mobilizadas e atribuídas aos jornais portugueses serão investigadas, aqui, enquanto material integrante da ficção. Trata-se, neste caso, de seguir o que diz Antonio Candido, em seu texto “Crítica à sociologia”, sobre a importância de se entender o “externo” não como “causa” da obra, “mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” (Candido, 2002, p.4). Dessa forma, este trabalho **não** se realiza mediante a verificação e comprovação desse material.

3 A intertextualidade com a obra de Borges também é importante para a narrativa, haja vista a constante referência, na ficção saramaguiana, ao livro *The god of the labyrinth*, do escritor Herbert Quain. Borges, na realidade, escreveu o conto “Exame da obra de Herbert Quain”, no qual realiza “a escrita de notas” (Borges, 1972, p.14) sobre *The god of the labyrinth*, que seria um livro imaginário. Esse conto de Borges, assim como os contos “O jardim dos caminhos que se bifurcam” e “As ruínas circulares”, fazem parte do livro *Ficções* e podem ser relacionados com o livro de José Saramago.

Lendo as gazetas, relendo as odes

O título do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* remete aos dois principais intertextos presentes na narrativa de forma direta e perceptível de imediato. A expressão que o compõe diz respeito, em sua primeira parte, a um momento importante na história de Portugal e do mundo, o ano de 1936. Este ano é resgatado na prosa ficcional e os principais acontecimentos históricos do período que antecede a Segunda Guerra Mundial são ratificados no romance, pelo aproveitamento de notícias dos principais jornais portugueses daquela época, as quais perpassam o espaço da escrita na narrativa saramaguiana. Dessa forma, é possível depreender da expressão “O ano” o período histórico retratado nessa ficção sobre Ricardo Reis, de acordo com as notícias atribuídas a jornais portugueses como “O Diário de Notícias” e “O Século”, notícias, no caso, retificadas por José Saramago.

Em sua segunda parte, a expressão correspondente ao título refere-se ao Ricardo Reis, criatura idealizada como um heterônimo por seu criador, o célebre poeta português Fernando Pessoa. Conforme afirma José Saramago (2002), em entrevista concedida a Adelino Gomes, do jornal português “Público”, ao ler as odes reisianas pela primeira vez, pensou que Ricardo Reis fosse uma “pessoa real”, e a escolha do heterônimo como protagonista de seu romance tem a ver, segundo Saramago, com a admiração que as odes lhe despertaram, mas também com a indignação pela “sua [de Ricardo Reis] ideia de que a sabedoria consiste em contentar-se com o espetáculo do mundo.” (Saramago, 2002). Ainda de acordo com o escritor português, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* “foi precisamente escrito para mostrar a Ricardo Reis o espetáculo do mundo (de Portugal também) e perguntar-lhe se continuava a considerar sabedoria a mera contemplação dele...” (Saramago, 2002).

É possível, então, afirmar que, implícito no título do romance, encontra-se o jogo parodístico (tomando-se a paródia como prática hipertextual de transformação, segundo o sentido apresentado por

Genette)⁴ elaborado por Saramago ao apresentar sua própria versão para os acontecimentos históricos de 1936 e para o conteúdo das odes do heterônimo pessoano Ricardo Reis. Não parece descabido subentender de *O ano da morte de Ricardo Reis* as seguintes informações: 1936 e Ricardo Reis (e Fernando Pessoa).

Lembrando, ainda, o fragmento da entrevista concedida pelo autor e citada acima, parece pertinente, também, pensar na expectativa criada no título, sobre a possível morte de Ricardo Reis, pois, segundo informa a professora portuguesa Ana Paula Arnaut, de acordo com a obra de John Hollander, os títulos são “[...] susceptíveis de criar determinadas expectativas no leitor, levando-o ou não a adquiri-la [a obra].” (Arnaud, 2002, p.144). Portanto, se o vencedor do Prêmio Nobel chegou a cogitar que Ricardo Reis fosse uma pessoa real, podem os leitores mais leigos pensar da mesma forma e, nesse caso, adquirir o romance para conhecer a possível história sobre a morte de um poeta português.

Quanto às epígrafes de *O ano da morte de Ricardo Reis*, elas não implicam, de forma alguma, uma “lucubração” saramaguiana, de teor indefinível para o leitor. Pelo contrário, as epígrafes remetem diretamente à proposta de José Saramago neste romance: examinar a poesia de Ricardo Reis, apontando a filosofia do alheamento que subjaz a essa poesia. Saramago critica, pois, essa filosofia e apresenta uma versão ficcional para o ano de 1936, cujo mundo em espetáculo, segundo a visão do escritor, impede qualquer alheamento e cobra muito comprometimento.

Assim, a primeira epígrafe, “*Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*” (Reis apud Saramago, 2006, p.5, grifo do autor), verso de um poema do heterônimo Ricardo Reis, e a segunda epígrafe, “*Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida.*” (Soares apud Saramago, 2006, p.5, grifo do autor), fragmento do também heterônimo pessoano Bernardo Soares, autor

4 Genette (1989, p.51) considera a paródia uma prática hipertextual que implica uma relação de transformação do hipotexto (o texto reaproveitado) pelo hipertexto (o novo texto) e atenta para o fato de a paródia literária realizar-se também sobre textos curtos, dentre os quais se incluem os títulos das obras.

do *Livro do Desassossego*, parecem apontar para o alvo de Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*: o alheamento e a indiferença atribuídos ao protagonista do romance, características apreendidas, de acordo com a ótica de José Saramago, da leitura da obra de Ricardo Reis.

Nesse caso, os fragmentos correspondentes às duas primeiras epígrafes de abertura do romance, apresentadas acima, devem ser entendidos em sentido inverso ao sentido original que tinham, enquanto textos dos heterônimos, os quais valorizavam a atitude contemplativa. Na própria narrativa, aliás, sugere-se esta forma de entendimento para fragmentos isolados, “contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros.” (Saramago, 2006, p.62). No romance de Saramago, essas duas epígrafes iniciais apontam para a contra-argumentação saramaguiana que se desenrola, em prosa, a partir do argumento do “alheamento”, que subjaz, segundo Saramago, ao discurso poético reisiano.

A terceira epígrafe, “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.” (Pessoa apud Saramago, 2006, p.5), dessa vez um fragmento do criador dos heterônimos, o poeta português Fernando Pessoa, funciona como “argumento de autoridade” utilizado por Saramago, em uma espécie de refutação das repercussões prováveis sobre essa sua própria versão literária para os acontecimentos históricos de 1936 e para Ricardo Reis. O fragmento pessoano, na obra saramaguiana, soa imbatível, validando e qualificando qualquer tipo de invenção ficcional, quer em prosa, quer em verso.

A partir, portanto, do título e das epígrafes do romance de José Saramago, estabelece-se o jogo intertextual presente na narrativa saramaguiana, decorrente do reaproveitamento do discurso jornalístico e do discurso poético reisiano. Reunidos assim, no espaço da escrita na narrativa ficcional, o texto jornalístico e o texto poético reisiano conservam a unidade do discurso intertextual, o qual, segundo

Jenny (1979, p.29), é um discurso que se constitui pela “linearidade do significante e [pelo] espaço fechado da página.”

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o noticiário jornalístico corresponde a uma referência explícita da narrativa e é por isso que “Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber [...]” (Saramago, 2006, p.31), ou, então, que “[e]stá Ricardo Reis no quarto, ouve o pregão do ardina, Olha o Século, olha o Notícias, abre rapidamente a janela, e aí vem o jornal pelos ares [...]” (Saramago, 2006, p.243). O mesmo ocorre com as odes, os papéis que Ricardo Reis tem para “[...] guardar, estas folhas escritas com versos [...] Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos [...]” (Saramago, 2006, p.20), os seus poemas que estão na gaveta, “[...] as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro [...]” (Saramago, 2006, p.45).

Essa junção do discurso jornalístico com o discurso das odes permite pensar naquilo que diz Samoyault (2008, p.103-104) sobre a “hibridez do texto intertextual [que] pode ser lida em outro nível, na heterogeneidade dos materiais que o constituem, podendo remeter a diferentes discursos”. Tendo em vista esse entendimento de Samoyault, é possível pensar em *O ano da morte de Ricardo Reis* como um “texto híbrido”, cuja composição remete a elementos diversos do universo real. Assim, a intertextualidade contribui para minimizar as fronteiras entre discurso sobre o real e discurso ficcional, introduzindo a “referencialidade”, ou seja, o fator textual que aponta, em literatura, para a presença do elemento referencial (Samoyault, 2008, p.108).

Constatar, portanto, a hibridez dessa narrativa contemporânea em língua portuguesa, em termos do aproveitamento de materiais que representam discursos utilizados na ficção e por ela problematizados permite apontar para a validade da hipótese lançada de que a intertextualidade é um recurso adequado para se pensar as relações entre ficção e história, pois trata-se de uma técnica capaz de atenuar os limites entre essas duas instâncias, levando a identificar, por exemplo, a existência de uma realidade externa ao romance, por

meio da referência explícita aos jornais “O Século” e “O Diário de Notícias” e por meio da referência, também explícita, às odes de Ricardo Reis.

Além de apontar para a existência da realidade fora do romance, constituindo-se, assim, como um fator textual que garante um efeito de veridicção à obra, pois aponta para a presença da história no texto ficcional, a intertextualidade com as notícias dos jornais e com as odes reisianas constitui-se também como trabalho de metalinguagem, uma vez que estabelece um jogo relacional do texto ficcional de Saramago com esses textos de procedência histórica e, além disso, faz destes textos elementos constituintes da própria estrutura narrativa.

Dessa forma, a prática intertextual configura-se, efetivamente, na economia da obra. É exemplo da intertextualidade como trabalho de metalinguagem a indicação de que “Diz-se, dizem-nos os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais [...]” (Saramago, 2006, p.81), ou, então, a explicação de Ricardo Reis de que as musas “não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor [...] às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe [...]” (Saramago, 2006, p.302).

O uso da intertextualidade como forma de metalinguagem implica que os referentes reaproveitados (os elementos com os quais se relaciona o texto ficcional) sejam elementos discutidos no próprio fazer ficcional, ou seja, no processo de fabricação da narrativa. Essa característica do recurso intertextual, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, torna possível associá-lo ao trabalho metalinguístico, conforme prevê Chalhoub (2002, p.40, grifo do autor), cuja teoria admite que, na forma estrutural da narrativa, “está o sentido, isto é, alguma característica do objeto real está criada no texto [...]”. Assim, quando dizemos que a metalinguagem é uma equação, a equação que se monta é entre dizer = fazer.”. Os fragmentos do romance recuperados acima (o que indica a intenção que subjaz ao noticiário jornalístico e o que explica o papel das musas na poesia), por exemplo, além de remeterem diretamente às referências intertextuais, demonstram

ainda, no texto ficcional, quais podem ser as características dessas referências (dos jornais e da poesia).

A possibilidade de o trabalho intertextual processar-se como trabalho de metalinguagem é outro ponto em que se apoia a hipótese aqui defendida de que esse recurso contribui para o entendimento das relações entre a literatura e a história. Trata-se, no caso, de um processo que implica, além da relação entre textos, a possibilidade de tais textos (no caso, o jornalístico e o poético reisiano) constituírem assuntos sobre os quais discorre a narrativa, e isso contribui para reforçar o entendimento da natureza discursiva do texto ficcional e também do histórico.

A intertextualidade com o noticiário jornalístico e com as odes reisianas corresponde, portanto, ao recurso de construção do espaço da escrita nesse romance sobre Ricardo Reis, operando como fator textual que visa à referência e configurando-se (desenhando-se) textualmente na narrativa. Essa prática explícita da narrativa saramaguiana revela o que Jenny (1979) propõe para o entendimento da obra literária, a qual necessita da relação com modelos, a partir dos quais a obra se transforma. Para Jenny (1979, p.6), é complicado determinar o “grau de explicitação da intertextualidade [...] sendo difícil determinar se o fato intertextual deriva do uso do código ou é a própria matéria da obra”, exceto para os casos em que predomina a metalinguagem, quando a intertextualidade resulta do trabalho com o código, sendo também matéria da obra.

O “*corpus* intertextual” explícito representado principalmente pelo noticiário jornalístico e pelas odes de Ricardo Reis constitui-se elemento recorrente em todos os capítulos do livro, e a intertextualidade, nessa obra, pode ser explicada segundo a definição de Jenny (1979, p.14), para o qual a intertextualidade “[...] designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” Ou seja: a construção do espaço da escrita na moldura narrativa é de base intertextual, e o sentido que prevalece é a crítica ao texto primeiro, realizada no novo texto, criado por Saramago.

O primeiro capítulo de *O ano da morte de Ricardo Reis* indica a ordem de composição predominante no romance, sendo apresentados os principais intertextos que permeiam a narrativa sobre o heterônimo pessoano. Isso ocorre, por exemplo, quando o protagonista, ocupado com a tarefa de organizar suas coisas no quarto do hotel, toma “papéis para guardar, estas folhas escritas com versos [...] Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos [...]” (Saramago, 2006, p.20). Ainda no primeiro capítulo, Reis decide ler os jornais, a fim de se “pôr em dia com a pátria” e lê: “são estas as notícias da minha terra natal, e dizem, O chefe de Estado inaugurou a exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque [...] e do Brasil que notícias temos, sem novidade, tudo acabado [...]” (Saramago, 2006, p.25).

Laurent Jenny (1979) trata dos “problemas de enquadramento” relativos à intertextualidade, buscando evitar que os textos reunidos se destruam entre si e também que o intertexto se desintegre. Na narrativa saramaguiana, as referências são incluídas na moldura sem prejuízo de ambas as partes. Nesse caso, processa-se, então, aquilo que afirma Jenny (1979, p.25): “[...] a multiplicidade dos discursos se aloja numa moldura narrativa coerente, até tradicional, o que impede a obra de proliferar ao acaso das formas recuperadas, e sossega o leitor”. De acordo com Gobbi (1997, p.151), a moldura tradicional não implica, porém, “[...] um romance que tenha como pretensão um realismo documental [...]”, e a intertextualidade parece, então, “[...] não só derivar da apropriação desses diferentes textos da História e da literatura pela ‘narrativa centralizadora’ [...] como também acaba por constituir-se matéria romanesca.”

O ano da morte de Ricardo Reis corresponde a essa moldura tradicional, que se constrói por meio, principalmente, dos intertextos mencionados, os quais podem descrever-se, inclusive, como fórmula das ações principais do protagonista, na narrativa, o qual se divide entre “[l]er as gazetas, neste primeiro dia também as da tarde, reler, medir, ponderar e corrigir desde o princípio as odes [...]” (Saramago, 2006, p.244).

As referências ao noticiário jornalístico e às odes são incluídas, quase sempre, separadamente na narrativa, ainda que façam parte do mesmo capítulo. Desenvolvem-se, assim, cenas em que o protagonista entretém-se com a leitura dos jornais e outras cenas em que o protagonista está às voltas com as odes. Há, entretanto, exemplo de passagem na narrativa em que a referência aos jornais e a referência às odes se confundem. Em uma passagem da narrativa em que Ricardo Reis lê, nos jornais, a notícia sobre a invasão de Addis-Abeba pelos italianos, trechos de uma ode reisiana são entrevistados, da seguinte maneira:

Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam [...]. Mussolini anunciou, Deu-se o grande acontecimento que sela o destino da Etiópia [...]. (Saramago, 2006, p.305).

O protagonista, na sequência da passagem transcrita acima, sente-se perturbado ao se dar conta do embaralhamento que lhe ocorre ao ler o jornal, pois reconhece, em meio à notícia lida no periódico sobre o “grande acontecimento que sela o destino da Etiópia”, anunciado por Mussolini, trechos ali escritos. Trata-se, no caso, de fragmentos que descrevem o caos representado pela cidade “em chamas”, com as “casas” arrombadas e saqueadas, as “mulheres” violadas e as “crianças” degoladas, os quais são compostos com base na referência ao conteúdo da ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”. Essa passagem tem a ver com o que Jenny (1979, p.22) considera sobre o discurso intertextual, o qual, para ele, possui valor de “super-palavra”, uma vez que este discurso se constitui não por palavras, mas por “coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais”, e o texto reaproveitado “[...] não significa por conta própria, passa ao estatuto de material[...].”

O embaralhamento entre a referência às notícias jornalísticas e a referência ao conteúdo das odes implica, também, a flexibilidade do trabalho intertextual, conforme a explicação de Jenny (1979, p.22),

segundo a qual “[...] o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento. Toda a palavra, toda a leitura intertextual cabem neste movimento”. Pode dizer-se que as referências intertextuais constam, de fato, na moldura narrativa, atuando, porém, a partir de novas possibilidades de significados e inseridas, agora, numa proposta saramaguiana de valores.

A presença das referências intertextuais mencionadas é, como se vê, significativa no espaço da escrita em *O ano da morte de Ricardo Reis*. A fim de que a descrição desses materiais intertextuais seja mais produtiva, a presença deles no romance será analisada, a partir de agora, separadamente, tendo em vista, primeiramente, as referências às notícias de Portugal e do mundo, no ano de 1936, lidas, diariamente, pelo protagonista, nos principais periódicos de Lisboa.

Das páginas oficiais para as páginas ficcionais

Assim se intrometeu um mundo noutro mundo, assim perdeu o leitor o seu sossego.

(Saramago, 2006, p.291).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a intertextualidade com o noticiário jornalístico é um recurso que perpassa quase todos os capítulos do romance (exceto o capítulo 10). A construção intertextual permite que sejam inseridas, na moldura narrativa, referências a fatos e figuras históricas de Portugal e do mundo, com base em informações atribuídas aos principais jornais portugueses do ano de 1936, como “O Século” e o “Diário de Notícias”.

As notícias jornalísticas são reaproveitadas pelo discurso ficcional por se incluírem, diretamente no espaço da escrita da narrativa, fragmentos referentes ao noticiário dos jornais, como ocorre, por exemplo, na passagem em que Ricardo Reis lê as notícias de sua terra natal e se informa sobre “[...] Bodos aos pobres por todo o país de

cá [...].” (Saramago, 2006, p.26). Verifica-se também a presença do recurso de se transformar em cena narrativa o assunto de determinada notícia já atribuída ao jornal, como é o caso da passagem em que Ricardo Reis vê, em frente ao prédio do jornal “O Século”, uma multidão. Nessa passagem, o protagonista procura saber o que as pessoas fazem ali, e lhe informam que “[é] o bodo do Século”, em que pessoas pobres são contempladas com “dez escudos” cada uma, e “os garotos levam agasalhos, e brinquedos, e livros de leitura” (Saramago, 2006, p.65).

A intertextualidade com o noticiário jornalístico realiza-se, principalmente, diante do hábito que caracteriza o protagonista Ricardo Reis de fazer a leitura dos jornais. A narrativa contrapõe a tranquilidade e o conforto do protagonista lendo os jornais, em seu quarto no Hotel Bragança ou, então, já instalado na casa do Largo de Santa Catarina, aos acontecimentos de Portugal e do mundo, naquele período, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

As referências ao noticiário jornalístico são enxertadas na moldura ficcional sobre Ricardo Reis, que no Hotel Bragança, onde se hospeda tão logo chega a Portugal, toma os jornais e pensa: “[o] sofá do quarto é confortável [...] é como estar em casa, no seio da família, do lar que não tenho, se o terei, são estas as notícias da minha terra natal, e dizem [...] e esta notícia, O presidente da câmara do Porto telegrafou ao ministro do Interior [...] e outras, Fontes de chafurdo cheias de dejectos de gado [...]” (Saramago, 2006, p.25-26). O protagonista se ocupa com a leitura dos jornais, e o recurso das transições em forma de pensamentos como “são estas as notícias da minha terra natal, e dizem”, “e esta notícia”, “e estas” contribui para que a referência à notícia jornalística seja inserida, gradativamente, na construção intertextual. As transições estão presentes entre os fragmentos do noticiário jornalístico e estabelecem uma espécie de ordem, permitindo que as referências intertextuais sejam inseridas sequencialmente, amenizando, portanto, o atrito entre os textos (o histórico e o ficcional). Realiza-se, dessa forma, o assentamento do material intertextual no espaço escrito do novo texto, confirmando a afirmação de Jenny (1979, p.27) de

que “[...] a intertextualidade se insere perfeitamente num enquadramento narrativo tradicional [...].”

A esse uso de materiais que remetem ao mundo real pelo universo ficcional, Samoyault denomina “intertextualidade integrante”, aquela que insere o mundo sem transfigurá-lo. Segundo Samoyault (2008, p.114), “[f]ragmentos do real (prospectos, artigos de jornais, desenhos) podem migrar para a literatura, sem que esta seja totalmente afetada por isso. Cabe ao leitor praticar as idas e vindas que se impõem.”

Nesse caso, ainda, os acontecimentos históricos incluídos no universo ficcional, por meio do recurso da intertextualidade, remetem também à questão da representação na literatura: o mundo apresentado por Saramago não corresponde a uma cópia exata do real, mas a uma invenção possível para o real, viabilizada pelo trabalho intertextual. Isso parece implicar a *mimêsis* nos termos em que a entende o crítico Compagnon (2001, p.127), designando-a como uma forma de “compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade”. A ênfase dada por Compagnon à *mimêsis* incide sobre seu valor de conhecimento, conhecimento este que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, recai, de fato, na forma como se representa a realidade: o cenário histórico do romance indica, por exemplo, uma interpretação ficcional dos fatos ocorridos em 1936 e não a imitação desses fatos.

Conforme se processa na narrativa saramaguiana, a intertextualidade pode ser entendida, ainda, em analogia com o procedimento da “colagem”. O sistema de colagem, de acordo com Samoyault (2008, p.37), promove a “valorização do heterogêneo” e deixa à mostra “as junções”, o que, segundo a crítica, corresponde a uma forma de “questionar o mundo imitado.” O espaço da escrita no romance sobre o heterônimo pessoano, composto por meio de fragmentos textuais que remetem diretamente à realidade histórica, ao invés de traduzir essa realidade, aponta, mais especificamente, para o processo de fabricação do real, mediante o reaproveitamento das notícias atribuídas aos jornais.

Essa possibilidade de representação do mundo pela arte não como uma cópia, mas como forma de invenção da realidade, encon-

tra-se, inclusive, descrita no romance, em uma passagem em que o protagonista Ricardo Reis, após ir ao teatro,

reflete sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será (Saramago, 2006, p.106).

Na passagem acima, é possível perceber a crítica tecida quanto à representação artística cuja proposta é “imitar” exatamente a realidade, como é o caso da “peça” de teatro à qual Reis foi assistir, apresentada de forma a conservar, por exemplo, o “linguajar nazareno.” Trata-se de uma proposta inadequada, segundo a passagem transcrita, pois a realidade “rejeita” seu reflexo e se expressa melhor por uma realidade “diferente.” Nesse caso, ocorre, ainda, a proposta de as duas realidades se complementarem: “a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.” Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, portanto, a intertextualidade constitui-se como um recurso capaz de embaralhar as fronteiras entre ficção e realidade, representando benefício ao texto, não devendo, pois, ser vista com “fator de desorganização do discurso – bomba anti-retórica de efeitos mais ou menos desastrosos, conforme a audácia de quem a utiliza.” (Jenny, 1979, p.30).

É, então, por meio do hábito do protagonista Ricardo Reis de ler os jornais que se observa a presença da intertextualidade com o noticiário jornalístico na moldura narrativa correspondente a *O ano da morte de Ricardo Reis*. Nas passagens em que ocorre a referência ao noticiário dos mais importantes periódicos portugueses, verifica-se a participação do narrador realizando comentários sobre as informações lidas constantemente por Reis naqueles periódicos. Dentre as categorias de narrador propostas pela teoria literária, a categoria

de autor implícito parece ser a que mais se ajusta à definição desse elemento na narrativa saramaguiana, conforme se observa a partir do exemplo a seguir:

Bodos aos pobres por todo o país de cá, ceia melhorada nos asilos, que bem tratados são em Portugal os macróbios, bem tratada a infância desvalida, florinhas da rua [...] Tenho uma cadela fox [...] apanhada a comer os filhos [...] diga-me senhor redactor o que devo fazer, O canibalismo das cadelas, prezado leitor e consulente, é no geral devido ao mau arraçoamento durante a gestação [...] Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez [...] se punham também a comer os filhos [...] este comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa (Saramago, 2006, p.26-27).

Os comentários “que bem tratados são em Portugal os macróbios, bem tratada a infância desvalida, florinhas da rua” e “Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez [...] se punham também a comer os filhos [...]” pertencem a uma categoria especial na narrativa que remete antes à figura do autor implícito do que à figura do narrador simplesmente, como, aliás, é sugerido em “[...] este comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa.”

Leonel (2001, p.70), com base na teoria de Graciela Reyes, explica que o “autor implícito – o autor como se mostra na obra” está no todo da obra, na escolha do tema, na definição do estilo e na manipulação da linguagem. Todo o processo de confecção da obra implica a presença do autor implícito, aquele que difere da pessoa do escritor (da pessoa física) e da figura do narrador (aquele que apenas narra os acontecimentos).

Com relação à intertextualidade com o noticiário jornalístico, os comentários do autor implícito têm como alvo a manipulação praticada pela imprensa no processo de transformação do fato acontecido em notícia. Exemplo desse ataque ao noticiário jornalístico é a passagem em que se contrapõe a situação comum de Ricardo Reis, que se “sujeita ao que lhe dão” os jornais, à situação privilegiada de

John D. Rockefeller, “que todas as manhãs recebe um exemplar do New York Times [...] só com notícias agradáveis e com artigos otimistas.” (Saramago, 2006, p.268). Trata-se de uma passagem em que se denuncia, ironicamente, o engodo jornalístico, demonstrado pela ideia de o famoso jornal publicar somente “notícias agradáveis” e “artigos otimistas”, a fim de agradar o poder, representado pelo poderoso milionário norte-americano.

Os comentários do autor implícito, visando esclarecer o processo de manipulação dos fatos pelos jornais, fazem parte da ficção, mas permitem reconhecer “a presença de um enunciador externo à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora liames entre as palavras e as coisas.” (Samoyault, 2008, p.105). Tais comentários têm também uma “função corretiva” (Genette, 1989, p.404), uma vez que as informações jornalísticas não são simplesmente inseridas na ficção, mas são, principalmente, interpretadas. O texto saramaguiano responde, portanto, à reapresentação do ano de 1936, por meio do recurso da intertextualidade com o noticiário jornalístico.

É por isso que Reis, ao ler os jornais, se depara com uma “[...] Europa [que] ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça.” (Saramago, 2006, p.381). Esse cenário, à beira do caos, obriga o alheio protagonista a notar mudanças em sua vida, e “[a]ssim se intrometeu um mundo noutro mundo, assim perdeu o leitor o seu sossego [...] O sim e o não de Miguel de Unamuno perturbam Ricardo Reis, perplexo e dividido entre o que sabe destes dias que são vida comum sua e dele, ligadas uma e outra por notícias de jornal [...]” (Saramago, 2006, p.391-392).

O mundo que se intromete em outro mundo diz respeito ao caos, noticiado pelos jornais, que perturba a tranquilidade do assíduo leitor Ricardo Reis que acompanha, diariamente, segundo a trama da narrativa, os “acontecimentos” de Portugal e do mundo por meio de “seus jornais portugueses.” (Saramago, 2006, p.403). Por sua vez, a intromissão de um mundo em outro pode ser entendida, também, como a intromissão de elementos característicos do universo histórico na composição do texto ficcional, perturbando, dessa forma, o leitor real, obrigado, como reconhece Samoyault (2008, p.114), a

adaptar-se à leitura polissêmica do texto literário, caracterizado pelo trabalho intertextual.

A questão da representação aparece, novamente, como forma de conhecimento, podendo ser endossada pela proposta de Ricouer sintetizada por Compagnon (2001, p.131), que liga a *mimêsis* ao “reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor”, sendo a narrativa “nossa maneira de viver no mundo –, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível.” Nesse caso, as relações entre literatura e história colocam-se, nesse romance contemporâneo em língua portuguesa, a partir do entendimento da literatura como uma possibilidade de conhecimento da realidade, viabilizada pelo recurso intertextual que caracteriza a construção da obra.

Verifica-se, ainda, no caso da situação provocada pela interferência da notícia jornalística na moldura narrativa e na compreensão pelo leitor do projeto ficcional de Saramago, a presença da intertextualidade, de acordo com a seguinte ideia de Jenny (1979, p.16): “[a]o remodelar a representação a seu bel-prazer como um material transformável, a intertextualidade segue vias que evocam por vezes o trabalho do sonho sobre representações-lembranças.”

É por meio da leitura das notícias dos jornais pelo protagonista e dos comentários dessas notícias realizados pelo autor implícito que se incluem, no texto ficcional, referências que remetem ao contexto histórico do ano de 1936. Para ser integrado ao texto ficcional, o aspecto físico do intertexto jornalístico é harmonizado por meio do “engaste” (Jenny, 1979, p.34), técnica correspondente ao trabalho de intercalar textos, os quais devem ser fragmentos autônomos, interligados no novo texto. Segundo Jenny (1979, p.35), “[...] o fragmento intertextual tem tendência para se comportar [...] como uma palavra poética na sua relação com o contexto [...]” Exemplo da aplicação da técnica do engaste ocorre quando se intercalam, na moldura narrativa correspondente ao romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, informações de diferentes categorias,

[...] desde as notícias da primeira página, Eduardo VIII será o novo rei de Inglaterra [...] até aos anúncios, Pargil é o melhor elixir para a boca, amanhã estreia-se no Arcádia a famosa bailarina Marujita Fontan, veja os novos modelos de automóveis Studebaker, o President, o Dictator [...] um automóvel chamado Ditador, claro sinal dos tempos e dos gostos. [...] Ricardo Reis levanta-se do sofá [...] Salvador olha-o com simpatia (Saramago, 2006, p.119-120).

As informações lidas pelo protagonista dão conta, dentre outras notícias, da mudança “dos tempos e dos gostos”, e esta expressão aponta para a ironia do intertexto ao constatar a que ponto chegam as coisas, pois até o jornal anuncia o “automóvel chamado Ditador”: um modelo criado em homenagem aos modelos dos chefes das nações europeias do ano de 1936. Conforme se constata pela passagem do romance transcrita acima, o tratamento intertextual operado permite abarcar fragmentos diversos do noticiário jornalístico, os quais são intercalados no espaço escrito na narrativa saramaguiana. A “montagem” operada a partir da intertextualidade jornalística, lançando mão de fragmentos cujo valor é diferente do contexto no qual se inserem, corresponde à “montagem não isótopa”, na qual “[...] os materiais textuais cedem a uma espécie de atração recíproca, que assegura uma coerência forte ao complexo semântico constituído pelo romance.” (Jenny, 1979, p.37).

A utilização dos anúncios dos jornais constitui, inclusive, recurso para denunciar os problemas sociais enfrentados pelo povo português. Assim, o problema da fome em Portugal se torna assunto da narrativa a partir da inserção, na moldura narrativa, do anúncio do Bovril, um remédio contra a magreza. Em meio às notícias sobre a distribuição do budo aos pobres, comenta-se que os governos não leem com atenção os jornais, pois, se lessem, descobririam “[...] como tantas vezes a salvação se encontra [...] no anúncio do periódico, que é o caso presente [...]”, em que uma mulher é observada por um médico, o qual lhe diz “[...] Bem se vê que O não conhece, se O tivesse tomado não estava assim, e estende-lhe a insinuante salvação, um frasco de Bovril [...]”. A solução para o problema da fome em Por-

tugal está, pois, em “[...] um frasco de Bovril a cada português [...]” (Saramago, 2006, p.265), segundo a insinuação lançada no romance, a partir da referência ao “anúncio do periódico”. Essa possibilidade de enquadramento intertextual remete à “verbalização”, tratamento do enunciado intertextual que, segundo Jenny (1979, p.31), ocorre quando “[a] substância significativa do texto deve ser uniformemente verbal ou verbalizada, mesmo se recuperar um sistema significativo do tipo figurativo.” Nesse caso, o texto é o elemento gerador da imagem, ou, de acordo com Jenny (1979, p.32), “a imagem não tem outro referente senão o texto que a enuncia”, sendo excluída da relação intertextual “a dimensão propriamente figurativa.”

A intertextualidade com as informações jornalísticas permite que o cenário histórico europeu seja inserido em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Trata-se de um cenário caótico, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, pelo que se depreende de informações atribuídas aos jornais e incluídas no espaço ficcional, conforme ocorre no fragmento transcrito a seguir: “[...] Mussolini declarou, Não pode tardar o aniquilamento total das forças etíopes, que foram enviadas armas soviéticas para os refugiados portugueses em Espanha [...] que há greve geral em Madrid [...]” (Saramago, 2006, p.267).

Quanto a Portugal, esse país, segundo a perspectiva dos jornais portugueses, é um “oásis de paz”, no qual “assistimos, compungidos, ao espectáculo duma Europa caótica e colérica” (Saramago, 2006, p.141), um país a que “não faltam alegrias [...] são palavras do periódico [...]” (Saramago, 2006, p.302-303) sobre “este oásis de paz.” A visão sobre Portugal apontada pelas informações dos jornais implica o engrandecimento de Salazar promovido pelo noticiário. Trata-se, porém, de notícias pagas, conforme alerta, inclusive, o personagem Fernando Pessoa, informando que “são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte” (Saramago, 2006, p.283), a respeito dos elogios feitos pela imprensa estrangeira a Salazar.

Fernando Pessoa, o personagem de Saramago, exerce, nesse caso, um papel esclarecedor na narrativa, e sua participação implica um posicionamento crítico e questionador, principalmente quanto

aos assuntos de Portugal noticiados pelos periódicos. Essa reapresentação do discurso jornalístico processada no romance, reforçada pela participação esclarecedora do personagem Pessoa, pode ser relacionada, por exemplo, com o que diz Jenny (1979, p.44) sobre o trabalho intertextual e sua “função crítica sobre a forma”, não sendo simplesmente “repetição pura”. Jenny considera o uso do recurso da intertextualidade como uma forma de desvio cultural, uma vez que o procedimento de repetição permite “delimitar, para fechar num outro discurso, consequentemente mais poderoso.” (Jenny, 1979, p.44). Assim, como bem observa a professora Maria Theresinha do Prado Valladares (1987, p.44), em *O ano da morte de Ricardo Reis*, “[u]m a um, os mitos portugueses são desmontados na leitura do jornal-documento re-inventado nesse texto.”

Os elogios tecidos pela imprensa portuguesa e estrangeira ao ditador português Oliveira Salazar adquirem outro significado no intertexto saramaguiano, no qual se explica, por exemplo, que os jornais elaboram as notícias guiados pelas mãos de alguém, “em estilo de tetralogia [...] tudo se escrevendo por extenso.” (Saramago, 2006, p.81). Nesse caso, o trabalho intertextual é também um trabalho de metalinguagem e implica “uma operação de conhecimento”, a “tentativa de dizer” sobre o jornal (Chalhub, 2002, p.6), revelando, mais uma vez, a crítica característica à intertextualidade, quando, na moldura narrativa, se define o perfil do jornal como “estilo de tetralogia”: uma montagem teatral.⁵

É possível refletir também sobre a manipulação exercida pelos jornais na escolha das informações publicadas quando, por exemplo, são apresentadas duas notícias que remetem às “qualidades” de Salazar e, logo a seguir, se alerta sobre o processo de seleção e montagem do material intertextual que compõe a narrativa sobre Ricardo Reis, da seguinte forma:

5 Massaud Moisés (2004, p.447) apresenta, em seu *Dicionário de Termos Literários*, o seguinte significado para tetralogia: “[...] Na origem, a tetralogia consistia na reunião de quatro peças dramáticas, três tragédias e uma comédia ou drama satírico [...]. Modernamente, o vocábulo designa todo um conjunto de quatro obras, teatrais ou não, interligadas por um nexo qualquer.”

Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares [...] leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre [...] sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio. [...] Não se cuide que essas notícias apareceram assim reunidas na mesma página de jornal, caso em que o olhar, ligando-as, lhes daria o sentido mutuamente complementar e decorrente que parecem ter. São acontecidos e informados de duas ou três semanas, aqui justapostos como pedras de dominó, cada qual com seu igual, por metade, excepto se é doble, e então é posto atravessado, esses são os casos importantes, vêm-se de longe. Faz Ricardo Reis a sua leitura matinal das gazetas enquanto vai sorvendo regalado o café com leite e trincando as torradas do Bragança [...] (Saramago, 2006, p.82-83).

A informação de que as notícias apresentadas “[s]ão acontecidos [...] aqui justapostos como pedras de dominó [...]” enfatiza o processo de manipulação praticado na fabricação da narrativa. Essa declaração traz à tona, portanto, o processo de elaboração do texto ficcional saramaguiano e, conseqüentemente, leva a refletir sobre o processo de elaboração subjacente ao texto do noticiário jornalístico. Também aqui a intertextualidade corresponde a um trabalho de metalinguagem, em que “as referências apontam para si próprias.” (Chalhub, 2002, p.8). A possibilidade de o trabalho intertextual ser compatível com o trabalho de metalinguagem, permitindo à ficção explicar a forma de construção de seu discurso e, por conseguinte, do discurso jornalístico ao qual se refere, colabora para validar a tese defendida neste estudo de que a intertextualidade contribui para entender as relações entre literatura e história, pois é um recurso que enfatiza, nesse texto literário contemporâneo, o caráter discursivo dessas duas modalidades de conhecimento do mundo.

Trata-se, como tem sido possível observar até agora, da utilização planejada e consciente de materiais intertextuais. A respeito da utilização crítica da intertextualidade, conforme ocorre em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Jenny (1979, p.45) informa que “[q]uer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força

de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão.” É dessa forma, pois, que Saramago, ao apontar o teor enaltecedor do discurso jornalístico, criticando-o, denuncia, também nesse seu romance, o

carácter seletivo de uma História desde sempre mais empenhada em dar uma lição de grandeza nacional que, destacando os feitos e as palavras das grandes figuras, relega para plano secundário o papel desempenhado pelo homem comum (Arnaut, 2002, p.341).

O comprometimento dos jornais com o governo português é evidenciado também por Lília, a camareira do hotel, que, “segundo seu modo de entender, que é coincidente com o de seu irmão Daniel, como temos visto” (Saramago, 2006, p.399), alerta o protagonista sobre o problema da verdade dos fatos noticiados pela imprensa, conforme se observa no diálogo a seguir:

Como é que soube, Li no jornal [...] Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fê no que os jornais escrevem [...] eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira [...] Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais (Saramago, 2006, p.400).

As observações da camareira Lília provêm daquilo que ela ouve de seu irmão, o marinheiro Daniel. Ambos são personagens identificados com pessoas do povo. Entretanto, tais personagens identificam-se com uma camada especial do povo português, uma camada politizada (diferente, por exemplo, daquela representada pelos velhos do Largo de Santa Catarina),⁶ cuja visão de mundo é

6 Os velhos do Largo de Santa Catarina são personagens do romance que só se interessam pelas calamidades, pelas desgraças humanas noticiadas pelos jornais, “estas notícias do quotidiano dramático e pitoresco [...]” Para esses velhos, “[o] mais interessa menos.” (Saramago, 2006, p.356-357).

coincidente com a visão do autor implícito. Jenny (1979, p.48) considera a intertextualidade como forma de ir além dos livros e de “quebrar a argila dos velhos discursos”, podendo transcender os livros e movimentar o mecanismo do discurso social, construindo

técnicas de destruição, para responder à onipresença dos emissores que nos alimentam com o seu discurso morto (*mass media*, publicidade, etc.) [...] Nasce uma outra palavra, que escapa ao totalitarismo dos *media*, mas conserva o seu poder, e se volta contra os velhos mestres (Jenny, 1979, p.48-49, grifo do autor).

Dessa forma, as referências às informações jornalísticas enxertadas no texto ficcional que dão conta de Portugal como “oásis” remetem a uma ligação entre os jornais e o governo português, implicando o entendimento dos jornais como voz do poder. Já os comentários atribuídos ao autor implícito, de teor metalinguístico, e, no caso, validados, por exemplo, pela opinião de Lídia, mulher do povo, implicam o entendimento da ideologia intertextual como voz do povo (de um povo, entretanto, consciente e politizado, segundo Saramago).

A intertextualidade com o noticiário atribuído a “O Século” e ao “Diário de Notícias”, os principais periódicos portugueses, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, permite descrever o discurso jornalístico, num plano negativo, como algo enganoso, que revela falsidade, podendo ser forjado e fabricado. Já o discurso ficcional da narrativa sobre Ricardo Reis também pode ser descrito como algo intencionalmente construído, entretanto, nisso consiste sua seriedade, como reconhece, inclusive o crítico Karlheinz Stierle (2006, p.80), para quem “a verdade da ficção é a sua forma e não o fato de serem sérios ou ‘não-sérios’ seus enunciados.”

A moldura narrativa analisada, composta pela relação entre esses dois tipos de discursos, representa, portanto, a técnica e a habilidade de José Saramago, que, ao apresentar sua ideologia, presenteia a literatura portuguesa com essa revisão crítica do noticiário jornalístico português do ano de 1936. Quanto à intertextualidade com as odes reisianas, será descrito a seguir como se transforma a poesia

peçoana em prosa saramaguiana, nessa espécie de irreverente homenagem prestada a Fernando Pessoa.

Exame da obra de Ricardo Reis

[...] sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes.

(Ricardo Reis apud Saramago, 2006, p.259).

Se a intertextualidade com o noticiário jornalístico apresenta-se em quase todos os capítulos que compõem o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* constituindo, dessa forma, parte do espaço da escrita nessa ficção contemporânea, a intertextualidade com as odes do poeta Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, apresenta-se em todos os capítulos do livro, conforme exemplifica o fragmento utilizado como epígrafe deste capítulo, o fragmento parece próprio para resumir a ideia da composição do personagem Ricardo Reis, e pode ser considerado, já, um intertexto criado por José Saramago, mas que, na realidade, faz parte de uma das odes do heterônimo e, por isso, é a ele aqui atribuído.

As odes reisianas são recuperadas nos dezenove capítulos que compõem o romance, ora por meio de fragmentos dos versos de Ricardo Reis, inseridos na moldura ficcional, como neste excerto em que “Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, taceia o ar cinzento, depois [...] escreve, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir [...]” (Saramago, 2006, p.45), ora por comentários do autor implícito sobre temas e motivos inerentes às odes do heterônimo pessoano, por exemplo o tema dos “deuses”, pois, “[...] os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes, para quem o mal e o bem são menos que palavras [...]” (Saramago, 2006, p.56).

Enquanto a intertextualidade com o noticiário jornalístico decorre do hábito de Reis ler, diariamente, os jornais, sempre instalado com conforto e tranquilidade, a intertextualidade com as odes

decorre, principalmente, de lembranças que o personagem tem das odes um dia escritas e de conversas entre ele e o personagem Fernando Pessoa. De qualquer forma, a moldura narrativa é perpassada pelas referências intertextuais aos jornais de Lisboa e às odes de Ricardo Reis, originando uma situação ficcional em que o protagonista se encontra sempre às voltas com esses textos que remetem ao mundo histórico, uma situação em que “[a]s formas não irrompem automaticamente, mas permanecem acorrentadas à ficção.” (Jenny, 1979, p.26).

Essa possibilidade de a narrativa apropriar-se de outros textos, acoplando-os à sua estrutura, demonstra que na literatura contemporânea, as relações entre ficção e história podem ser repensadas, e o entendimento da *mimêsis* torna-se possível, agora, mediante o significado do conceito proposto, por exemplo, pela teoria de Paul Ricoeur, já comentada aqui e sintetizada por Compagnon (2001). Segundo essa teoria, a *mimêsis* não significa “cópia do real”, mas, sim, “imitação criadora. É incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária.” (Compagnon, 2001, p.13). Assim, por exemplo, quando o protagonista conhece a camareira do Hotel Bragança e ela lhe diz que se chama Lídia, Ricardo Reis sorri ironicamente, toma as odes,

[...] lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia [...] (Saramago, 2006, p.45).

Reis, o protagonista, recorda-se das odes e, ao lê-las, encontra, nos versos escritos, a referência ao nome de Lídia, uma das musas do heterônimo pessoano. A intertextualidade permite, portanto, a construção de episódios protagonizados pelo personagem Ricardo Reis e por Lídia, agora personagem que representa a camareira do Hotel Bragança, um dos cenários do romance de José Saramago.

Nas passagens em que ocorre referência às odes por meio das lembranças de Ricardo Reis, comentários do autor implícito estão presentes e contribuem para avaliar os gestos e as atitudes do pro-

tagonista. Assim, com relação ao mesmo encontro referido linhas acima, entre Reis e Lídia, o autor implícito informa “[...] vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente [...]” (Saramago, 2006, p.44). Após o protagonista ter encontrado nas odes o nome de Lídia, o autor implícito finaliza, dizendo que “[...] já não resta vestígio de ironia no sorriso [...]” (Saramago, 2006, p.45).

O autor implícito, conforme Leonel (2001, p.71), “[t]em responsabilidade, portanto, na ideologia que permeia a narrativa, nos valores nela implicados” e interrompe o discurso do narrador, “para nele introduzir-se sem mediações”. A observação quanto ao sorriso irônico de Ricardo Reis implica a ideologia do autor implícito na composição do protagonista, e o uso da primeira pessoa do plural (“vejamos”), remetendo também à figura do leitor, ratifica a consciência, por parte do autor implícito, da existência de um destinatário para sua mensagem. Ao envolver, então, o leitor no processo de fabricação da narrativa, o autor implícito (emissor da mensagem) está “consciente das relações de linguagem” e é capaz de criar um discurso em que “a função conativa opera junto com o comportamento metalinguístico – pois o narrador incorpora o leitor no desenho de sua mensagem.” (Chalhub, 2002, p.14). A estratégia de a narrativa ser conduzida pelo autor implícito permite reconhecer, ainda, além da “consciência de linguagem” do autor, o redimensionamento do próprio papel da literatura, a qual se desnuda para o leitor que “pode ver, ler o modo como [se] construiu o texto, pondo à mostra o material, as estruturas.” (Chalhub, 2002, p.46).

Além de as odes serem recuperadas por meio dos momentos de recordação do protagonista Ricardo Reis, elas são inseridas na moldura narrativa, conforme já se disse aqui, a partir dos diálogos entre Reis e Pessoa. Isso ocorre, por exemplo, quando Fernando Pessoa chega para visitar Reis, e ele lhe diz que não vão poder conversar muito, pois espera a visita da criada do hotel. Pessoa, então, exclama: “[...] Meu caro Reis [...] eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção [...]” (Saramago, 2006, p.115).

Nesse caso, a participação do autor implícito restringe-se à abertura dos diálogos, a alguns encadeamentos e ao encerramento desses diálogos entre os dois personagens, não fazendo, pois, uso do recurso da metalinguagem. No exemplo apresentado no parágrafo anterior, o autor implícito informa que Reis não esperava Fernando Pessoa ali, mas “[...] sorriu, amável, para que ele não notasse a impaciência do tom [...]”. Como Pessoa insiste em conversar, o autor implícito observa que Reis “[a]pelou para a cumplicidade masculina [...]”. (Saramago, 2006, p.114). Após o diálogo no qual Pessoa observa as mudanças de Reis, duvida da existência do poeta das odes e o acusa de ser “[...] fingimento de si mesmo [...]” (Saramago, 2006, p.116), Pessoa deixa Reis. Aí, então, o comentário do autor implícito, mais próximo, talvez, de um narrador, limita-se a concluir o capítulo e encerrar a cena da narrativa, informando, de forma neutra: “[m]eia hora depois, a porta abriu-se. [...] Lídia [...] enfiou-se na cama [...]”. (Saramago, 2006, p.116).

O trabalho de reaproveitamento das odes decorre, portanto, principalmente dessas duas estratégias. A primeira delas corresponde, então, às lembranças que Reis, o protagonista, tem das odes, havendo, nesse caso, participação maior do autor implícito. A segunda delas corresponde aos diálogos entre os personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa, sendo menor a participação do autor implícito. A construção intertextual, por meio das odes, insere na narrativa características do heterônimo pessoano depreendidas da poesia de Ricardo Reis, como “alheio”, “contemplativo”, “espectador do mundo”, “inúmeros”. Isso é observado, por exemplo, pela professora Aparecida de Fátima Bueno (1994), para quem o protagonista de Saramago é criado a partir de um trabalho com base na obra poética do heterônimo de Fernando Pessoa. Essa tarefa fica a cargo do narrador, que “utiliza a produção poética assinada por Reis e os dados biográficos deixados por Pessoa.” (Bueno, 1994, p.74).

A composição do personagem, entretanto, revela, ao longo da narrativa, várias contradições entre o Reis saramaguiano e o Reis pessoano. Em um encontro entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, este último atenta para a mudança de Reis, “[...] a ler um romance policial,

com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto [...]”, arrematando, indignado, “[...] e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância [...].” (Saramago, 2006, p.115).

Em outro encontro entre os dois personagens, Fernando Pessoa observa que Reis “[...] se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos [...]” (Saramago, 2002, p.180-181), e conclui, também indignado, “[...] estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está [...].” (Saramago, 2006, p.182). Mas não são apenas as constantes provocações do personagem-fantasma Fernando Pessoa que dão conta das diferenças entre os Reis. Os comentários do autor implícito permitem entrever também a dúvida do protagonista sobre sua própria existência, quando Reis

[v]ai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos. [...] Aqui sentado, estas duas palavras escreveu-as como princípio de um poema, mas logo se lembrou de que em um dia passado escrevera, Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico, quem um tal testamento redigiu alguma vez não pode ditar outro contrário (Saramago, 2006, p.225).

O autor implícito, ao apontar para a impossibilidade de o protagonista da narrativa e o poeta heterônimo escreverem as mesmas coisas e também para a pouca importância das odes, acaba por alertar o personagem sobre suas contradições, criando, ainda, condições para se questionar o discurso poético reisiano. Nesse caso, ocorre um trabalho intertextual de teor metalinguístico, em que é possível perceber a figura do autor da narrativa como leitor das odes

de Ricardo Reis, como “leitor-produtor”, ou “leitor crítico”, o qual, de acordo com Chalhoub (2002, p.55), “opera sempre com o repertório metalinguístico”.

Pode dizer-se, então, que a construção do Ricardo Reis saramaguiano implica, a partir da retomada das odes, características do heterônimo pessoano, como “calmo” e “contemplativo”. Tais características, entretanto, parecem não se adequar ao novo Reis, pois este não se reconhece no que está escrito nas odes. Ocorre, assim, um processo de “desvalorização”, e a criação do personagem da narrativa ficcional corresponde a uma refutação do poeta heterônimo pessoano. Esse processo que inverte, no hipertexto, características do hipotexto, Genette (1989, p.445) chama de desmitificação, explicada pelo crítico francês, como “reacción a una valorización anterior.”⁷ O protagonista acompanha, por meio das constantes referências às odes um dia escritas, características suas, ou melhor, características de Ricardo Reis, o poeta heterônimo pessoano, agora às voltas com o mundo, seus acontecimentos e, também, com as mulheres. Reis, conforme explica Gobbi (1997, p.167), é submetido a um “rebaixamento”, que, “[...] além de funcionar como mote para o romance [...] ‘exagera’ um traço da sua biografia [...], para marcar, paradoxalmente, a impossibilidade desse alheamento.”

A intertextualidade com as odes reisianas abarca o entrecruzamento de textos literários, o que confirma a relação da literatura consigo mesma. Segundo Samoyault (2008, p.10), “[a] retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.” O resgate das odes implica a subversão do modelo poético reisiano, e as odes, antes alívio da alma do poeta heterônimo, transformam-se, agora, em tormento da alma do protagonista em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

O reaproveitamento do texto poético implica que o enunciado intertextual passa por modificações de ordem contextual, pois os versos são dispostos na prosa ficcional, adquirindo nova confi-

7 “reação a uma valorização anterior.” (tradução nossa)

guração, a qual, inclusive, é comentada na narrativa, conforme se constata a seguir: “[...] Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores [...] Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira [...] é que os lemos [...]” (Saramago, 2006, p.20). Os versos reisianos são reaproveitados para diversos fins, sendo utilizados, inclusive, para fazerem parte de uma carta de Reis escrita para Marcenda, personagem feminina da qual também se enamora o protagonista. Na carta em questão, sugere-se que

[...] usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer sugiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas covardias, tal como estes pedaços de frases, gerais, sem compromisso, gozemos o momento, solenes na alegria levemente, verdesce a cor antiga das folhas redivivas, sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes, breves são os anos, poucos a vida dura, mais vale, se só memória temos, lembrar muito que pouco, e lembrá-la a si é quanto tenho hoje na memória guardado, cumpramos o que somos, nada mais nos foi dado, e assim chega uma carta ao fim, tão difícil nos pareceu escrevê-la e saiu correntia, basta não sentir muito o que se diz e não pensar muito no que se escreve, o mais que houver de ser depende da resposta (Saramago, 2006, p.258-259).

A dificuldade do protagonista em escrever uma carta resolve-se, na narrativa, pela intertextualidade com as odes de Ricardo Reis, as quais são criticadas no intertexto saramaguiano, quando se afirma que a carta escrita “saiu correntia” e para escrevê-la “basta não pensar muito no que se escreve”. É nítido, nesse caso, o teor metalinguístico do discurso intertextual, em que fica evidente não só o que está escrito como também a forma como se faz. A intertextualidade remete, então, à questão da “metalinguagem como duplo”, a qual Chalhub (2002, p.46, grifo do autor) sintetiza pela equação DIZER = FAZER e que implica a descrição do processo de elaboração do discurso ficcional.

A disposição das odes obedece à nova configuração, de acordo com a construção intertextual representada pela moldura narrativa,

confirmando outra informação de Jenny (1979, p.33) de que “[o] significante verbal [...] só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo.” Esse tratamento do enunciado intertextual que incide na harmonização entre os textos integrados recebe o nome de “linearização”, processo correspondente à inserção gradativa de um texto em outro, de forma tal que “[a] uniformidade das linhas abole toda e qualquer fronteira ou vedação. A inserção nas linhas é igualmente ruptura da página ou do parágrafo que caracterizava o texto primeiro.” (Jenny, 1979, p.34).

O enunciado intertextual composto pela referência às odes sofre transformações de ordem imanente, as quais afetam este enunciado em sua estrutura. É caso de transformação imanente a elipse das odes integradas ao texto ficcional. A elipse corresponde, segundo Jenny (1979, p.39), à “repetição truncada dum texto ou dum arquitexto.” Exemplo disso é a referência à ode reisiana sobre os “inúmeros” que “vivem em nós” e surge no primeiro capítulo do romance, quando se informa que “[...] passaria primeiro Ricardo Reis, porque é inúmeros, segundo o seu próprio modo de entender-se.” (Saramago, 2006, p.24). A ideia relacionada com o tema dos “inúmeros” de Ricardo Reis é retomada no quarto capítulo, num diálogo entre os personagens Reis e Pessoa, em que o protagonista Reis faz a seguinte observação: “[...] Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros [...].” (Saramago, 2006, p.90). No capítulo dez a referência a “inúmeros” reaparece, quando a vida de Ricardo Reis no Rio de Janeiro “lhe parece uma lembrança de um passado antigo, talvez doutra vida, não a sua, outra das inúmeras [...].” (Saramago, 2006, p.212).

Outro caso de transformação por elipse do enunciado intertextual pode ser constatado na recorrência, na moldura narrativa, aos deuses das odes reisianas. Quanto aos deuses de Ricardo Reis, estes aparecem, por exemplo, no segundo capítulo do romance, quando o protagonista escreve no papel “Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir.” (Saramago, 2006, p.45). A referência aos deuses do poeta heterônimo ocorre novamente, no quinto capítulo, dessa vez de forma indireta, quando se diz que “[...] os deuses de

Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes [...].” (Saramago, 2006, p.56). Por fim os deuses reisianos reaparecem no capítulo dez, quando se compara Reis, o heterônimo, aos deuses, “[...] porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos.” (Saramago, 2006, p.225). A inserção entrecortada do tema dos deuses das odes, além de indicar o trabalho imanente do enunciado intertextual, revela também o trabalho crítico característico da intertextualidade, pois este recurso permite, no caso, a observação crítica quanto à atitude contemplativa de Ricardo Reis, a qual só é digna, mesmo, dos deuses. Sobre a transformação elíptica sofrida pelas odes, é interessante retomar a seguinte explicação:

os recortes que o romance faz no ‘todo’ poemático, tornando-o elíptico [...] são já portadores de uma informação nova: caracterizam uma ruptura com o texto primeiro, proveniente justamente desse trabalho de ‘transformação material’ de um texto em outro (Gobbi, 1997, p.153).

Continuando a análise de *O ano da morte de Ricardo Reis*, ainda no âmbito das transformações imanentes do enunciado intertextual, é possível observar o processo de aproveitamento por amplificação dos versos reisianos. Num momento em que Reis pensa em seu trabalho como poeta, o protagonista “[...] envolvido na penumbra como um bicho-da-seda no seu casulo, Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la [...]”. (Saramago, 2006, p.199). Destaca-se, nessa passagem, a ineficácia dos versos “Estás sós, ninguém o sabe, cala e finge”, que apenas falam sobre a solidão, mas não podem fazê-la (a solidão) significar realmente.

O tema da solidão é retomado no capítulo seguinte, vinte e sete páginas à frente, (nesse caso, a intertextualidade com a ode reisiana sofre, simultaneamente, uma transformação por eclipse), dessa vez fazendo parte de um diálogo entre Reis e Pessoa, que discutem o significado da solidão. Nesse diálogo, os dois personagens travam uma

espécie de discussão filosófica em torno do conceito de “solidão.” Fernando Pessoa explica para Reis o seguinte:

Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é [...] a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós [...] Como disse o outro, solitário andar por entre a gente [...] (Saramago, 2006, p.227).

No fragmento acima, o personagem Fernando Pessoa explica com detalhes o que significa a solidão e ilustra, inclusive, sua explicação com versos que remetem ao poema de Camões. E aí, inclusive, a intertextualidade é também crítica, permitindo retomar Camões que é indicado como “o outro”, ironizando-se, com isso, a importância do poeta português do século XVI⁸ para o personagem Fernando Pessoa. Quanto ao tema da solidão, Pessoa, na verdade, reforça o comentário do autor implícito, apresentado no fragmento anterior (referente à página 199 do romance), que atenta para a ineficácia das palavras das odes para designarem, de fato, o que é a solidão. Os versos reisianos são, pois, duas vezes analisados e criticados, por parte dos comentários atribuídos ao autor implícito e por parte do personagem Fernando Pessoa.

Esse tipo de transformação imanente sofrida pelo intertexto composto com base na ode reisiana e que implica a seleção de temas das odes, tratando-os como um assunto em potencial para ser desenvolvido na moldura narrativa, corresponde à amplificação, que, de acordo com Jenny (1979, p.39), significa a “transformação dum texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas”, introduzindo novas possibilidades de significado e enriquecendo o sentido do texto novo.

Numa passagem da narrativa em que Reis pensa em Marcenda, o protagonista decide compor um poema para ela. Dessa forma, em

8 A intertextualidade com a poesia de Camões também perpassa a construção de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Entretanto, conforme já anunciado aqui, este estudo prioriza a recorrência à intertextualidade com as notícias de jornais e com as odes.

meio aos versos que o personagem vai compondo, surgem omentários do autor implícito sobre o processo de construção do texto poético. A combinação entre os versos do heterônimo e os comentários do autor implícito dá origem à seguinte construção intertextual:

Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei de perdê-las, esta ficará sendo a primeira parte da ode, até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar, embora se saiba que muitas vezes começamos por falar de horizonte porque é o mais curto caminho para chegar ao coração. Meia hora depois, ou uma hora, ou quantas, que o tempo, neste fazer de versos, se detém ou precipita, ganhou forma e sentido o corpo intermédio, não é sequer o lamento que parecera, apenas o sábio saber do que não tem remédio, Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei de errar, sem flores, no abismo rumoroso [...] e é neste momento que o poema se completa, difícil como um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra, E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra (Saramago, 2006, p.360- 361).

Observa-se aqui a ampliação do tema do poema, incluindo-se, na passagem narrativa, as etapas da construção dele, o tempo necessário para compô-lo, as dificuldades quanto à inspiração de Ricardo Reis, até o momento em que surge, no poema que está sendo composto, o nome “Marcenda”.⁹ O trabalho intertextual, possibilitando intercalar fragmentos do poema e reflexões metalinguísticas acerca da tarefa do protagonista de compor o poema, permite incluir a ficção saramaguia-

9 O nome da personagem Marcenda é uma referência à palavra “marcenda”, presente na ode “Saudoso já deste Verão que vejo”, do heterônimo Ricardo Reis. A palavra, no poema, remete ao significado do verbo “murchar” e, na obra de Saramago, de acordo com Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p.183), “[...] Marcenda [...] é uma espécie de traição romanesca tragicamente instaurada desde o nome. [...] para o Ricardo Reis do romance [...] a musa que o enredo lhe traz é Marcenda, a que deve murchar.”

na no rol das metaficções, ou ficções que “são cenas de escritura por onde passa a história da linguagem.” (Chalhub, 2002, p.60).

Ainda em termos das transformações imanentes observadas a partir da intertextualidade com as odes, pode pensar-se, também, em determinados processos de “interversão” (Jenny, 1979, p.41) que afetam as odes. A intertextualidade com as odes reisianas permite, por exemplo, que a narrativa reaproveite o nome Lídia, atribuindo, porém, à personagem características que se opõem radicalmente àquelas de uma musa. A Lídia saramaguiana, a camareira do Hotel Bragança, tem nome de musa, como observa o personagem Fernando Pessoa, ao dizer que existe justiça poética, pois Reis tanto “[...] chamou por Lídia, que Lídia veio [...].” (Saramago, 2006, p.115). Não veio, porém, a Lídia das odes, conforme lamenta Reis: “Veio o nome de Lídia, não veio a mulher.” (Saramago, 2006, p.115).

Reis e a camareira do Hotel Bragança vivem um romance na narrativa, caso este para se estranhar, “[...] ou então estão a subverter-se perigosamente as relações e posições sociais [...].” (Saramago, 2006, p.55). Como se nota, portanto, trata-se de uma intervenção dos papéis atribuído às Lídias de Pessoa e de Saramago. A essa transformação imanente observada a partir da intertextualidade com as odes, Jenny (1979, p.41) denomina de “interversão de qualificação”, que corresponde a uma transformação em que “[o]s actantes ou circunstâncias da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente.”

O personagem Fernando Pessoa também exemplifica esse tipo de “interversão de qualificação”, conforme se pode depreender, inclusive, de sua própria fala, em alguns diálogos da narrativa. Numa conversa com Reis, este comenta que Pessoa disse que o “poeta é um fingidor”, e Pessoa lhe responde: “Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca [...] o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta [...].” (Saramago, 2006, p.115). Observando a fala do personagem Fernando Pessoa, pode constatar-se sua atitude reflexiva e questionadora quanto às célebres palavras um dia escritas.

O protagonista Ricardo Reis, inclusive, constrói-se com base nesse processo de “interservação de qualificação.” Conforme visto, Reis, criado a partir de características depreendidas das odes, é, agora, “desmitificado” na prosa ficcional, conforme a classificação proposta pela teoria genetteana, e essa “desmitificação” (Genette, 1989, p.445) implica a transformação do poeta, mediante sua qualificação por oposição. De acordo com o que é possível observar até aqui, a referência às odes reisianas permite a criação do protagonista Ricardo Reis, a partir de características do heterônimo pessoano descritas nos próprios versos do poeta, as quais são, entretanto, desmitificadas a partir da intertextualidade presente na moldura narrativa. A referência às odes permite também que os versos de Ricardo Reis compõem o espaço da escrita na narrativa ficcional saramaguiana, a partir de transformações de ordem contextual e de ordem imanente observadas na intertextualidade com as odes.

A referência às odes permite, ainda, transformações de ordem ideológica do enunciado intertextual do qual se compõe a ficção, pois, de acordo com Jenny (1979, p.44), “[o] seu papel [da intertextualidade] é re-enunciar certos discursos cujo peso se tornou tirânico. Discursos brilhantes, discursos fósseis.” O personagem Fernando Pessoa, por exemplo, discute com Reis o sentido das odes. Fernando Pessoa constata que as odes de Ricardo Reis representam “a poetização da ordem” e observa que, nelas, “[...] a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano” (Saramago, 2006, p.340), apresentando, em prosa ficcional, uma síntese do labor poético de Ricardo Reis. Pessoa, capaz, agora, de reconhecer que é possível ver “a vida doutra maneira” (Saramago, 2006, p.340), é capaz também de indicar o caminho de uma nova forma de pensar, ao constatar, na narrativa, que o papel dos homens deve ser o de “[p]erturbar a ordem, corrigir o destino.” (Saramago, 2006, p.340).

Segundo Jenny (1979, p.45), o sentido do processo intertextual consiste em “pôr em relevo os sintagmas empedernidos (as mitologias), anquilosados nas frases, distanciar-se à sua banalidade,

exagerando-os, e livrar o significante de sua ganga para o situar num novo processo de significação.” Isso é, pois, observado na passagem do romance apresentada no parágrafo anterior, em que Fernando Pessoa, personagem de Saramago, faz uma leitura bastante distante do significado primeiro das odes de seu heterônimo, lançando-lhes um olhar crítico e propondo-lhes nova possibilidade de significação. Assim, subjaz ao entendimento do personagem Pessoa a ideia da impossibilidade do alheamento e da contemplação diante dos acontecimentos da vida e também do mundo, conforme a ideia dos versos reisianos. Pensar, portanto, a poesia reisiana à luz do olhar de Saramago implica atingi-la em sua proposta de imobilidade, de distanciamento e indiferença.

Pode dizer-se, aliás, que a releitura feita pelo personagem Fernando Pessoa das odes reisianas, citando-as e recitando-as, implica a refutação do discurso das odes, redirecionando-o. Ao serem retomadas as odes de Ricardo Reis, para que ele próprio se ouça, colocam-se em xeque seus versos, os quais não resistem e não passam pelo teste da citação perante seu(s) próprio(s) criador(es). Na ficção saramaguiana, portanto, Fernando Pessoa e seu heterônimo não se apresentam como capazes de sustentar seu próprio discurso.

Ricardo Reis, o protagonista, também reflete sobre sua criação poética, sobre o sentido das odes se é que elas faziam mais sentido antes do que agora. Assim,

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços, ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria

mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. A si mesmo pergunta se será possível definir uma unidade que abranja, como um colchete ou chave-ta, o que é oposto e diverso (Saramago, 2006, p.62).

O fragmento acima ilustra a preocupação do protagonista com o sentido das odes, com seu real significado, duvidando de que as odes poderiam ter mais significado antes, quando estavam “completas”, do que agora, “[n]este juntar avulso de pedaços.” A oposição estabelecida entre o sentido dos versos nas odes e o sentido dos versos na ficção é um trabalho de metalinguagem, que aponta, inclusive, para um questionamento da ficção e de seu significado. Embaralhando-se os versos na ficção, embaralham-se os sentidos tanto dos versos, quanto da prosa ficcional, e isso permite explorar “a carga semântica virtual dum texto, acentuar simultaneamente os pontos-chave da sua estruturação e o caráter aberto dessa estrutura, a sua infinidade potencial (J. Kristeva), que é também a infinidade dos contextos possíveis.” (Jenny, 1979, p.46). Cumpre observar que esse entendimento de Jenny sobre o discurso intertextual está relacionado com o que diz Kristeva (1974, p.74) sobre a capacidade da linguagem poética, a qual é estabelecida pela crítica “como uma infinidade potencial [...]: o conjunto infinito (da linguagem poética) é considerado um conjunto de possibilidades realizáveis [...]”.

Parece ter sido possível observar até aqui que, tanto os versos das odes, quanto o noticiário jornalístico, estruturados em prosa, originam contextos diversos, permitindo refletir sobre a literatura, em prosa e em verso, e sobre a história, a oficial e a ficcional. Nesse caso, a ampliação das possibilidades de sentido permite, então, à intertextualidade reativar o significado desses textos já escritos, tornando-se “verificação da leitura pela escrita”, “recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma.” (Jenny, 1979, p.46).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago coloca-se, portanto, como leitor do discurso jornalístico de 1936 e das odes de Ricardo Reis, reaproveitando, criticamente, essas referências, de forma a transformá-las em material para a construção do espaço da

escrita nesse romance sobre o heterônimo pessoano, às vésperas da Segunda Guerra. Essa técnica de aproveitamento intertextual faz parte, também, da composição narrativa do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, o qual a apresenta, inclusive, como mote da construção do romance *Nove noites*, do qual se falará a seguir.

3

"PRÉ-TEXTOS" E PRETEXTOS: NOVE NOITES

*"As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as
ouve e da capacidade de interpretá-las."*

(Carvalho, 2002, p.8).

Nove Noites, romance de Bernardo Carvalho, publicado em 2002, traz para a literatura aspectos da história brasileira, por exemplo, a questão indígena, a ocupação da Amazônia e, ainda, um acontecimento pouco conhecido no Brasil, relacionado com o suposto suicídio de uma figura histórica de nome Buell Quain, etnólogo norte-americano que permaneceu no país, entre 1938 e 1939. A narrativa é protagonizada por um narrador cujo nome não é revelado e que, em 2001, após ler o nome de Quain num artigo de jornal, se lança em busca de pistas sobre o pesquisador estrangeiro.¹ O narrador-personagem conta, então, seu interesse pelo episódio do suicídio e, também, sua procura por informações sobre esse acontecimento histórico que envolve índios do inóspito território amazônico, pesquisadores de vários países, além de autoridades e órgãos do governo

1 O narrador que procura informações sobre o episódio do suicídio do etnólogo Buell Quain será designado, neste trabalho, de narrador- personagem.

do presidente Getúlio Vargas. Toda essa busca relatada na narrativa resulta num vasto material com o qual ele decide, por fim, escrever um romance.

O material que admite ter pesquisado faz parte da construção do espaço da escrita em *Nove noites*, romance caracterizado, principalmente, pela utilização do recurso da intertextualidade com materiais como cartas, retratos, depoimentos, uma carta-testamento, dentre outros, todos relacionados com fatos e figuras do mundo real.² Essa característica implica, pois, o viés histórico da obra de Carvalho, considerando-se, além da presença significativa dessa documentação, na elaboração da narrativa, os acontecimentos da realidade brasileira retratados no romance e relacionados com esse material intertextual.

As referências intertextuais de *Nove noites* remetem ao período em que o narrador-personagem realiza suas investigações (entre 2001 e 2002) e ao período em que o etnólogo Buell Quain esteve no Brasil (entre 1938 e 1939).³ Do período de 2001 a 2002, constam as seguintes referências sobre o etnólogo: artigo de jornal de 12 de maio de 2001, no qual aparece o nome de Buell Quain, depoimento atribuído ao professor brasileiro Castro Faria e depoimento atribuído ao índio Diniz (depoimentos colhidos, no caso, pelo narrador-personagem, durante suas investigações sobre o episódio do suicídio).⁴

As referências correspondentes ao período de 1938 a 1939 são as seguintes: foto de Buell Quain, foto de figuras históricas relacionadas

2 Bernardo Carvalho, autor do romance, reconhece que seu “livro de ficção” é “baseado em fatos, experiências e pessoas reais”, resultado de uma “pesquisa” por ele realizada. (Carvalho, 2002, p.169). Vale ressaltar que este estudo, entretanto, não se ocupa da problemática decorrente dessa coincidência entre o trabalho do autor do romance e o trabalho do narrador-personagem protagonista do romance, centrando-se especificamente na configuração deste último.

3 O testamento de Manoel Perna é um documento cuja data de escrita é posterior à morte de Buell Quain, provavelmente seis anos depois, de acordo com o que indica esta passagem da narrativa: “Hoje, mal se passaram seis anos da morte do dr. Buell [...]”. (Carvalho, 2002, p.12).

4 Aparecem, também, no período em que o narrador-personagem fala sobre a doença de seu pai, na década de 1990, referências às obras *O companheiro secreto* e *Lord Jim*, do escritor inglês Joseph Conrad, do início do século XX.

com Buell Quain, cartas de Buell Quain, relatório de Buell Quain, livro de Buell Quain, convocação para Buell Quain do Serviço de Proteção aos Índios, cartas de dona Heloísa Alberto Torres (diretora do Museu Nacional no Rio de Janeiro), cartas de Fannie Dunn Quain (mãe do etnólogo), carta de Marion Quain Kaiser (irmã do etnólogo), cartas de Ruth Benedict (orientadora de Buell Quain e professora da Universidade de Columbia), cartas de Ruth Landes (colega de Buell Quain e pesquisadora da Universidade de Columbia), carta de William Lipkind (colega de Buell Quain e pesquisador da Universidade de Columbia), livro do etnólogo alemão Von den Steinen sobre o Xingu, livro *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, referência a uma foto de Buell Quain publicada no jornal *O Globo*, diário de Alfred Métraux (antropólogo franco-suíço e especialista em América Latina) e o testamento de Manoel Perna.

Trata-se, portanto, de um material significativo e de vasto teor histórico, habilmente manipulado por Bernardo Carvalho. Dentre essas referências citadas, este estudo priorizará as cartas atribuídas a Buell Quain e a algumas outras figuras históricas e o testamento do engenheiro Manoel Perna, para explicar o papel desses recursos intertextuais na composição do espaço da escrita nesse romance vencedor do prêmio Portugal Telecom de 2002.

Vetores de interpretação

O título do romance *Nove noites* indica as nove noites durante as quais o personagem Manoel Perna⁵ teve a oportunidade de conversar com Buell Quain, em 1939. O engenheiro refere-se, no testamento, a esse tempo decorrido da seguinte forma: “[...] *foram apenas nove*

5 A respeito da figura de Manoel Perna, Danilo Luiz Carlos Micali (2008, p.132), citando entrevista de Bernardo Carvalho, informa que “esse personagem [Manoel Perna] possui um seu correspondente extraficção – Quain teria conhecido alguém chamado Manoel Perna durante a sua estada na região, apenas que esse indivíduo não seria engenheiro, como aparece na história, e sim barbeiro, conforme afirmou Bernardo Carvalho.”

noites [...] A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois, mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho [...] e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia [...].” (Carvalho, 2002, p.46). O testamento, escrito após a morte de Quain, é uma referência intertextual que remete à história do etnólogo, conforme ele próprio teria contado ao engenheiro, em 1939. As partes correspondentes ao testamento e escritas em itálico, em *Nove noites*, são nove. *Nove noites* poderia, talvez, ser apenas o título do testamento, por exemplo.

O título, entretanto, abrange a moldura narrativa correspondente ao romance *Nove noites*, implicando o que preconiza Compagnon (2007, p.110), para quem o título pode ser entendido como referente de toda a “enunciação”, ao qual “se submetem todos os objetos semelhantes [...]”. Portanto, o título comporta a moldura narrativa correspondente ao romance de Bernardo Carvalho, composta pelo testamento e por outros componentes intertextuais, como, por exemplo, as cartas atribuídas ao etnólogo norte-americano e a outras figuras históricas. Estes componentes originam uma construção ficcional permeada pela intertextualidade, que “fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.” (Jenny, 1979, p.22). Dessa forma, é possível pensar que a intertextualidade se antecipa no título do romance, com destaque para um dos componentes do processo de composição predominante na narrativa.

O testamento é grafado em itálico, e o uso do itálico, nesse caso, vai ao encontro do que teoriza Compagnon (2007, p.53), para explicar o trabalho da citação: segundo ele “[c]om o itálico, marca-se o paradoxal, o que está à margem da opinião comum, uma insistência ou supervalorização do autor, uma reivindicação da enunciação. O itálico equivaleria a ‘Eu sublinho’ ou ‘Sou eu mesmo quem o diz.’”

Interpretando, então, o uso do itálico em *Nove noites*, segundo a explicação de Compagnon, é possível dizer que o testamento se apresenta, na verdade, como um truque ficcional, uma referência atribuída ao engenheiro Manoel Perna, mas que se revela, também,

como invenção do narrador-personagem⁶ (o qual, em última instância, é invenção do autor Bernardo Carvalho), pois este admite o seguinte: “[...] Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta.” (Carvalho, 2002, p.135). É possível, portanto, pensar no testamento como invenção do narrador-personagem, contrapondo-se, de certa forma, às cartas, referências atribuídas a figuras reais e remetidas a outras figuras com equivalentes na realidade. Nesse caso, o documento corresponde, também, ao que teoriza Samoyault (2008, p.105) sobre a presença de certas “farsas” e “armadilhas”, indicando a figura de um “colador que faz o texto entrar numa *mimêsis* generalizada, onde tudo teria o mesmo grau de realidade ou de irreabilidade.”

A existência do “colador” que, em *Nove noites*, manipula o texto ficcional e deixa pistas sobre sua existência (como demonstra a teoria de Compagnon sobre o uso do itálico) remete a ficção a uma realidade externa e reconhecida, inclusive, pelo autor Bernardo Carvalho, nos agradecimentos feitos no final de seu livro. Na parte destinada aos agradecimentos, o autor menciona as pessoas com as quais ele pode contar durante a “pesquisa que o precedeu [o romance]”, reconhecendo, ainda, que *Nove noites* “[é] uma combinação de memória e imaginação – como todo romance [...]” (Carvalho, 2002, p.169). Nesse aspecto, esse procedimento realizado por Bernardo Carvalho representa, no âmbito das relações que extrapolam a arquitetura textual, apresentadas por Genette (1989, p.10), um “paratexto”, pois sinaliza para a forma de constituição do romance. Além disso,

6 A possibilidade de se atribuir a invenção do testamento ao narrador-personagem embasa-se em interpretações de *Nove noites* consideradas aqui bastante pertinentes, como a interpretação do professor Beny Ribeiro dos Santos (2007, p.34), o qual entende que “[e]sgotados todos os meios de encontrar a oitava carta que daria um sentido a toda a história, o narrador assume o papel de ficcionista e imagina a carta-testamento deixada por Manoel Perna [...] o que, se não esclarece os fatos [...] levanta várias suposições.” Outra interpretação de *Nove noites* que vem ao encontro do entendimento deste estudo é a de Micali (2008, p.152), segundo o qual “ao revelar [o autor-narrador] que nunca existiu uma oitava carta [...] desvanece a aparência de ‘realidade’ ou ‘verdade’ da ficção. Ou seja, a oitava carta, em forma da carta-testamento de Perna, que finalmente revelaria a verdade sobre a morte de Quain, fora inventada pelo autor-narrador do romance [...]”

o tempero da “memória” e da “imaginação” do autor, adicionado à pesquisa que ele, de fato, reconhece ter realizado, permite confirmar, em *Nove noites*, a importância do trabalho intertextual para se pensar, conforme a ideia deste estudo, sobre as relações entre literatura e história, considerando, por exemplo, que a inclusão de elementos provenientes da realidade propicia um efeito de veridicção para a moldura narrativa, favorecendo a presença da história no livro de Bernardo Carvalho.

Quanto às cartas atribuídas a figuras históricas, estas, a exemplo do testamento de Manoel Perna, constituem também material de referência sobre o caso do etnólogo norte-americano. No caso das cartas incluídas no espaço da escrita em *Nove noites*, elas são destacadas pelo uso das aspas, indicando a existência de uma documentação histórica, documentação que a narrativa leva a crer que seja de origem oficial. As cartas fazem parte da narrativa, incluindo-se, diretamente, no discurso do narrador-personagem. Seguindo as metáforas de Compagnon (2007, p.37-38), a assimilação de um texto por outro texto corresponde ao “enxerto” de um órgão, sem que haja rejeição deste órgão. No caso do enxerto textual, o uso das aspas corresponde a um “adorno a mais”, pois o texto enxertado deve ser “assimilado ao novo texto.” Essa assimilação de que trata Compagnon é observada na composição do romance, não havendo atrito ou estranhamento no trabalho de aproveitamento das cartas pelo texto ficcional. Pelo contrário: os textos se harmonizam na tentativa do narrador de construir “a imagem de quem eu [narrador- personagem] procurava.” (Carvalho, 2002, p.14).

Os documentos referentes ao caso Buell Quain são incluídos no discurso do narrador-personagem, e o uso das aspas para destacar o conteúdo desse material, diferenciando-o do conteúdo do discurso do narrador, implica uma forma de composição textual caracterizada como ato de reescrever, conforme teoriza Compagnon (2007, p.39), ao afirmar que “[...] toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário.” Nesse caso, as aspas evidenciam a participação de diferentes sujeitos no discurso ficcional, correspondendo, assim, a “um sinal tipográfico da citação, um indicador que equivale a ‘Eu

cito””, demonstrando, ainda, que o “autor renuncia à enunciação em benefício de um outro [...]” (Compagnon, 2007, p.52). Em *Nove noites*, então, a intertextualidade com as cartas indica a existência de sujeitos diferentes da pessoa do narrador-personagem, os quais encontram seus equivalentes na realidade.

Há que se atentar, entretanto, para a presença das aspas no “texto trapaceiro”. Conforme adverte Compagnon (2007, p.55), no “texto trapaceiro, cheio de aspas, começo por tirá-las todas, a fim de colocá-las onde tenho vontade. Toda leitura recusa ou desloca aquela que se dissimula na escrita, e não são as aspas que impedem esse gesto.” A possibilidade de o romance *Nove noites* constituir-se como “texto trapaceiro” é plausível, justificando-se, por exemplo, pela evidência do truque do testamento, pela declaração do próprio autor, nos “Agradecimentos”, de que tudo é resultado da “memória” e da “imaginação” e, ainda, pelo que diz Bernardo Carvalho (2011), em entrevista, comentando que “[...] a indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance [...] existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas [as referências] aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, tudo é ficção.”

O uso das aspas no discurso do narrador- personagem para diferenciar o discurso do narrador do discurso atribuído a figuras históricas remete também à teoria de Samoyault sobre a intertextualidade. Para Samoyault (2008, p.36), “[c]onsiderar a intertextualidade como colagem é enfatizar uma transferência exterior mais do que o diálogo, as marcas de uma passagem, de um empréstimo, mais do que o processo de transformação.” No romance de Bernardo Carvalho, a presença das aspas evidencia, então, a diferença entre “material emprestado e texto de acolhida.” A intertextualidade com as cartas implica, ainda, a analogia que Samoyault (2008, p.36) faz entre a citação, na literatura, e a colagem na pintura cubista, manifestações cuja presença de elementos da realidade faz refletir sobre a vida fora do texto ou do quadro (na pintura), embaralhando-se as “fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade”, como forma de “questionar o mundo imitado”. No romance sobre Buell Quain, o discurso do narrador-personagem, permeado por citações atribuídas a figuras

históricas, não tenciona simplesmente transpor a vida para a arte. Nesse caso, a presença das citações tem a ver com o que também teoriza a crítica francesa sobre a transformação do texto do outro, “deslocando-o, oferecendo-lhe novo contexto.” (Samoyault, 2008, p.38).

Em *Nove noites*, a utilização do recurso da intertextualidade com as cartas como forma de “questionar o mundo imitado” e como forma de deslocamento de um texto a partir do qual se inscreve outro contribui para reforçar a hipótese deste estudo sobre as implicações do trabalho intertextual nas reflexões a respeito das relações entre literatura e história na contemporaneidade, haja vista que, no romance de Carvalho, a intertextualidade não só abre caminho para a inclusão, na literatura, de referentes de teor histórico, proporcionando o efeito de veridicção, o qual contribui para a presença da história na moldura narrativa, como também cria condições para o surgimento de novas versões sobre o caso do etnólogo, evitando a repetição e atuando em prol da (re)invenção, indo ao encontro, inclusive, da atual utilização do conceito de *mimêsis* como “conhecimento” e não mais como “cópia” (Compagnon, 2001, p.127).

A intertextualidade, em *Nove noites*, assim como ocorre em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é também “matéria da obra” e, nesse aspecto, o romance sobre Buell Quain, assim como o romance sobre Ricardo Reis, também se ajusta à teoria de Jenny (1979, p.6-7) quando este teórico aponta para a presença compatível do fato intertextual como produto do código e como matéria da obra, característica esta que indica a “forte coloração de metalinguagem” do texto.

A possibilidade de se escrever um romance a partir do material existente sobre Buell Quain é apresentada quando o narrador, ao procurar a antropóloga que havia escrito um artigo sobre o etnólogo norte-americano, declara o seguinte: “[s]upôs [a antropóloga] que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei [...]” (Carvalho, 2002, p.14); ou, então, quando ele apresenta a seguinte explicação: “[n]inguém me perguntava a razão. Eu dizia que queria escrever um romance [...]” (Carvalho, 2002, p.75). O narrador admite, então, a intenção de escrever um romance, e essa declaração indica, nesse caso, a presença da função

metalinguística, uma vez que se trata de “*código falando de código*”, de “literatura sobre literatura.” (Chalhub, 2002, p.32).

Além da intenção de escrever um romance, o narrador-personagem, obcecado pela existência de uma “suposta oitava carta” (Carvalho, 2002, p.153), pois, segundo ele acredita, “[t]inha que haver uma carta em que ele [Buell Quain] revelasse os seus desejos e sentimentos” (Carvalho, 2002, p.27), declara que imaginou a oitava carta, equivalente ao testamento, conforme já foi mencionado aqui. O fato de o narrador- personagem admitir ter imaginado um documento contendo referências sobre o etnólogo vai ao encontro do que preconiza Chalhub (2002, p.42) sobre a questão da “perda da aura” do objeto artístico, o qual passa a significar com base na prevalência da “concepção metalinguística – *consciência e construção*, em contraposição a *sentimento e expressão*.”

O funcionamento da intertextualidade como trabalho de teor metalinguístico permite ao leitor acompanhar certas etapas relacionadas com a produção do texto ficcional, atentando para as potenciais interpretações desse texto e, por conseguinte, de outros textos, como, por exemplo, de textos históricos, sujeitos, inclusive, a interpretações literárias, as quais originam romances contemporâneos, como é o caso desses que integram o *corpus* deste estudo. Em *Nove noites*, portanto, o testamento e as cartas constituem-se importantes referentes que compõem o espaço da escrita no romance, gerando uma construção intertextual capaz de apontar para sua própria economia, sem deixar de contemplar o fato histórico, e isso contribui para endossar a hipótese deste estudo, que coloca a intertextualidade como recurso com condições de sinalizar para o processo de representação da história pela literatura, na atualidade.

O testamento, impresso em itálico, e as cartas, destacadas pelas aspas, constituem, como é possível notar, referências intertextuais explícitas, e o processo de complementar a moldura narrativa a partir, principalmente, desses elementos intertextuais corresponde ao que Jenny (1979, p.25) chama de “enquadramento narrativo tradicional”, pois o testamento e as cartas são inseridos na moldura narrativa correspondente ao romance *Nove noites*, e a relação dessas

referências com a figura do narrador-personagem, protagonista da trama criada por Bernardo Carvalho, indica que a intertextualidade, nesse caso, se encontra, também, a serviço da ficção, ou, de acordo com as palavras de Jenny (1979, p.26), “[a]s formas [...] permanecem acorrentadas à ficção.”

Para descrever com mais precisão o papel das cartas e do testamento, esta análise enfoca, a partir de agora, a intertextualidade com as cartas atribuídas a figuras históricas e, a seguir, a intertextualidade com o testamento de Manoel Perna, a fim de tentar entender como se origina a construção intertextual (o espaço da escrita) correspondente ao romance *Nove noites*.

Ficção e História

Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer [...].

(Carvalho, 2002, p.114).

Em *Nove noites*, a intertextualidade com as cartas atribuídas a figuras históricas é um recurso recorrente em todos os capítulos do romance correspondentes à história contada pelo narrador-personagem, que, em 2001, sai à procura de pistas sobre o estranho, e pouco conhecido, episódio do suicídio do etnólogo Buell Quain, ocorrido em 1939, na selva amazônica, onde o pesquisador norte-americano estudava os costumes das tribos indígenas brasileiras.

O narrador faz uso de um vasto material intertextual, apresentando-o em seu discurso, e, por meio da interpretação realizada por ele desses textos, tenta encontrar uma justificativa para o que poderia ter ocorrido na região Norte do Brasil, durante o período do governo do presidente Getúlio Vargas, quando Buell Quain realizava pesquisas de etnologia relacionadas com os costumes dos povos indígenas. Decorre, pois, da investigação e do trabalho do narrador-personagem a intertextualidade com as cartas, no romance *Nove noites*, e a inclusão dos documentos de teor histórico gera um

discurso intertextual cuja composição exige mais que palavras. Trata-se de um discurso que, conforme a comparação estabelecida por Jenny (1979, p.21-22), equivale a uma “super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais.”

As cartas citadas na narrativa são identificadas pelo narrador, informando quem escreveu cada documento e em quais condições esse material teria sido escrito. Dessa forma, a referência às cartas se dá, basicamente, por meio da citação direta, entre aspas, das cartas (ou, então, de fragmentos delas), as quais são inseridas no discurso do narrador-personagem, que passa a fazer conjecturas em torno do que lê, revelando suas suposições, com base nos acontecimentos relatados nas correspondências. Assim, numa passagem da narrativa na qual se fala, por exemplo, sobre Ruth Benedict, professora da Universidade de Columbia e orientadora das pesquisas realizadas pelo etnólogo no Brasil, o narrador informa que Benedict simpatizava com alunos desajustados e supõe que, talvez, por isso ela protegesse algum deles, como Quain, por exemplo. Após expor sua suposição, o narrador refere-se a uma carta com o seguinte comentário de Benedict sobre a trágica morte de seu aluno Buell Quain:

Ao receber a notícia do suicídio do aluno [...] Benedict esboçou uma carta à mãe de Quain: “Minha secretária acaba de me telegrafar, e em meio à minha própria dor só consigo pensar na senhora. Ele foi um filho que sempre a preocupou. É desolador. De todos os meus alunos, guardo no coração o lugar mais caloroso para Buell [...]. Estou paralisada pela dor. Que Deus possa confortá-la no seu sofrimento.” (Carvalho, 2002, p.17-18).

O narrador, como se nota, contextualiza o documento, “uma carta à mãe de Quain”, informando que foi escrito quando a professora soube da “notícia do suicídio do aluno”. Em meio, então, ao discurso do narrador, é incluída a “carta”, separada pelo uso das aspas, e a referência à correspondência atribuída à professora Ruth Benedict corresponde a um recurso que permite enfatizar a comoção

da professora norte- americana pelo suicídio de Quain, aluno para o qual ela guarda “no coração o lugar mais caloroso.”

Ocorre, ainda, outro processo de inclusão do material intertextual na moldura narrativa. Trata-se da referência às cartas por meio da citação direta desses documentos, entre aspas, seguindo, porém, uma formatação diferente da formatação das páginas da narrativa e que dá ideia, por exemplo, da formatação utilizada no âmbito das correspondências. Nesse caso, as cartas são separadas do parágrafo em que se desenvolve o discurso do narrador-personagem, conforme demonstra o fragmento a seguir:

[...] fez [a professora] questão de lê-la [a carta] em voz alta, em inglês, intercalando a leitura de pausas e entonações para assinalar [...] coisas que a ela pareciam significativas e a mim não diziam nada:

Prezada dona Júlia,

“Este é apenas um bilhete. Parto nas próximas duas horas para a aldeia krahô. Estamos esperando algumas calças e camisas. Eu e um grupo de índios krahô que estava em Carolina quando cheguei. As calças e as camisas são para eles. [...]

“Ontem à noite, fui a uma festa em homenagem a Humberto de Campos. Houve uns dez breves discursos sobre sua vida e sua obra. Fiquei espantado com o interesse que o povo de Carolina demonstra por tópicos literários. As pessoas se aglomeravam nas portas e se amontoavam nas janelas para ouvir o que era dito. Só entendi metade, mas fiquei impressionado pelo sério interesse da audiência.” (Carvalho, 2002, p. 28-29).

Na passagem acima, o narrador, em busca de pistas sobre o caso de Quain, se encontra com uma professora brasileira, que lê uma correspondência para ele, que está interessado, principalmente, em buscar “uma história de amor” (Carvalho, 2002, p.28) para tentar explicar o suicídio do etnólogo. O recurso da “carta”, lida pela professora, “em voz alta, em inglês,” como detalha o narrador, não confirma um possível romance do etnólogo com a tia dela, na época em que Buell Quain esteve no Brasil. De qualquer forma, o aproveitamento intertextual ocorre, tornando possível tratar no texto ficcional

da existência de uma mulher, “dona Júlia”, com quem o etnólogo, de alguma forma, poderia ter tido algum tipo de relacionamento, como demonstra a suposta carta escrita por ele.

As passagens aqui transcritas exemplificam, então, a forma como as cartas são inseridas no romance, citadas diretamente pelo narrador, que procura antecipar a inclusão dessas referências intertextuais em seu discurso, como foi possível observar nas passagens já mencionadas, por meio, por exemplo, de comentários como este: “Ao receber a notícia do suicídio do aluno [...] Benedict esboçou uma carta à mãe de Quain [...]” (Carvalho, 2002, p.17); ou, então, este comentário: “[...] fez [a professora] questão de lê-la [a carta] em voz alta, em inglês [...]” (Carvalho, 2002, p.28).

A intertextualidade, no caso de *Nove noites*, consiste num recurso relacionado diretamente com a figura do narrador-personagem, o qual atua como personagem da história narrada, procurando e juntando material que remete ao universo real.⁷ A partir desse material, constitui-se, então, o discurso desse componente da moldura narrativa, também personagem, que atua, principalmente, como uma espécie de investigador da vida de uma figura histórica, e tal característica permite inseri-lo na condição do narrador que o escritor e crítico Silviano Santiago denomina “narrador-pós-moderno.” O narrador pós-moderno, segundo a proposta apresentada por Santiago (1989, p.39), “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador [...]”.

No caso do narrador-personagem, é possível dizer que ele se coloca como um espectador da história de Buell Quain, apresentando-se como um jornalista à procura de informações sobre o etnólogo. Entretanto, enquanto faz referência ao material acumulado e àquilo

7 A respeito da questão do narrador que procura pistas sobre Buell Quain, Micali (2008, p.131) denomina-o “narrador-autor”, classificando-o, nesse caso, como “homodiegético”, o qual atua como personagem secundária na história sobre Buell Quain, e ainda, como “autor detetive (ou narrador-detetive), uma vez que investiga e vai juntando os dados”, classificando-o, nesse caso, como “autodiegético”, pois, “na recomposição que promove para narrar a história de Quain, ele acaba contando a sua própria.”

que descobre sobre Buell Quain, ele relata também sua própria experiência, na selva amazônica, na década de 70, quando acompanhava o pai, em viagens de negócios. Essa característica permite, pois, relacioná-lo com o narrador pós-moderno,

aquele que olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que não está ali para falar da sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente [...] ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta (Santiago, 1989, p.32).

A caracterização do narrador pós-moderno apresentada por Santiago parece ajustar-se, então, à condição do narrador-personagem, em *Nove noites*, que também faz referência à sua própria trajetória, contando-a, ao mesmo tempo em que conta sobre a procura por informações a respeito de Quain. E a trajetória do narrador, inclusive, apresenta algumas coincidências com a trajetória do etnólogo Buell Quain, conforme é possível observar na passagem a seguir:

Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. [...] Visitaram a Holanda, a Alemanha e os países escandinavos. [...] Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico logo foi associado a uma espécie de paraíso [...] para mim, as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno [...] (Carvalho, 2002, p.64).

O fragmento acima ilustra o papel desempenhado pelo narrador do romance de Carvalho: referindo-se à experiência de Quain com o pai, em viagem pelo mundo, ele aproveita isso como uma espécie de “gancho” e volta o discurso para si mesmo e para as experiências vividas com seu pai, durante sua infância, nas diversas viagens feitas pelos dois, as quais, entretanto, não lhe trazem boas lembranças. Assim, nesse caso, as coincidências entre Quain e o narrador ficam no âmbito das experiências, pois a forma de encará-las, de acordo com a passagem transcrita, é diferente, sendo comparadas como a visão do “paraíso”, para Quain, e como a visão do “inferno”, para o narrador.

A intertextualidade com o material atribuído a figuras históricas permite refletir também sobre a questão da representação, em *Nove noites*, de acordo com a teoria de Compagnon (2001, p.132), o qual prevê, com base na proposta de Terence Cave, o entendimento da *mimêsis* como forma de reconstrução de um acontecimento, relacionando a *mimêsis* com “pistas” depreendidas da narrativa, as quais exigem um “leitor detetive”, interessado na reconstrução da história. Isso implica, pois, a *mimêsis* como “reconhecimento” e não mais como “cópia” (Compagnon, 2001, p.133). Essa possibilidade de pensar a questão da representação literária como forma de reelaborar um acontecimento, e não de imitá-lo, encontra-se exemplificada, nesse romance contemporâneo em língua portuguesa, a partir da manipulação do recurso da intertextualidade, o qual capacita a narrativa a reinventar a realidade, reforçando, assim, a hipótese de considerar o recurso intertextual pertinente para se refletir sobre as relações entre literatura e história, uma vez que ele permite trazer à tona certos acontecimentos históricos ligados à realidade brasileira, sob um olhar divergente daquele que perpassa os registros da história oficial.

O aproveitamento das cartas, na construção do espaço da escrita em *Nove noites*, realiza-se por meio de algumas adaptações que afetam o enunciado intertextual. É possível verificar a inclusão das cartas na moldura narrativa de acordo, por exemplo, com o tratamento designado por Jenny (1979, p.34) de “engaste”, que corresponde a uma montagem na qual o “fragmento recuperado” é reaproveitado tendo em vista alguma unidade semântica com o novo texto. Pode ser considerado exemplo da utilização da técnica do engaste a referência a uma carta atribuída a Quain, na qual o etnólogo aponta para o processo de extinção dos índios brasileiros, na selva amazônica, provocado não só pelos brancos, mas também por índios, que, no passado, travavam batalhas entre si, impondo sobre uma tribo os costumes de outra tribo, conforme demonstra o fragmento a seguir:

O clima de animosidade e terror entre as diversas tribos da região os obrigava [os índios Trumai] a acender fogueiras sempre que entravam em “território estrangeiro”, para anunciar a sua presença [...] Quain

chegou à aldeia trumai em meados de agosto [de 1938]. [...] Temidos no passado pelo número e pela coragem guerreira, os Trumai estavam reduzidos a uma única aldeia [...] Instalaram-se ali [...] com o objetivo de se afastarem de tribos inimigas, em especial dos Kayabi e dos Nahukwá, cujo chefe era um poderoso xamã. Seus antepassados já haviam sido expulsos dessa mesma região pelos Suyá. Mas agora os Trumai temiam sobretudo os Kamayurá, seus vizinhos mais próximos [...] Por outro lado, os Trumai também pioravam o estado de histeria com as próprias lendas [...] “Há uma expectativa permanente de que os Suyá e os Kamayurá ataquem à noite – basta um galho quebrado depois do cair da noite para levar os homens a se agruparem, com seus arcos e flechas, trêmulos, no centro da aldeia”, Quain escreveu a Ruth Benedict (Carvalho, 2002, p.51-52).

A correspondência mencionada é, como se nota, citada de forma direta, entre aspas, sendo incluída no mesmo parágrafo em que se desenvolve o discurso do narrador. A utilização da carta na construção do espaço da escrita é pertinente e significativa, no que concerne à estrutura narrativa, pois seu conteúdo apresenta afinidade com o teor do discurso desenvolvido pelo narrador sobre os Trumai, que, já em 1938, quando Quain os visita, “estavam reduzidos a uma única aldeia”, ameaçados por outras tribos da região, conforme demonstra a passagem transcrita do romance. Assim, de acordo com o relato do narrador, sustentado pela carta, a extinção das culturas indígenas, no Brasil, é um problema decorrente também de conflitos entre as próprias tribos e não apenas de conflitos entre índios e brancos (explicação comumente divulgada na sociedade brasileira). O recurso representado pela suposta carta de Quain é, portanto, incorporado ao texto literário para tratar desse aspecto da realidade do Brasil relacionado com a questão indígena no país. E, nesse caso, o trabalho intertextual permite à narrativa trazer à tona um viés divergente daquele que perpassa a história oficial, apontando, geralmente, o homem branco como o único responsável pela dizimação dos índios brasileiros.

Ainda quanto ao aproveitamento de textos relacionados com a realidade, o trabalho realizado em *Nove noites*, caracterizado,

praticamente, pelo processo de citação de cartas atribuídas a figuras históricas, pode implicar o que Jenny (1979, p.44) reconhece como marca “ideológica” para salientar que, num discurso, “a pura repetição não existe”, o que existe é a intenção de “trocar-lhe [do discurso] os polos ideológicos.” Essa condição do discurso intertextual pode ser verificada quando se trata, na narrativa, do cenário amazônico, apresentando-o como um território inóspito, de difícil acesso, um lugar descrito como um verdadeiro “inferno”, de acordo com a passagem abaixo:

Em carta de 1º de novembro de 1940 a Heloísa Alberto Torres, a mãe de Quain conta a história dos missionários do rio Coliseu. À falta de quinino e com os homens morrendo de malária, os americanos começaram a rezar. “Foi quando viram um homem com a cabeça raspada, calças esfarrapadas e uma velha jaqueta vindo do rio na sua direção. Acharam que fosse um prisioneiro em fuga, até que ele lhes sorriu.” No delírio de seu pesadelo, devem ter visto um condenado [...] saindo de dentro de algum pântano da Louisiana ou do Mississippi. Ou pelo menos foi assim que imaginei [narrador] as visões febris e apavoradas dos pobres missionários quando li a carta da mãe do etnólogo. Segundo ela, Quain lhes teria dado um novo remédio [...] O jovem antropólogo teria obtido o medicamento e por sorte o incluíra na sua bagagem depois de a mãe ter lido um artigo numa revista médica e lhe mandado o recorte para o Rio de Janeiro. De alguma forma, nem que fosse à distância, ela tentava ser útil e acompanhar os desígnios do filho em sua descida aos infernos (Carvalho, 2002, p.49-50).

O fragmento transcrito recupera o trecho de uma suposta carta da mãe de Buell Quain para, assim, fazer referência às seguintes questões: os ataques de malária comuns na selva amazônica e a falta de assistência médica aos moradores do local. Esse cenário teria impressionado a mãe do etnólogo que morando nos Estados Unidos, não deixa de ser útil ao filho, em sua “descida aos infernos”, segundo imagina o narrador, impressionado com o que lê, na carta da mãe do etnólogo. Nesse caso, a utilização desse material intertextual constitui um recurso utilizado para fazer referência à histórica situação da

Amazônia, ontem isolada, hoje, embora menos isolada, pouco integrada, ainda, ao resto do Brasil.

Além de problematizar aspectos da realidade brasileira, como a extinção das tribos indígenas e as dificuldades impostas ao homem devido às condições naturais do território amazônico, a intertextualidade com as cartas permite tratar do controle exercido pelo Estado Novo sobre pesquisadores estrangeiros que trabalhavam no Brasil, dentre os quais consta Buell Quain. A inclusão do fragmento de uma correspondência atribuída a dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro e responsável por Quain, no Brasil, endereçada a Ruth Benedict, professora da Universidade de Columbia e orientadora das pesquisas do etnólogo, mais a inclusão de parte de uma fala, em discurso direto, do depoimento prestado pelo professor brasileiro Castro Faria ao narrador-personagem são estratégias que permitem tratar dessa questão. A passagem da narrativa em que ocorre essa junção de discursos é apresentada a seguir:

Em carta a Ruth Benedict, Heloísa Alberto Torres se explica: “Certos equívocos da parte do sr. Quain foram interpretados pelo Serviço [Serviço de Proteção aos Índios] como infrações à lei e levaram este órgão a impor-lhe condições estritas se ele desejar prosseguir em suas pesquisas nas aldeias indígenas”.

Castro Faria diz que essa era a praxe: “Até eu, que era membro-delegado do Conselho de Fiscalização na expedição do Lévi-Strauss precisava de um salvo-conduto.” (Carvalho, 2002, p.44).

Pelo que se pode depreender do conteúdo da carta de dona Heloísa e da fala de Castro Faria, os procedimentos dos órgãos governamentais eram rotineiros e visavam ao bom andamento das pesquisas dos estrangeiros entre os índios. Existe, entretanto, outra possibilidade de entendimento para o controle das autoridades, por exemplo, o “sentimento antiamericanista” que predominava, “[à]s vésperas da guerra.” (Carvalho, 2002, p.44). Embora essa possibilidade seja minimizada pelo que diz Castro Faria em seu depoimento e pela

referência ao que escreve dona Heloísa para Benedict, a questão da política do Estado Novo em relação aos pesquisadores norte-americanos é lançada na moldura narrativa e recriada com base nas referências intertextuais atribuídas a figuras históricas.

Como forma de reforçar a ligação de Castro Faria e de dona Heloísa com Buell Quain, acopla-se à narrativa uma fotografia de 1939, marcada pela presença de figuras históricas relacionadas com o etnólogo, dentre as quais aparecem o professor Castro Faria e dona Heloísa. Como o etnólogo não está entre os fotografados, o narrador-personagem faz o seguinte comentário a respeito dessa ausência:

Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência (Carvalho, 2002, p.32).

A intertextualidade com essa fotografia de figuras históricas cujas trajetórias, no romance, têm a ver com a figura de Buell Quain é resultado do tratamento que Jenny (1979, p.31) denomina “verbalização” e que corresponde à ligação da imagem com o novo texto, por meio da expressão verbal. A referência à fotografia torna-se motivo para se falar do etnólogo, cuja ausência, entre os fotografados, merece ser comentada, tendo em vista seu vínculo com as pessoas retratadas, de acordo com a trama da narrativa. Esse processo de interação da imagem fotográfica com o texto ficcional implica o que diz Jenny (1979, p.33) sobre o trabalho de verbalização: um tratamento que “[se] esforça por reduzir todos os corpos estranhos não verbais que podem surgir num texto.”

Outra questão tratada na moldura narrativa, com base na referência a uma carta atribuída a Buell Quain e enviada a Margareth Mead, diz respeito ao processo de degradação da cultura indígena brasileira, resultado da aplicação das ideias do marechal Cândido Rondon no desenvolvimento da Amazônia, de acordo com que revela a passagem a seguir:

Numa das cartas que mandou a Margaret Mead, escrita em 4 de julho de 1939, Quain dizia o seguinte: “O tratamento oficial reduziu os índios à pauperização. Há uma crença muito difundida (entre os poucos que se interessam pelos índios) de que a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa civilização’. Tudo isso pode ser atribuído a Auguste Comte, que teve uma enorme influência na educação superior local e que através do seu espetacular discípulo brasileiro, o já velho general Rondon, corrompeu o Serviço de Proteção aos Índios. [...]” (Carvalho, 2002, p.66-67).

O conteúdo do documento, ao apontar para a situação dos índios brasileiros, permite uma identificação do narrador-personagem com o etnólogo Buell Quain, sendo possível estabelecer um paralelo entre a história de Quain e a história do narrador, que também conhece tribos indígenas da selva amazônica, pois acompanhava o pai, na década de 70, em viagens ao Xingu. “Bisneto do marechal Rondon por parte de mãe”, o narrador comenta sobre a impressão que lhe causaram, na época, os “índios aculturados”: um “espetáculo deprimente”, segundo ele (Carvalho, 2002, p.66).

As informações do narrador-personagem sobre o “espetáculo deprimente” representado pelos índios aculturados são, então, corroboradas pela referência à suposta carta de Quain, na qual o etnólogo critica a postura paternalista do Estado brasileiro em relação aos índios, mencionando a influência das ideias do filósofo francês Augusto Comte no trabalho desenvolvido pelo marechal Cândido Rondon, militar que se ocupou da questão indígena, no Brasil, e da ocupação da Amazônia, no início do século XX. Observa-se, dessa forma, que a referência à carta do etnólogo permite não só inserir o tema da questão indígena no Brasil, como também relacioná-lo com a experiência do narrador-personagem. Jenny (1979, p.39) denomina essa possibilidade de transformação do texto original, a partir de seus sentidos potenciais, de “amplificação.” A amplificação corresponde a uma modificação imanente pela qual passa o enunciado intertextual e que não visa simplesmente à sua adaptação contextual (como é o caso do engaste, cuja

montagem deve pressupor o contexto), mas ainda sua transformação interpretativa.

Quanto aos primeiros habitantes da região amazônica, os índios (aqueles que se tornaram exóticos personagens da literatura romântica brasileira) no século XIX, nessa narrativa do início do século XXI, não foram contemplados com o título idílico de heróis. Pelo contrário: trata-se de indivíduos miseráveis, habituados a sobreviver por meio de recursos do Estado brasileiro, como “órfãos”, segundo é possível observar nesta outra passagem:

Assim como os índios o adotam quando o recebem na aldeia, eles esperam que você também os adote quando vão à cidade. [...] De volta a São Paulo [...] comecei [narrador] a receber telefonemas a cobrar. Os índios me ligavam [...]. Pediam coisas. Em geral, dinheiro. [...] São os órfãos da civilização. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos. [...] Jurei que não me esqueceria deles. E os abandonei, como todos os brancos (Carvalho, 2002, p.108-109).

O fragmento do romance transcrito corresponde a um relato do narrador que descreve sua visão sobre os índios, apresentando-os de forma nada heroica ou romântica, fazendo pensar que o índio representando na atual literatura brasileira é mais condizente com a verdadeira situação dos índios da Floresta Amazônica. Nesse caso, a questão da intertextualidade pode ser pensada de acordo também com a teoria de Samoyault (2008, p.114), para a qual “a memória da literatura possibilita que esta retenha uma história, que não obedece talvez às mesmas regras que a história do mundo, mas que a tira [a história do mundo] de um imobilismo redutor”. Em *Nove noites*, portanto, essa conversão do mundo em uma história, com regras próprias, permite tratar da questão indígena na Amazônia, resgatando esse aspecto da história do Brasil de sua imobilidade. Com isso, reforça-se, conforme se tenciona demonstrar aqui, a possibilidade que subjaz ao trabalho intertextual de trazer à tona reflexões sobre a

relação da literatura com a história, permitindo, nesse romance, rever o discurso “mítico” construído em torno da questão indígena no Brasil.

Por meio, então, da referência às cartas atribuídas a figuras históricas e inseridas na moldura narrativa, a partir de modificações contextuais e ideológicas do enunciado intertextual, além de algumas transformações imanentes a ele, é possível problematizar aspectos históricos como a dizimação dos índios brasileiros e as condições desfavoráveis ao convívio humano no território amazônico. A referência às cartas permite, ainda, tratar da pressão exercida pelas autoridades brasileiras, durante a vigência do Estado Novo, sobre pesquisadores estrangeiros, e também apresentar uma visão crítica quanto à degradação da cultura indígena e à postura paternalista do governo brasileiro para com os povos da Amazônia.

A intertextualidade com as cartas, no caso de *Nove noites*, é, então, um recurso relacionado diretamente com a figura do narrador-personagem, que procura informações sobre uma figura real. Nessa busca por informações, o narrador deixa-se passar por um escritor, admitindo a possibilidade de “escrever um romance” e de ter “interesse literário.” (Carvalho, 2002, p.14). Falar, no romance, sobre a possibilidade de escrever um romance coloca *Nove noites* como exemplo de um texto “configurado poeticamente”, o qual, segundo a teoria de Chalhoub (2002, p.39) sobre o trabalho metalinguístico, “pretende traduzir o objeto do real e faz isso de modo icônico, isto é, o objeto [...] está na diagramação do texto. O objeto nasce do texto.”

Diante da ideia do surgimento de um “romance” a partir de “pistas” que remetem à realidade histórica brasileira, é possível afirmar que a intertextualidade constitui um trabalho de metalinguagem, e a consciência do trabalho relacionado com a produção do romance implica o que teoriza Chalhoub (2002, p.41) sobre a construção metalinguística em que o código faz parte do processo de definição, a partir do significante, “para traduzir/definir estruturalmente o objeto, demonstrando-o, em estreita operação com o trabalho da função poética.” Em *Nove noites*, a presença da intertextualidade como trabalho de metalinguagem permite explicar e sintetizar o projeto de elaboração de um romance de motivação histórica, conforme se observa a seguir:

[...] comecei a lhe explicar o que era um romance. Ele não estava interessado. [...] Os velhos estavam preocupados, queriam saber por que eu vinha remexer no passado [...]. Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. [...] As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios [...]. Ele não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?” (Carvalho, 2002, p.95-96).

Embora as implicações do “romance” ao qual se refere o narrador sejam amenizadas, ao se afirmar a intenção de “remexer o passado” para escrever um “livro de ficção”, uma “historinha, sem consequência na realidade”, aponta-se, na própria obra, para a sua matéria (a história, o passado) e para a sua definição (livro de ficção). A intertextualidade promove, dessa forma, o que Jenny (1979, p.45) chama de “desvio cultural”, uma vez que torna o discurso histórico e o discurso ficcional “objeto[s] da metalinguagem”. Além de fomentar a discussão sobre o projeto de elaboração de um romance de temática histórica, a intertextualidade com o material atribuído a figuras históricas, ao configurar-se como trabalho de metalinguagem, possibilita, ainda, confrontar romance de temática histórica com realidade, como é possível constatar na seguinte transcrição:

[...] depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse um antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance [...] com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde com a pesquisa terminada e o livro publicado. [...] O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo [...] para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível [...]. Eu precisava de um rosto real, de alguém que tivesse alguma relação, ainda que remota, com os

personagens da história. [...] Tomei o avião para Nova York com pelo menos uma certeza: a de que, não encontrando mais nada, poderia, por fim, começar a escrever o romance (Carvalho, 2002, p.157-158).

O fragmento acima permite inferir que o material do romance é de origem histórica. Isso não significa, porém, que o romance mantenha um compromisso com a história, corroborando o caráter do discurso histórico oficial. Pelo contrário, a presença da história na ficção, por meio da manipulação do recurso da intertextualidade, ressalta o caráter fabricado do texto ficcional, ressalta sua matéria (a história) e sua condição (um artefato produzido com base em fatos históricos). No romance, tudo pode ser dito, ainda que exista alguém com “alguma relação” com os “personagens da história”, pois, conforme sentença o narrador-personagem, nas páginas finais de *Nove noites*, “[a] realidade é o que se compartilha.” (Carvalho, 2002, p.167).

Essa possibilidade de a intertextualidade, em *Nove noites*, realizar-se como trabalho de metalinguagem reforça a ideia defendida aqui de se pensar as relações da literatura contemporânea com a história, tendo em vista que a ocorrência do recurso intertextual, no caso do romance de Bernardo Carvalho, permite constatar o projeto discursivo que subjaz à condição da literatura e, por conseguinte, da história da qual ela se apropria. As cartas reaproveitadas na narrativa tornam-se, pois, um material que permite à literatura remeter tanto à história quanto à própria literatura, e o recurso da intertextualidade, dentro de possibilidades de entendimento levantadas neste estudo, veicula essa condição para o texto literário.

Quanto à presença do testamento em *Nove noites*, descrever-se-á, a seguir, como esse documento corresponde a um recurso intertextual que, apresentando-se de forma isolada, integra o espaço da escrita no romance de Bernardo Carvalho, remetendo também à realidade e, dessa forma, contribuindo para garantir a presença do efeito de veridicção na moldura narrativa.

Memória e imaginação

[...] *mas não lhe peço que acredite em mais nada – a verdade depende apenas da confiança de quem ouve.*

(Carvalho, 2002, p.25).

Em *Nove noites*, tão significativa quanto a intertextualidade com as cartas é a intertextualidade com o testamento. Trata-se, nesse caso, de uma referência que também remete à trajetória do etnólogo norte-americano, registrando, porém, aquilo que um personagem da moldura narrativa, o engenheiro Manoel Perna,⁸ escreve, dizendo ter ouvido do próprio Buell Quain, por ocasião da passagem do etnólogo pelo Brasil, em 1939. Manoel Perna, no documento que escreve, revela como se tornou amigo e confidente de Quain, durante as estadas do etnólogo em Carolina, cidade localizada no Estado brasileiro do Maranhão.

O testamento apresenta-se como uma referência sobre Buell Quain, completando a construção da narrativa correspondente ao romance *Nove noites*, numa combinação de memória e imaginação, segundo é possível constatar, por exemplo, na seguinte passagem da carta do engenheiro: “*O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever.*” (Carvalho, 2002, p.134).

Diferentemente do que ocorre com a intertextualidade com as cartas, as quais são inseridas no discurso do narrador-personagem entre aspas, em forma de citação (no mesmo parágrafo ou em parágrafo diferente do parágrafo do discurso do narrador-personagem), a intertextualidade com o testamento decorre da disposição desse documento entre os capítulos da história contada pelo narrador-personagem. A inserção desse elemento intertextual não prejudica

8 A respeito do personagem Manoel Perna, autor do testamento, Micali (2008, p.131) define-o como “narrador homodiegético, como personagem que viveu uma relação de amizade com Quain, dentro da narrativa.”

o sentido da moldura narrativa, e a carta de Manoel Perna, assim como as cartas atribuídas a figuras históricas, apresenta informações sobre Buell Quain, insistindo, porém, na impossibilidade de se obter a verdade quanto aos fatos relacionados com o etnólogo, conforme se constata pela passagem a seguir: “*Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.*” (Carvalho, 2002, p.7).

O documento escrito por Manoel Perna faz parte, portanto, da construção do espaço da escrita em *Nove noites*, apresentando-se em capítulos intercalados com os demais capítulos da moldura narrativa, em que é narrada a história do narrador-personagem. A disposição dessa referência remete ao que diz Jenny (1979, p.21) sobre o trabalho intertextual, ao afirmar que “[o] que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto.”

O testamento compõe nove dos dezenove capítulos do romance *Nove noites*, e essa forma peculiar de elaboração implica, ainda, o que teoriza Jenny (1979, p.25) sobre a construção intertextual, cuja “cronologia pode desaparecer e a narrativa tornar-se lacunar, desde que uma unidade se isole facilmente, que se opere uma construção, em que os materiais intertextuais possam ocupar o seu lugar.” Tendo em vista, então, essa possibilidade apresentada por Jenny, pode considerar-se a carta escrita pelo engenheiro como uma unidade isolada que também assinala a presença da história na ficção de Bernardo Carvalho, pois diz respeito a Buell Quain, a fatos e a figuras reais relacionados com o etnólogo, a partir das informações de Manoel Perna.

Dessa forma, é possível considerar o texto escrito pelo engenheiro de Carolina como uma das referências que compõe a narrativa, e a frase “*Isto é para quando você vier*”, que inicia sete das nove partes correspondentes ao documento, aponta para a existência de um “herdeiro” para o testamento, o qual comporta como destinatário as seguintes figuras: o fotógrafo amigo (ou amante) de Buell Quain, o narrador-personagem e, ainda, o leitor. Trata-se de três possíveis destinatários para completar a “[...] *outra parte da história*” (Carvalho,

2002, p.122) do etnólogo, deixada como legado pelo engenheiro. Em *Nove noites*, a possibilidade de a moldura narrativa apresentar-se de forma truncada, com a presença de referências isoladas, como essa escrita por Manoel Perna, vai, outra vez, ao encontro do que diz Jenny (1979, p.27), teórico para o qual “a intertextualidade se insere perfeitamente num enquadramento narrativo tradicional e é, além disso, bem capaz de se adaptar sem qualquer alteração às alterações modernas do quadro narrativo, à sua des-construção.”

A intertextualidade com esse documento que conta com possíveis destinatários dentro da moldura narrativa (o fotógrafo e o narrador-personagem) e fora dela (o leitor) atesta a presença da referência no romance *Nove noites*, de acordo com o que prevê Compagnon (2001, p.128), o qual se embasa na seguinte proposta de Northrop Frye: o reconhecimento (*anagnôrisis*) pode ser experimentado fora da intriga, ligando-se ao leitor, que refaz o “projeto inteligível da história.” É possível, portanto, entender que o leitor é capaz de traduzir a intriga da narrativa, reconhecendo as referências (provenientes da realidade ou da ficção) que remetem a fatos e figuras do mundo real, e a intertextualidade com o testamento, nesse caso, contribui para provocar esse reconhecimento experimentado pelo leitor, constituindo-se, assim, um fator importante para se pensar as relações entre literatura e história, atualmente, pois o texto literário visa incorporar, em seu processo de construção, a história, sem pretender imitá-la.

A relação intertextual com a carta deixada pelo amigo de Quain corresponde, ainda, a um trabalho de metalinguagem, uma vez que se admite, no documento, a necessidade de um receptor (na moldura narrativa ou fora dela) que possa completar a história. Essa característica exemplifica, no caso, a teoria de Chalhoub (2002, p.14), que discorre sobre a possibilidade de a mensagem enfatizar o receptor (presença da função fática), num “comportamento metalinguístico”, por meio do qual “o narrador incorpora o receptor no desenho de sua mensagem.” Ao destacar, na mensagem, a importância daquele “*que tem a outra parte da história*” (Carvalho, 2002, p.122), o testamento torna-se um referente intertextual que faz pensar, por

exemplo, na importância da participação do receptor na compreensão do discurso ficcional e, consequentemente, do discurso histórico ao qual este discurso ficcional remete.

Portanto, o testamento inclui-se na construção narrativa e a apresentação dele em itálico remete, basicamente, ao tratamento intertextual denominado “linearização”, que de acordo com Jenny (1979, p.34), corresponde à inclusão de um texto em outro. O uso do itálico, segundo teoriza Jenny, indica uma “integração [que] se revela mais acabada” e que permite “assinalar a diferença do texto recuperado.” Assim como as cartas atribuídas a figuras históricas tratam, principalmente, de Buell Quain, a carta do engenheiro também diz respeito à trajetória do etnólogo norte-americano, acentuando o efeito de veridicção no texto literário, capaz de indicar a presença da história no romance. Entretanto, esse documento, escrito a um destinatário que chegaria com uma história baseada “*em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis*” (Carvalho, 2002, p.7), corresponde a uma referência em que os acontecimentos são relativizados e na qual a realidade segue, praticamente, a lógica da ficção, conforme se alerta, por exemplo, nesta passagem (já apresentada aqui, vale ressaltar): “*Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*”; e também nesta: “[a] *s histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las.*” (Carvalho, 2002, p.7-8).

Assim sendo, a carta de Manoel Perna é uma referência que aponta para os fatos relacionados com o episódio do suicídio do etnólogo norte-americano, sem, entretanto, confirmá-los, indicando que tais fatos podem ser contestáveis, conforme se observa a seguir:

Isto é para quando você vier. [...] Virá escorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos [...] Que se maltratou, a despeito da súplica dos índios que o acompanhavam na sua última jornada de volta da aldeia para Carolina [...]. Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam [...] (Carvalho, 2002, p.7-8).

O fragmento acima, que trata, inclusive, de assuntos aos quais o narrador-personagem também se refere, com base na documentação atribuída a figuras históricas, contempla os acontecimentos em torno de Buell Quain como prováveis, explicando, por exemplo, que “*cartas impressionantes*” deixadas por Quain, na realidade, “*nada explicam*.” Nesse caso, a presença desse referente intertextual escrito pelo engenheiro exemplifica a teoria de Jenny (1979, p.49), para quem “o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora [...]”.

A possibilidade de Buell Quain ser vítima de um comportamento perturbado é apresentada no testamento, numa menção às “miragens” de Quain. Trata-se, nesse caso, da descrição do seguinte episódio relacionado com o etnólogo:

Na primeira noite, ele me falou de uma ilha no Pacífico, onde os índios são negros [...]. E até a noite em que me contou ainda não sabia o quanto havia do efeito da bebida no que viu.[...] Não sei o quanto conheceu dele, mas seria demais lhe dizer que o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo por fim no qual ele coubesse? [...] (Carvalho, 2002, p.47-48).

A passagem acima trata da experiência de Buell Quain entre os povos primitivos do Pacífico, e a descrição dessa experiência está sujeita às distorções provocadas pelo efeito do álcool, segundo escreve o engenheiro, ao declarar que “*o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo*.” O narrador-personagem também fala sobre certas “miragens” de Quain, com base, por exemplo, numa carta atribuída ao pesquisador norte-americano Willian Lipkind, na qual este solicita que dona Heloísa impeça Charles Wagley, outro pesquisador norte-americano, de “perseguir miragens como Buell.” (Carvalho, 2002, p. 36).

O uso desse recurso intertextual contribui para manter a rede de possibilidades que cerca a moldura narrativa, indo ao encontro do que diz Jenny (1979, p.46) sobre a capacidade de “[se] explorar a

carga virtual dum texto, acentuar simultaneamente os pontos-chave da sua estrutura e o caráter aberto dessa estrutura, a sua infinidade de potencial (J. Kristeva), que é também a infinidade dos contextos possíveis.” Portanto, o texto escrito pelo engenheiro é um referente com potencial para complicar certezas possivelmente estabelecidas no texto ficcional de Bernardo Carvalho, quanto à trajetória do etnólogo norte-americano. Isso ocorre, por exemplo, nesta passagem: “*Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia. É provável que nada. E se houvesse alguma coisa, não seria dos índios que você iria arrancar uma resposta.*” (Carvalho, 2002, p.110).

O documento aponta, como se nota, para a difícil tarefa de se conseguir qualquer resposta concreta sobre os acontecimentos relacionados com o etnólogo, tarefa esta da qual se incumbiu o narrador-personagem, que, em 2001, visita os índios krahô, no território amazônico, acompanhando um casal de antropólogos, a fim de obter informações dos índios sobre o caso de Buell Quain. A intertextualidade com a carta de Manoel Perna corresponde, novamente, à teoria de Jenny (1979, p.45) e à afirmação deste teórico de que “[a] intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação.”

A ideia de que Quain era vigiado constantemente, no Brasil, também é apresentada no testamento, quando se informa o seguinte:

Às vezes, quando bebia, não dizia coisa com coisa. [...] Me contou que tinha vivido sob vigilância no Rio de Janeiro. Queria dizer que era vigiado onde quer que estivesse. [...] Achava que existia uma rede de informações no Brasil. Não era só a polícia no Rio ou os inspetores na selva que o assombravam. Dizia que todos os seus passos eram observados desde que havia pisado no Brasil. Nunca vi ninguém tão só. [...] Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava (Carvalho, 2002, p.111).

A passagem acima permite inferir que o etnólogo tinha motivos para temer alguma coisa, alguém, ou, ainda, alguma ameaça. Entretanto,

o estado de embriaguez do etnólogo juntamente com a imaginação do engenheiro são fatores responsáveis por impedir o entendimento da situação possivelmente capaz de ameaçar Buell Quain e, nesse caso, a intertextualidade colabora para manter as lacunas de entendimento que perpassam a moldura narrativa relacionadas com a morte do etnólogo norte-americano, ilustrando, por exemplo, a afirmação de Jenny (1979, p.47) de que é “precisamente, na escrita, [que] o acontecimento fica por situar, escapa-se; dele só temos versões. Tudo o que podemos dizer, é que qualquer coisa se constitui através desse feixe de formas, que é a própria ficção.”

Além de se constituir como um referente intertextual caracterizado, principalmente, por apontar as controvérsias em torno dos fatos relacionados com o caso Quain, o testamento implica, também, trabalho de metalinguagem do qual é possível inferir, por exemplo, as seguintes condições para o entendimento das narrativas ficcionais: acreditar e interpretar. Trata-se, pois, de um trabalho de manipulação do código, o qual, de acordo com Chalhub (2002, p.39), consiste na “metalinguagem das formas poéticas”, implicando a capacidade de se “re- desenhar” a linguagem.

A intertextualidade com o testamento corresponde a trabalho de metalinguagem, por meio do qual se aponta para o próprio processo de fabricação do texto literário, conforme indica a seguinte passagem: “*O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que eu imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever.*” (Carvalho, 2002, p.134). A “receita” da história está, assim, apresentada: a “mistura” do que foi contado com o que foi imaginado, sugerindo que, no caso do romance *Nove noites*, a reconstituição da realidade depende tanto da “memória” e da “imaginação” quanto das referências supostamente reais, como admite, conforme já foi mostrado aqui, o próprio autor Bernardo Carvalho, nos agradecimentos que faz nas páginas finais do romance, explicando que se trata de um “livro de ficção [...] uma combinação de memória e imaginação [...]” (Carvalho, 2002, p.169). Constata-se, dessa forma, aquilo que diz Samira Chalhub (2002, p.39) sobre o trabalho de se configurar o código, na mensagem, resultando “numa

mensagem que indica sua própria estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem.”

O testamento, uma referência autônoma, revela-se como artefato ficcional, indo, dessa forma, ao encontro de outra constatação de Jenny (1979, p.47), quando este crítico diz que “[a] verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade.” Em *Nove noites*, portanto, a carta escrita por Manoel Perna apresenta-se como uma referência intertextual sobre Buell Quain e corresponde, conforme interpretação deste estudo, a uma “armadilha” (Samoyault, 2008, p.105), pois sua origem, de acordo com a análise realizada aqui, remete à imaginação do narrador-personagem que por sua vez é uma invenção do autor Bernardo Carvalho. Também as cartas reaproveitadas na moldura narrativa podem ter seu conteúdo inventado, integrando o que Compagnon (2007, p.55) denomina, conforme já mencionado anteriormente, de “texto trapaceiro”; esses documentos correspondem, no caso, a referências atribuídas a figuras, de fato, reais, figuras cuja existência não se submete à imaginação do narrador-personagem (nem tampouco do autor).

A intertextualidade com o testamento de Manoel Perna e com as cartas atribuídas a figuras históricas remete, dessa forma, à consideração de Samoyault (2008, p.20) sobre o dialogismo, noção que, de acordo com a crítica, não implica a anulação da voz do autor diante da voz dos personagens, mas significa que o autor estabelece uma interação entre sua verdade e a verdade do outro. A utilização dessas referências reforça, portanto, a “hibridez” da moldura narrativa, a sua composição por meio de materiais diversos, permitindo, conforme também preconiza a teoria de Samoyault (2008, p.104), a justaposição de vozes e a interpenetração do discurso histórico e do discurso ficcional, funcionando como um recurso que minimiza os limites entre realidade e ficção.

Como é possível observar, a partir da análise de *Nove noites*, a utilização do recurso da intertextualidade com as cartas atribuídas a figuras históricas e com a carta-testamento escrita por Manoel Perna assinala o efeito de veridicção que perpassa a moldura narrativa,

confirmando a presença da história nesse romance de Bernardo Carvalho, possibilitando, ainda, a discussão em torno do fazer literário, uma vez que o recurso da intertextualidade abre espaço também para reflexões sobre o surgimento de um romance com base no material existente sobre a figura histórica de Buell Quain. Além disso, a narrativa comporta uma reflexão quanto à possibilidade de o texto literário inventar também os elementos da realidade dos quais se apropria, criando, com isso, uma forma bastante experimental e inusitada de aproveitamento da referência, conforme poderá ser visto a seguir.

Invenção e realidade

‘Eles estão mentindo para você’. [...] Era o mais próximo de alguma verdade a que eu tinha chegado.

(Carvalho, 2002, p.103).

Constata-se, até aqui, que a construção do espaço da escrita, em *Nove noites*, é de caráter intertextual, caracterizando-se, principalmente, pelo reaproveitamento de cartas diversas atribuídas a figuras históricas e, também, da carta-testamento atribuída ao personagem ficcional Manoel Perna, que representa um amigo do etnólogo norte-americano Buell Quain na trama do romance. A realização desse trabalho intertextual implica um processo de manipulação e invenção de fatos e documentos históricos, cujo resultado é uma narrativa que joga deliberadamente com os limites entre ficção e realidade, a ponto, inclusive, de confundi-los, ou, até mesmo, de extingui-los.

Considerando, então, esse romance contemporâneo em língua portuguesa que toma a história como mote e como recurso da própria economia narrativa; trabalhando, de forma bastante ambígua, a relação entre texto literário e mundo, pode dizer-se que a prática intertextual permite, ainda, apontar para outra potencialidade dessa narrativa: a capacidade de inventar os referentes reais aos

quais remete, principalmente aqueles relacionados com o etnólogo Buell Quain, figura real, cuja trajetória é habilmente manipulada nesse romance de Carvalho. Nesse aspecto, vale reforçar que essa narrativa contemporânea se apresenta como construção capaz de exemplificar as relações entre ficção e história, as quais, conforme já visto, de acordo com Compagnon (2001, p.132), se estabelecem tendo em vista a prevalência da transformação e da criação em detrimento da imitação.

Então, quem terá sido Quain? É isso que o narrador-personagem do romance busca descobrir, recorrendo às informações contidas em referências intertextuais representadas pelos documentos por ele coletados e investigados (como os depoimentos, as cartas e a carta-testamento). A recorrência a essa documentação, entretanto, aponta, simultaneamente, para o processo de fabricação das referências utilizadas no texto literário, as quais permitem criar diferentes hipóteses para certos acontecimentos históricos em torno da região amazônica, dos índios brasileiros e da misteriosa figura do etnólogo Buell Quain. Levando-se em conta essa característica, é possível considerar a narrativa como um simulacro, “uma duplicação enganosa”, por “querer conscientemente se pôr seja em lugar de um verdadeiro original, seja de um apenas fictício.” (Stierle, 2006, p.14).

Diante dessa situação, talvez se possa pensar, inclusive, em uma identificação do leitor com o narrador-personagem, pois, assim como este, o leitor passa a recorrer às informações, ainda que sejam aquelas do romance, para tentar descobrir algo, mesmo inventado, sobre o caso do etnólogo que cometeu suicídio na Floresta Amazônica. Quanto a essa identificação entre leitor e narrador-personagem, é interessante observar, por exemplo, o que diz Catherine Gallagher (2006, p.646) sobre a possibilidade de nós também nos emocionarmos, tendo em vista a “consciência do caráter fictício das personagens. [...] Sabemos bem que não são reais, mas isso não torna as nossas sensações menos intensas.” Isso parece, pois, explicar a curiosidade que toma conta de quem lê o romance, numa espécie de contágio pela “obsessão sem fundo e sem fim” (Carvalho, 2002,

p.157) que acomete o narrador ao deparar com o nome de Buell Quain em um artigo de jornal.

A presença de textos relacionados com a realidade histórica, tanto as cartas supostamente escritas por figuras reais, quanto a carta-testamento atribuída a Manoel Perna, na configuração da trama em torno do narrador- personagem que busca informações sobre o caso do etnólogo norte-americano, faz pensar em *Nove noites*, tendo em vista ainda outra observação do crítico Stierle (2006, p.13-14) sobre o duplo sentido do conceito de *fingere*, admitido como a possibilidade de “dar forma ao informe” e, também, como “fantasia”, “simulacro”.⁹ No caso desse romance, é possível apontar a existência de uma espécie de jogo entre esses dois sentidos informados, pois se trata de uma composição textual que “enforma” textos, apresentando-se, também, como proposta de simulação da realidade à qual se refere. Esse processo pode ser evidenciado, na passagem a seguir, em que o narrador-personagem insiste na hipótese de o etnólogo norte-americano Buell Quain e o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss terem estabelecido contato, por ocasião da passagem desses dois pesquisadores estrangeiros pelo Brasil, entre 1938 e 1939. O narrador procura argumentos para confirmar sua suposição, quando ele, em 2001, entrevista o professor brasileiro Castro Faria, e os dois conversam o seguinte:

“Tivemos um pequeno convívio em Cuiabá [...]” prosseguiu Castro Faria. Perguntei [narrador-personagem] se Lévi-Strauss e Buell Quain tinham se conhecido [...] e eu supunha que pudesse ter havido algum tipo de cumplicidade entre os dois. Ele riu. “Não. [...]” .A mim, parecia improvável que [...]Lévi-Strauss e Buell Quain não tivessem estabelecido algum vínculo [...] O que aconteceu, na verdade, como depois vim a saber, foi que logo simpatizaram um com o outro.

9 Stierle (2006, p.13-14), ao realizar um estudo acerca da produção textual com características ficcionais, aponta a obra *M etamorfoses*, de Ovídio, como o “*locus classicus*” da história do conceito de *fingere*. O crítico considera, ainda, essa obra importante para “a formação da consciência da ficção na literatura moderna”, designando-a como “a ficção das ficções.”

No relatório que faria um ano depois sobre os índios krahô, Quain diz que sua opinião foi influenciada “pelo contato com Lévi-Strauss”. Passaram noites conversando, em Cuiabá [...]. Anos mais tarde, em Nova York, o antropólogo francês fez o relato desse encontro a Ruth Benedict (Carvalho, 2002, p.39-40).

A ideia do narrador de que Buell Quain e Lévi-Strauss possam ter se conhecido, no interior do Brasil, descrita na passagem acima, embasa-se em duas referências: um “relatório” de Quain a Ruth Benedict, antropóloga norte-americana e pesquisadora da Universidade de Columbia, e um “relato” de Lévi-Strauss a Benedict. As informações recuperadas nessas referências, entretanto, contrapõem-se à declaração do professor Castro Faria, na entrevista mencionada na narrativa, de que os dois pesquisadores não chegaram a se conhecer no Brasil. Assim, a entrevista realizada pelo narrador com o professor brasileiro torna-se um recurso utilizado com a finalidade de desfazer a ideia do próprio narrador, uma vez que o professor nega a possibilidade de ter ocorrido algum tipo de contato entre os dois pesquisadores estrangeiros. No entanto, a tática da entrevista, associada à recorrência aos recursos do relatório e do relato, procedimentos utilizados na ficção e relacionados com figuras históricas, demonstra como a junção desses fatores distintos, “informes”, origina o discurso caracterizado pela intertextualidade, da qual decorre a própria artificialidade da situação descrita, sua inventividade, ou, de acordo com as palavras de Stierle (2006, p.14): “[a] força do *fingere*, como uma faculdade de configuração do informe, pode-se pôr conscientemente a serviço do engano.”

Em *Nove noites*, as diferentes pistas mencionadas pelo narrador sobre os acontecimentos que dizem respeito a Buell Quain fazem parte, efetivamente, da construção do espaço da escrita no romance, e essa operação intertextual corresponde a uma manipulação intencional para tornar possível a referência a alguns fatos históricos, desestabilizando, porém, qualquer noção de verdade a eles atribuída, pois as experiências reveladas na narrativa sobre o etnólogo correspondem, sempre, e acima de tudo, a “suposições” do narrador com

base, principalmente, no material a que ele se refere. Esse processo faz pensar também na possibilidade de se considerar a moldura narrativa como uma composição que “[...] ‘nada afirm[a] e, ainda, assim, nunca ment[e]’ [...]”, pressupondo dos leitores “a capacidade de distingui-la tanto da realidade como, sobretudo, da mentira.” (Gallagher, 2009, p.631). O apelo a elementos da realidade torna-se, nesse caso, um procedimento manipulado em proveito, sobretudo, do reconhecimento da ficção como invenção e não exatamente como mentira, como atesta, inclusive, o excerto do romance transcrito a seguir: “Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado.” (Carvalho, 2002, p.96).

A passagem recuperada acima, de valor metalinguístico, pois confunde, “[...] numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura” (Barthes, 2007, p.27), é bastante elucidativa e apresenta-se, inclusive, como possibilidade de definição do conceito de ficção, aproximando, por exemplo, esse tipo de narrativa de “[...] uma categoria conceitual de ficção, no sentido de histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras.” (Gallagher, 2009, p.633). Nem verdade, nem mentira, portanto. Eis o resultado da manipulação de textos na construção intertextual representada pela obra *Nove noites*, de acordo com o que é possível observar nesta outra passagem do romance:

Não deixa de ser um mistério que entre as sete cartas escritas por Quain [...] uma fosse endereçada ao cunhado. O etnólogo não escreveu à mãe ou à irmã. Apenas aos homens da família [...] Mas a idéia de uma relação ambígua com a irmã, embora imaginária, nunca mais me saiu da cabeça, como uma assombração, cuja verdade nunca poderei saber (Carvalho, p.86-87).

Pelo que se pode depreender do fragmento acima, o narrador reconhece que o “mistério” das “sete cartas escritas por Quain” mexe com sua cabeça, a ponto de ele “imaginar” situações prováveis para

dar algum sentido ao caso, como a hipótese de o etnólogo manter relações incestuosas com a irmã. E as suposições podem, inclusive, ser listadas aqui, conforme a interpretação que se faz dessa narrativa contemporânea, indicando que Quain poderia, por exemplo, ter sífilis, ser homossexual, ter um amante fotógrafo, ter abusado sexualmente dos índios, ter sido assassinado por fazendeiros ou pelos próprios índios.

O romance de Bernardo Carvalho, ao investir no critério de invenção de situações, com base na referência à documentação relacionada com a realidade e pesquisada pelo narrador-personagem, salienta sua natureza de texto intencionalmente fabricado, o qual, de acordo com Gallagher (2009, p.631), tem como propósito se sobrepor à intenção de logro, somente. É por isso que se torna possível estabelecer diferentes hipóteses para a trajetória do etnólogo norte-americano no Brasil, a partir, principalmente, da estratégia de aproveitamento de textos, originalmente “informes”, manipulados no discurso ficcional. Até mesmo a existência de uma “oitava carta” que explicaria tanto mistério corresponde a um assunto reconhecido como “suposição do narrador”, conforme demonstra o excerto apresentado a seguir:

[...] cheguei [narrador-personagem] a cogitar que pudesse estar fugindo não só de um fantasma pessoal, mas de alguma coisa objetiva e concreta, de alguém de carne e osso. [...] O que eu queria dizer era que ele tivesse sido compelido ao suicídio [...] Para mim, a resposta só podia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com os seus destinatários. [...] Foi quando comecei a acalantar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta (Carvalho, 2002, p.113-114).

O narrador refere-se à ideia da existência de uma possível correspondência, a “oitava carta”, contendo explicações sobre o episódio do suicídio, mas informa que inclusive esse documento é uma hipótese decorrente de suas deduções, ou seja: tudo é “suposição”. Assim, não só os fatos relacionados com figuras históricas decorrem, principalmente, da imaginação do narrador, como também a

existência de documentos que compõem o espaço da escrita no romance, como é o caso da “oitava carta”, a qual corresponde à carta-testamento, referência intertextual atribuída ao engenheiro Manoel Perna, mas que se revela como invenção do narrador-personagem, pois este admite o seguinte: “[...] Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta.” (Carvalho, 2002, p.135). Sobre essa questão do aproveitamento de textos relacionados com a realidade histórica, a professora Silvia Regina Pinto (2003, p.92) esclarece que, no romance de Bernardo Carvalho, é possível falar de uma “terceira via referencial”, quando se usam os “referentes reais e as referências históricas para torná-los indecidíveis, num discurso que inventa sua própria referencialidade produtiva.” Concorrendo, pois, com Pinto, este trabalho entende que tanto as informações quanto os documentos de teor histórico resultam, principalmente, da “combinação de memória e imaginação” (Carvalho, 2002, p.169), em *Nove noites*.

O processo por meio do qual o texto literário pode também fabricar o real do qual se apropria se torna mais nítido quando, na narrativa, o narrador assume, definitivamente, o desejo de se materializar como o criador da figura ficcional de Buell Quain, uma vez que o material recolhido por ele na investigação, ainda que nada explique sobre o caso, pode ser utilizado na construção de um romance, conforme se constata neste excerto: “[...] agora eu já estava disposto a fazer dela [da pesquisa realizada] realmente uma ficção.” (Carvalho, 2002, p.157).

A experiência de apresentar-se como narrador-personagem que, encontrando material diverso sobre uma figura histórica pouco conhecida oficialmente, decide escrever um romance sobre ela, tornando-se, assim, escritor, faz pensar no processo de construção desse protagonista que se materializa a partir da tentativa de descrever quem é Quain, figura utilizada como pretexto para a construção do texto ficcional. Esse processo remete à questão da ausência de nome próprio para o narrador e também ao que diz Gallagher (2009, p.649) sobre o fato de os nomes, nos romances, poderem indicar alguns “modos” de leitura do personagem. Nesse caso, é possível

dizer que a falta de nome para o narrador não impede uma forma de “ler” esse protagonista, o qual pode ser construído como escritor que busca reconstruir a trajetória de uma figura histórica e que, por fim, reconstrói, também, sua própria história. Ou seja: o protagonista é um narrador e, por fim, também um escritor.

Como já foi apontado anteriormente, o narrador de *Nove noites*, de acordo com a proposta de Santiago (1989), pode ser tratado como narrador pós-moderno, pois ele narra sua própria experiência de construir a narrativa a partir de pistas sobre fatos da realidade (autodiegético, portanto) e se assume como autor do que escreve. E, ao mesmo tempo em que conta sua experiência, ele relata, ainda, o que poderia ter acontecido com Buell Quain, colocando-se, dessa forma, como observador da experiência alheia, que ele não conhece totalmente, mas busca conhecer (dando notícia dessa busca na construção da narrativa). Nesse caso, o narrador conta a história do outro como observador ou testemunha (homodiegético).

A narrativa se desenvolve, portanto, não pela lógica, aparente, de explicar o violento suicídio do etnólogo, mas pela proposta de criar uma trajetória ficcional possível de ser relacionada com Quain, tal como imagina o narrador, que, ao decidir escrever um romance sobre o etnólogo, configura-se, textualmente, como escritor, podendo ser descrito, de acordo com a proposta do professor Fernando Segolin (2006, p.100), como “anti- personagem”, aquele que “coloca seu próprio problema de personagem” e, com isso, desnuda

o esqueleto significante que sustenta essa ilusória carnadura mimética, a fim de mostrar que a “verdade” do mesmo modo que a “não verdade”, pelo menos em literatura, “nasce das palavras e de seu arranjo”, e não da pretendida adequação das mesmas em relação a um ponto de referência extra-verbal (Segolin, 2006, p.100, aspas do autor).

O antropólogo norte-americano Buell Quain, referência do narrador-personagem, em *Nove noites*, torna-se, portanto, assunto para o narrador escrever seu romance e, assim, poder ser identificado como um escritor. Esse processo faz pensar, também, na questão

tratada por Gallagher (2009, p.657) quanto ao personagem ficcional como elemento com condições de exemplificar um tipo humano. Sobre isso, a crítica reconhece que a existência desses seres sem pretensão de autenticar a realidade, caracterizados por sua falta de “quididade”, implica que

a incompletude das personagens ficcionais pode não apenas conferir um sentido de plenitude ontológica à “realidade” de quem lê como também nos fazer pensar em nossa imanência corpórea à luz de sua possível ausência, instigando-nos, assim, a um desejo perturbador pela materialidade de nossa própria existência. (Gallagher, 2009, p.657).

De fato, a textualidade do romance de Carvalho dá, por assim dizer, à luz o personagem, concretizado como “escritor”, cujo desafio é escrever um romance sobre Quain (quem, exatamente?), ou, simplesmente, escrever um romance. Quanto ao leitor, este se aproveita da “falta de quididade” do personagem para refletir sobre sua própria condição de leitor, tornando-se capaz de perceber um papel para si, na leitura do texto e, conseqüentemente, na leitura da vida, configurando-se, nesse aspecto, como um desbravador de territórios ficcionais e, por conseguinte, reais. O narrador-personagem tem, então, no romance, seu papel delimitado: um escritor, e dessa constatação o leitor não pode passar, confirmando outra informação de Gallagher (2009, p.655) sobre a “carência constitutiva da personagem”, sua “incompletude”, provocando, no caso, o “envolvimento emotivo do leitor”, que pode, então, arriscar-se por “caminhos atraentes” e preencher os “vazios de subjetividade.” (Gallagher, 2009, p.657).

É fato que, atualmente, muito se tem insistido na questão dos frágeis limites entre ficção e realidade, a ponto, inclusive, de Gallagher (2009, p.657) considerar essa colocação um “lugar-comum”. Entretanto, acredita-se, aqui, na pertinência de se abordar o assunto, enfatizando-o, a fim de tentar demonstrar como essa característica da produção artística contemporânea pode decorrer do aproveitamento adequado (e ousado) de estratégias diversas de construção textual,

como, por exemplo, a estratégia da intertextualidade, evidenciando, com isso, a existência de processos de elaboração inerentes aos discursos da arte e também da vida, cujas fronteiras, podem, por vezes, confundir-se. E a análise de *Nove noites*, a partir da presença da intertextualidade, parece confirmar que esse recurso, fazendo parte da composição do espaço da escrita nesse romance contemporâneo, permite refletir sobre o modo pelo qual o texto literário pode, então, inventar as próprias referências, jogando com elas, atribuindo-as a personagens da moldura narrativa, como é o caso da carta-testamento do engenheiro Manoel Perna, ou, então, a figuras históricas, como é caso das supostas cartas de Buell Quain, por exemplo.

A intertextualidade efetiva-se como um recurso que caracteriza a construção do romance de Carvalho. Na esteira desse projeto de elaboração da narrativa e adotando, também, a intertextualidade para construir o espaço da escrita em seu romance *O outro pé da seara*, segue o escritor moçambicano Mia Couto, alinhavando sua ficção com muitas referências a respeito da história da colonização portuguesa em Moçambique, conforme se verá no próximo capítulo.

4

"COM TEXTOS" E CONTEXTOS: O OUTRO PÉ DA SEREIA

Não era ela, afinal, a única fantasiosa recriadora da História.

(Couto, 2006, p.317).

Em 2006, o escritor Mia Couto publica *O outro pé da sereia*, romance que retrata acontecimentos de dois períodos da história moçambicana: 1560 e 2002. Dessa forma, a narrativa desenvolve-se em dois eixos temporais distintos: o eixo temporal de 1560, que tem a figura do jesuíta D. Gonçalo da Silveira como um dos elementos centrais e mostra, pelas páginas da ficção, as contradições do discurso histórico em torno da colonização portuguesa na África; e o eixo temporal de 2002, que apresenta uma África contemporânea, ligada, também, a acontecimentos do passado, por meio de histórias inventadas pela protagonista Mwadia Malunga, cuja missão é encontrar um lugar seguro para deixar alguns objetos, como a imagem de uma santa e um baú contendo papéis, pertencentes a D. Gonçalo da Silveira, personagem do eixo de 1560.¹

O romance *O outro pé da sereia* conta, na sua forma de cons-

1 Essa divisão temporal é verificada na organização do romance: há capítulos separados, dispostos alternadamente, para cada eixo temporal.

trução, com o recurso das epígrafes, constituídas por fragmentos de textos históricos, ficcionais e de outros provenientes da tradição oral africana. As epígrafes são apresentadas como abertura dos capítulos da narrativa, funcionando, ainda, como mote deles. Dessa forma, é possível constatar a presença explícita de referências ligadas à obra *Os Lusíadas*, de Camões, ao *Sermão de Santo António*, do padre António Vieira, às obras *D. Gonçalo da Silveira*, de Bertha Leite, e *Os portugueses no Monomotapa*, de Paiva e Pona, e outras referências ligadas, por exemplo, a Nietzsche, a Dany-Robert Dufour, a James Henderson, a Edward Said e a Allen e Barbara Isaacman.

Além dessas referências intertextuais, representadas por fragmentos de textos de teor histórico, são apresentadas epígrafes ficcionalizadas, atribuídas a personagens do eixo temporal de 1560, como D. Gonçalo da Silveira e o padre Manuel Antunes. Outras epígrafes ficcionalizadas configuram-se, no espaço escrito do romance, como os fragmentos de falas de personagens que fazem parte do eixo de 2002 (Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe; Jesustino Rodrigues, o alfaiate de Vila Longe; e Lázaro Vivo, o adivinho). Em forma de epígrafes, encontram-se, ainda, referências intertextuais que remetem ao universo oral africano (como, por exemplo, versos de uma canção *chikunda* e um provérbio da Nigéria).

O romance conta também com outro recurso de composição: os manuscritos do antigo baú pertencente a D. Gonçalo da Silveira e os livros da biblioteca de Jesustino Rodrigues. No eixo de 2002, o baú contendo os manuscritos é encontrado por Mwadia Malunga e seu marido, Zero Madzero, num bosque, às margens do rio Musengezi. A intertextualidade com esse material permite a Mwadia, em 2002, conhecer o passado do continente africano e, assim, revelar a história de África aos habitantes de Vila Longe, ligando, dessa forma, os dois períodos históricos representados. Ocorre, por fim, na narrativa, a presença das comunicações urgentes (comunicados misteriosos sobre assuntos militares norte-americanos) e a presença dos cadernos do afro-americano Benjamin Southman. Trata-se de referências ligadas, no caso, à composição da história que representa o período de 2002.

A intertextualidade, conforme é possível constatar, intervém na economia desse romance contemporâneo, o último que será analisado aqui, cujo *corpus* se caracteriza pela presença efetiva de elementos históricos no texto ficcional. A fim de entender como se processa essa construção intertextual representada por *O outro pé da sereia*, e respeitando a intenção de delimitar aspectos do *corpus* que aqui se analisa além-se, mais especificamente, à intertextualidade com algumas epígrafes, selecionadas do eixo temporal de 1560, e à intertextualidade com os manuscritos e livros lidos por Mwadia, no eixo de 2002.

Pegadas e sombras

O título do romance *O outro pé da sereia* relaciona-se com a imagem católica de Nossa Senhora e com Kianda, a sereia, a deusa africana das águas.² No eixo temporal de 1560, o escravo Nimi Nsundi, acreditando que a imagem de Nossa Senhora, levada na nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda, possa ser Kianda, corta um dos pés da imagem católica e, impedido de cortar o outro, espera que alguém “decida decapitar o outro pé da sereia.”³ (Couto, 2006, p.208). Assim sendo, o título *O outro pé da sereia* remete ao episódio relacionado com o pé amputado da imagem da Virgem, sagrada aos católicos, a qual é confundida com Kianda, figura também sagrada, mas aos

2 De acordo com o antropólogo angolano Virgílio Coelho (1997, p.156), Kianda, nas tradições africanas, corresponde a um ser que pode ser homem ou mulher, que vive dentro e fora da água e tem corpo igual ao do ser humano, livre, portanto, da cauda de peixe característica da sereia. O escritor Mía Couto não invoca exatamente este significado original da figura de Kianda, no universo cultural africano, e mantém, em sua obra, a opção pela imagem mais comumente conhecida, ligada à figura da sereia, como demonstra, inclusive, a ilustração da capa do livro na edição brasileira da Companhia das Letras. Para o professor brasileiro Jorge Vicente Valentim (2008, p.214), “as múltiplas faces do mito das águas tornam-se um terreno frutífero para o autor de *O Outro Pé da Sereia* refletir e pôr em questão a condição de um sujeito plural em meio a um espaço multicultural.”

3 Esta citação e as demais citações de *O outro pé da sereia* grafadas em itálico, neste trabalho, respeitam a forma de apresentação do livro.

povos africanos. O título, porém, responde por toda a moldura narrativa, conforme já foi dito aqui, com base, por exemplo, na teoria de Compagnon (2007, p.110), e, nesse aspecto, é possível dizer que o título sintetiza a versão literária, criada por Mia Couto, para acontecimentos históricos de Moçambique.

Tendo em vista essa interpretação, o título *O outro pé da sereia* pode caracterizar-se como um “paratexto”, estabelecendo com a narrativa uma relação de teor transtextual que, segundo Genette (1989, p.11), se realiza de forma sutil, especificando um texto a partir de pistas que apontam para sua constituição. Nesse aspecto, o título apresenta um contorno ao qual subjaz um dos palimpsestos⁴ do romance de Mia Couto: a escrita ficcional da história de Moçambique sobre a escrita que remete à história oficial de Moçambique, representada pelo material de teor histórico (o recurso das epígrafes, dos livros e dos manuscritos).

Após essa reflexão sobre o título, convém, agora, pensar nas duas epígrafes de abertura do romance: a primeira citação é atribuída ao poeta e escritor senegalês Birago Diop, e a segunda pertence ao escritor brasileiro Guimarães Rosa. Tais fragmentos indicam algumas das fontes em que se alimenta Mia Couto, esse proeminente escritor moçambicano, e a utilização das epígrafes com essa finalidade vai ao encontro da teoria sobre o trabalho da citação, apresentada, conforme visto aqui, por Compagnon (2007, p.120), que defende a epígrafe como um “símbolo”, indicando a possibilidade de relação de um texto com outro, e, “mais ainda, ela é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor.”

Levando em conta o fato de o romance corresponder a uma forma de a escrita ficcional configurar-se a partir de referentes intertextuais que permitem estabelecer um diálogo com a história, e,

4 A possibilidade de *O outro pé da sereia* configurar-se como um romance com característica de palimpsesto é lançada por Costa (2008, p.80), ao trabalhar a hipótese de os espaços, nesse romance, se sobreporem. Costa (2008, p.81) afirma, ainda, que “há muitas outras superposições entre as linhas do romance”, deixando em aberto o convite “para outros, que assim como nós, escolherão uma das trilhas para adentrar o bosque ficcional de OPS [*O outro pé da sereia*].”

com isso, desestabilizar certas informações canonizadas, é possível depreender, a partir da utilização da primeira epígrafe, a intenção do autor Mia Couto citando um fragmento relacionado com Birago Diop, que visa resumir o projeto estético para a elaboração da obra, apontando, no caso, para a presença do passado no presente. Dessa forma, os versos “*Os que morreram / não se retiraram. / Eles viajam / na água que vai fluindo. / Eles são a água que dorme. / Os mortos / não morreram. / Eles escutam / os vivos e as coisas / eles escutam as vozes da água.*” (Couto, 2006, p.5), impressos como elemento de abertura do livro, permitem identificar o projeto para *O outro pé da sereia*: o registro ficcional da indelével marca do passado no presente.

Quanto ao fragmento de Guimarães Rosa, o excerto “*Desde que em alguma outra parte é que vivemos / e aqui é só uma nossa experiência de sonho[...]*” (Couto, 2006, p.5), é possível dizer que estes versos se relacionam, por exemplo, com a verve fantástica presente na obra de Mia Couto, a qual perpassa não apenas o romance analisado neste estudo, mas diversas outras narrativas do autor.⁵ O termo fantástico é utilizado, neste estudo, segundo a perspectiva de Todorov (1992, p.31), para quem o gênero fantástico se caracteriza por implicar a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face um acontecimento aparentemente sobrenatural.” No romance *O outro pé da sereia*, o fragmento de Guimarães Rosa sintetiza, de forma bastante pertinente, o drama da protagonista Mwadia Malunga (e, inclusive, de outros personagens da moldura narrativa), ser ficcional que transita, com destreza e habilidade, entre mundos de cuja existência a própria ficção duvida, conforme se pode notar neste fragmento, em que Mwadia faz a seguinte pergunta a Zero: “*Meu marido, me confesse: você já morreu?*” (Couto, 2006, p.11).

5 Sobre a presença do fantástico nas obras de Mia Couto, cumpre ressaltar o livro *O fantástico nos contos de Mia Couto*, de Antônio Martins. Nesse livro, Martins (2008, p. 46) comenta também a relação entre a obra do escritor moçambicano e a obra de Guimarães Rosa, informando, por exemplo, que Guimarães Rosa, no Brasil, soube aproveitar a realidade e as credences do sertão do país, transmitindo tudo isso por meio de uma linguagem rica, influenciando, ainda, escritores africanos como Luan-dino Vieira e Mia Couto.

Muitas outras são as passagens da narrativa nas quais ocorre algum “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 1992, p.30), como acontece, por exemplo, na casa de Dona Constança Malunga, mãe de Mwadia, onde existe a “chamada ‘parede dos ausentes’. No corredor exibiam-se as fotos dos familiares defuntos. No chão, um balde recolhia as lágrimas dos falecidos.” (Couto, 2006, p.74). Cumpre ressaltar que este estudo não busca esmiuçar a questão do fantástico, em *O outro pé da sereia*, tendo em vista o recorte proposto para a análise do *corpus*, mas considera-se importante ressaltar, aqui, a pertinência de se abrir um espaço, mesmo que limitado, para se pensar um pouco sobre essa questão, concordando, por exemplo, com a afirmação da professora brasileira Shirley de Souza Gomes Carreira (2009, p.18), ao reconhecer que, mesmo soando estranho tratar do fantástico em obras de países africanos, onde “o sobrenatural e o maravilhoso já fazem parte da cultura”, é possível estudar o fantástico, nessa “metaficção historiográfica [*O outro pé da sereia*], com duas narrativas temporalmente distanciadas”, nas quais “o insólito se faz presente, ora naturalizado no universo ficcional ora produzindo estranheza até mesmo nos personagens.”

Além desses comentários tecidos a respeito do título e das epígrafes do romance, julga-se oportuno considerar, também, a questão temporal nessa moldura narrativa. Em *O outro pé da sereia*, a representação dos períodos de 1560 e 2002 pode ligar-se ao que a professora portuguesa Maria de Fátima Marinho (1999, p.28), designa de narração paratática da história,⁶ processo que consiste na justaposição do passado e do presente, numa forma semelhante à da figura retórica denominada “parataxe”. O trabalho de parataxe implica, portanto, a coordenação de episódios temporais distintos, mas conjugados espacialmente.

6 A professora Maria de Fátima Marinho (1991) trata da questão da parataxe com base no estudo de Amy Jeanne Elias, que trabalha a característica de “não tempo” e a de “não espaço”, em romances históricos contemporâneos de língua portuguesa (Marinho, 1999, p.288).

No romance de Mia Couto, ainda que esse processo de parataxe possa apresentar-se de forma menos explícita, é possível pensar, primeiramente, numa justaposição, não de episódios, exatamente, mas de significados. Isso ocorre, por exemplo, por meio dos diferentes sentidos atribuídos à mesma imagem da Santa. Assim, a Santa simboliza, principalmente, o trabalho de evangelização católica, ligado aos interesses comerciais da corte portuguesa, nos acontecimentos que dizem respeito ao século XVI, quando “[a] estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação”, liderada pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira, cujo objetivo, na narrativa, é iluminar os africanos com a “luz cristã.” (Couto, 2006, p.51).

Já nos episódios relacionados com o século XXI, quando a imagem, após ser encontrada no rio, é levada para o povoado de Antigamente pela protagonista Mwadia Malunga, é possível pensar em nova forma de entendimento para o significado da imagem da Santa de um pé só, que, segundo explica Valentim (2008, p.214), corresponde a uma “representação cultural maculada, rasurada e ambígua.” Pensando, pois, dentro da ideia de ambiguidade, acredita-se, aqui, ser possível ligar essa característica ao que ocorre, por exemplo, no romance, quanto à fusão do catolicismo com as crenças locais, pois o trabalho de evangelização praticado em África, com a finalidade de impor a religião católica, foi também afetado, em suas bases cristãs, pelas tradições religiosas africanas. Essa outra possibilidade de significado pode ser observada no excerto transcrito a seguir:

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar. Mwadia sentia que retornava aos labirintos de sua alma enquanto a canoa a conduzia pelos meandros do Mussenguezi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África (Couto, 2006, p.329).

Nesse caso, a estátua da Virgem católica aparece inserida em novo contexto, e a ele, inclusive, adaptada, apresentando características de “mulata”. Dessa forma, é possível verificar a apresentação

da mesma imagem, a do espaço-corpo da Santa, mas em um tempo diferente, que lhe dá o sentido, agora, de identificação com África, e não exatamente de oposição, conforme se registra na passagem transcrita acima. Assim, pode dizer-se que, se a doutrina católica subjugou as práticas religiosas dos negros, ela também foi submetida a experiências diversas, de acordo, por exemplo, com a descrição da “Santa mulata”, “afeiçoada ao sol de África”. Os sentidos correspondentes à imagem da Santa católica são diferentes, como se nota, entretanto é possível pensar que eles convergem no mesmo espaço, o **espaço-corpo** da Santa.

Além da sobreposição temporal com base nos significados distintos atribuídos à estátua da Santa, parece correto pensar, ainda, na sobreposição temporal tendo em vista a reconstituição “histórica” processada pela protagonista Mwadia, de acordo com as informações oriundas dos documentos do baú de D. Gonçalo e dos livros de Jesustino Rodrigues. Trata-se de uma reconstituição por meio da qual o tempo passado, de certa forma, se encontra com o presente, num lugar que, apesar de se apresentar em proporções mais amplas, é o mesmo – Moçambique. Isso acontece, por exemplo, num dos momentos nos quais a protagonista, numa encenação realizada, passa a falar em nome de um escravo moçambicano em viagem de regresso para seu país, Moçambique. Dá-se, assim, um diálogo entre o escravo (o qual, entretanto, se faz ouvir por meio da fala de Mwadia) e o empresário Casuarino, conforme se verifica a seguir:

– *Água, é tudo água, repetia Mwadia. São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim.*

Ela via um barco, ao longe parecia uma ave com imensas asas brancas. O navio ainda estava encostado a um porto de uma terra longínqua.

– *E quem é você?*, perguntou

Casuarino, em tom solene.

– *Eu sou um escravo negro. Estou embarcando de Goa para Moçambique, esta é a viagem de regresso à terra onde nasci.*

– *E essa terra é Vila Longe?*, prosseguiu Casuarino, na senda de um inquérito previamente combinado.

– Não.

– Não? *Tem certeza que não?*, estranhou Casuarino, apercebendo-se de que Mwadia seguia por improvisados caminhos.

– *Eu sou do outro lado de África. Saí em menino. Fui levado para a Índia faz tanto, tanto tempo que, agora, quase me sinto natural de Goa...* A voz de Mwadia tinha se tornado irreconhecível, máscula, rouca, catarrrosa [...] (Couto, 2006, p.233-234).

Nessa passagem, a figura do “escravo negro”, em “viagem de regresso” à sua terra natal, deixa-se falar por meio de Mwadia. A encenação da protagonista não só traz à tona informações lidas nos livros e manuscritos, como também faz convergir, na narrativa, os episódios do século XXI e do século XVI, estes ligados, no caso, com a figura de Nimi Nsundi.⁷ Parece pertinente, portanto, imaginar a ocorrência de uma coordenação de acontecimentos de tempos distintos, analisando-os como um processo paratático, mesmo que num âmbito mais abrangente, relativo à interpretação de Mwadia, a qual, entretanto, segue por “improvisados caminhos”, assustando seu tio Casuarino, cuja ideia era fingir que o escravo era de Vila Longe.

A justaposição do passado e do presente permite, inclusive, o entrelaçamento de elementos dos dois eixos temporais da narrativa. Assim, no segundo capítulo do romance, correspondente ao período de 2002, Zero Madzero e sua mulher Mwadia Malunga encontram, no bosque, “a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora”, a “[v]irgem coxa”, “as ossadas completas de pessoa humana” e “um baú de madeira, já meio apodrecido”, contendo uma “papela-da.” (Couto, 2006, p.38 e p.40). A origem desses objetos é explicada pelo amigo do casal, o adivinho Lázaro Vivo. Conforme Lázaro, “[e]sses ossos são dele, desse padre português. Estão ali há mais de quatrocentos anos...” e “[e]ssa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo

7 No eixo de 1560, Nimi Nsundi é um escravo que viaja na nau Nossa Senhora da Ajuda, com destino ao Monomotapa. Parte da trajetória do personagem Nsundi é descrita da seguinte maneira: “capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias”, segue para a “Índia Portuguesa”, onde “cumprira serviços domésticos, enquanto apurava os conhecimentos de português.” (Couto, 2006, p.53).

isso era pertença desse Silveira.” (Couto, 2006, p.41). Os elementos que caracterizam o eixo de 1560 se relacionam também com o eixo de 2002, o qual, inclusive, se constitui por meio da referência aos papéis da caixa de D. Gonçalo da Silveira, conforme será possível verificar, posteriormente. É, portanto, nesse aspecto de tempos justapostos para a narração de episódios ficcionais diversos que o romance *O outro pé da sereia* faz uso da parataxe, recurso considerado aqui oportuno para se pensar a questão temporal no romance, desde que se ampliem as possibilidades de seu entendimento, conforme a intenção deste trabalho.

As reflexões apresentadas sobre o título, sobre as epígrafes de abertura do romance e sobre a questão temporal dão ideia desses procedimentos que se somam na construção intertextual representada pela obra de Mia Couto, escritor moçambicano engajado com a história dos povos africanos e também com as condições atuais de representação da história pela ficção. É essa construção intertextual será analisada neste estudo, com base, principalmente, na referência a epígrafes relacionadas com o eixo de 1560, e na referência aos manuscritos e aos livros lidos por Mwadia, no eixo de 2002.

O trabalho intertextual processado permite que o sentido do romance seja depreendido, tendo em vista os “arquétipos” com os quais a obra se relaciona. Essa forma de produção de sentido está em acordo com o que preconiza a teoria de Jenny (1979, p.5), para tratar da intertextualidade, defendendo o entendimento da obra literária a partir da relação desta com “modelos arquetípicos”, utilizados como elementos de “realização”, de “transformação” ou de “transgressão”. A recorrência a modelos anteriores faz parte, portanto, do processo de elaboração de *O outro pé da sereia*, construção ficcional que se caracteriza pelo aproveitamento do recurso da intertextualidade como forma de desestabilizar informações registradas pela história oficial.

Assim, o trabalho com as epígrafes que remetem ao período histórico de 1560 implica a utilização de referências intertextuais explícitas, evidenciadas na abertura de cada capítulo que compõe o eixo temporal de 1560, conforme demonstra o fragmento a seguir, utilizado como uma das epígrafes do capítulo dezoito do romance:

D'esta maneira acharam D. Gonçalo/ com um crucifixo à cabeceira,/ ouqual houve com um braço quebrado e os cravos e a cabeça cada um / para sua banda / e assim o levam Balthazar Gamaxo e Jeronymo Martins. / Disseram a el-rei que tanto o mandasse matar, / que não o estivesse ao sol pelos não empeçonhentar, / que o botasse no rio. / E tanto o mataram levaram'o logo e o botaram no rio Mosengense/ de noite e o levaram às costas e a rasto. [...]Carta de António Caiado sobre a morte de D. Gonçalo, incluída na obra *Os portugueses no Monomotapa*, D. Gonçalo da Silveira, p. 72 e 73, edição da Imprensa Nacional, 1892 (Couto, 2006, p.301).

O fragmento acima é utilizado como epígrafe e faz parte, ainda, da composição da trama da moldura narrativa, sendo aproveitado, por exemplo, como mote do capítulo em que se narra o misterioso assassinato de D. Gonçalo da Silveira, missionário cujo objetivo era converter os “cafres”, os infiéis africanos, e que acaba tendo trágico fim, relatado na passagem abaixo:

[...] O mês decorria há quinze dias, quando o escravo Xilundo Inhamoyo lavou as mãos no rio Mussenguezi e um fio de sangue avermelhou as águas. Com a ajuda dos soldados portugueses Jerónimo e Baltazar, ele tinha acabado de arrastar o corpo de Gonçalo da Silveira para as terras lodosas da margem. Os portugueses retiram-se, apressados. Cabia a Xilundo terminar a tarefa de ocultar os restos do jesuíta e enterrar os seus pertences (Couto, 2006, p.303).

A passagem acima é uma construção intertextual em que se narra o episódio do enterro do cadáver de D. Gonçalo, “arrastado” pelo “escravo Xilundo” e pelos “soldados portugueses Jerónimo e Baltazar”. Quem conclui a tarefa é o escravo, e os restos do jesuíta são enterrados, juntos com seus pertences, próximos ao rio Mussenguezi. Como se pode constatar aqui, o novo texto criado por Mia Couto aproxima-se do texto da carta, utilizado na abertura do capítulo, sendo enriquecido, porém, com o acréscimo de novos elementos. Além do aproveitamento de referências identificadas de forma detalhada, como essa “[c]arta de António Caiado sobre a morte de

D. Gonçalo”, transcrita aqui (referente à página 301 do romance), são incluídas, no eixo de 1560, epígrafes cujas referências são menos detalhadas.⁸ De qualquer forma, o trabalho intertextual com as epígrafes caracteriza a construção do eixo temporal de 1560.

Além, então, desse trabalho intertextual desenvolvido a partir do aproveitamento das epígrafes dos capítulos pela narrativa, os manuscritos do baú de D. Gonçalo da Silveira e os livros da biblioteca de Jesustino Rodrigues também correspondem a referências intertextuais presentes no romance, como se pode constatar na passagem a seguir:

Mwadia respondeu vagamente: os livros e os manuscritos eram as suas únicas visitas. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos [...] E havia ainda a biblioteca que Jesustino havia herdado (Couto, 2006, p.238).

No caso desses documentos de teor histórico, eles são designados como “manuscritos” de D. Gonçalo e “livros” da biblioteca de Jesustino. Não há título para esse material nem autoria específica, e eles correspondem a referências intertextuais relacionadas, principalmente, com a protagonista Mwadia, a qual se utiliza desses textos para ler sobre a história de Moçambique. Os manuscritos de D. Gonçalo lidos por Mwadia correspondem a um caso de referência ao material da própria narrativa, podendo fazer parte, segundo a proposta de Genette (1989, p.255), por exemplo, de um processo de “intratextualidade”, o qual implica a ligação de um texto com ele mesmo.⁹

Como se constata, as epígrafes, os manuscritos e os livros integram-se efetivamente ao espaço escrito, em *O outro pé da sereia*,

8 Essa característica é explicada pela professora Ana Cláudia da Silva (2008) como um processo de construção do “novo romance histórico”, o qual pode ser elaborado a partir de fontes históricas “ficcionalizadas, ou então documentadas com pormenores [...]” (Silva, 2008, p.116).

9 Lucien Dällenbach, em seu ensaio “Intertexto e autotexto” (1989), denomina “autotextualidade” o “conjunto das relações possíveis dum texto consigo mesmo.” (Dällenbach, 1979, p.52).

constituindo-se, a exemplo do que foi possível observar na composição de *O ano da morte de Ricardo Reis* e de *Nove noites*, referências intertextuais explícitas no interior da narrativa. Esse processo está em acordo com o aproveitamento atual da “repetição”, do “já dito”, objetivando operar uma releitura desse material, pois, de acordo com Jenny (1979, p.7), a sensibilidade dos leitores à “repetição” varia constantemente, e essa “sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais dos seus escritores.”

O uso do material intertextual, reconfigurado e relido, nesse romance contemporâneo em língua portuguesa, remete, ainda, ao entendimento da intertextualidade como um fenômeno de “*transposição*”, termo, inclusive, preferido por Kristeva (apud Jenny, 1979, p.12), a qual justifica este uso, “que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa.” A possibilidade de reaproveitamento do “tético”, do retomado,¹⁰ em harmonia no novo espaço textual em que é lançado, é bastante explorada no romance de Mia Couto, e o resultado é essa obra de ficção em que o recurso intertextual é burilado por parte do escritor.

Assim, a intertextualidade com as epígrafes, com os manuscritos e livros confirma o efeito de veridicção que perpassa o romance, pois se trata da presença efetiva de elementos relacionados com o mundo real no texto literário, o que contribui para descortinar a presença da história nessa construção ficcional. Dessa forma, o trabalho intertextual permite, como se tenciona demonstrar aqui, repensar os laços entre a literatura contemporânea e a história, corroborando, também, a teoria de Compagnon (2001, p.99) sobre a possibilidade de a referência fazer parte do campo literário, eliminando, conforme propõe o crítico, a “alternativa intimidante”, segundo a qual “[ou] a literatura fala do mundo, [ou] a literatura fala de si mesma”. O romance de Mia Couto vai, portanto, ao encontro dessa proposta

10 Segundo consta no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1989, p.1672), o termo “tético” é de procedência grega e apresenta como significado aquilo que é “próprio para colocar.”

teórica segundo a qual a literatura pode falar da literatura, falando, também, do mundo.

Conforme indica a análise até agora realizada, a intertextualidade com as epígrafes que remetem ao período histórico de 1560 e com os manuscritos e livros lidos por Mwadia, no eixo de 2002, funciona como recurso estético que instrumentaliza a presença da referência na moldura narrativa. A intertextualidade, nesse romance, opera, ainda, como trabalho de metalinguagem, favorecendo a relação entre textos e possibilitando o aproveitamento concreto do texto histórico na economia do texto literário.

É possível observar, por exemplo, o trabalho intertextual com função de trabalho de metalinguagem na passagem em que Mwadia deveria encenar para um casal de americanos uma história sobre África. Entretanto, no momento da encenação, a protagonista passa a falar coisas estranhas, diferentes, as quais ela lera nos manuscritos e livros da biblioteca de Jesustino Rodrigues. Por isso, Mwadia solicita que um livro lhe seja tirado das mãos, pedindo o seguinte: “*Esse livro me está queimando as mãos, tirem-me o livro[...]*” (Couto, 2002, p.234).

Nesse caso, a referência ao material ligado ao mundo histórico exemplifica o processo por meio do qual o trabalho intertextual opera como trabalho de metalinguagem, numa relação na qual o texto ficcional pode alertar, por exemplo, para o teor de documentos históricos, como “esse livro” que “queima” as mãos da protagonista. Essa forma de a ficção contemplar o referente e apontar para valores nele inerentes (um livro que queima as mãos pode ser entendido também como um livro que deve ser manuseado com cuidado) remete à teoria de Chalhoub (2002, p.7), quando esta crítica informa sobre a possibilidade de a leitura de metalinguagens implicar “uma relação de pertinência”, em que “um termo A [...] descreve, explica, identifica, reproduz/produz, cria, reinventa, equaciona, equivale a um termo B”. A “relação de pertinência” tratada pela crítica exemplifica-se na capacidade atribuída ao discurso ficcional de alertar sobre o processo de manipulação subjacente ao discurso histórico, registrado em materiais de procedência oficial, os quais necessitam, então, ser observados com cautela, tendo em vista sua possível parcialidade.

Outro exemplo em que a intertextualidade se configura como trabalho de metalinguagem ocorre na seguinte passagem relacionada com o padre Manuel Antunes, escrivão da expedição realizada por D. Gonçalo da Silveira, no eixo de 1560, e responsável pelos documentos e pelo diário de viagem dessa expedição:

Foi lendo [Manuel Antunes] as oficiais escrituras e dando conta dos nomes da viagem e do seu destino. [...] Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível. E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de “gentios” mantinham. Designavam-se, agora, de “cafres”. A palavra fora roubada aos árabes. Era assim que estes chamavam aos africanos. Os cafres eram os infiéis. [...] (Couto, 2006, p.62).

Na passagem acima, a referência às “oficiais escrituras” lidas pelo personagem Manuel Antunes exemplifica, também, o trabalho intertextual com função de metalinguagem, uma vez que essa forma de referência possibilita à ficção criticar as “oficiais escrituras”, as quais apresentam a visão ocidental do mundo (“de um só lado visível”, ou seja, o lado ocidental). Quanto ao outro lado do mundo, o que existe é ligado a um “mundo oculto”, cujos habitantes “nem o original nome de ‘gentios’ mantinham”, sendo conhecidos, principalmente, por serem “infiéis” a Deus. Trata-se, pois, de uma visão ideologicamente marcada sobre o mundo não ocidental, trazida à tona pela ficção, não para ratificá-la, mas para denunciar a prática eurocêntrica de desumanizar os povos que almeja conquistar. Nesse caso, portanto, o trabalho intertextual opera como trabalho de metalinguagem, pois estabelece uma relação na qual o texto ficcional critica novamente a redação dos textos oficiais, cujas informações podem ser registradas de forma arbitrária, segundo o conhecimento de mundo dos responsáveis por esse material. Consta-se, com isso, a informação de Chalhub (2002, p.41) sobre a possibilidade de se trabalhar, no campo das artes, com a metalinguagem conotativa, priorizando “o significante, para traduzir/definir estruturalmente o objeto, demonstrando-o, em estreita operação com o trabalho da função poética.”

Em *O outro pé da sereia*, a perspectiva de o trabalho intertextual caracterizar-se como trabalho de metalinguagem é uma forma, então, de reforçar a hipótese deste estudo segundo a qual a intertextualidade ajuda a pensar a presença da história na literatura contemporânea, uma vez que é possível acompanhar, por meio da referência ao texto histórico pelo texto ficcional de Mia Couto, o processo de (des)construção de sentido a que podem ser submetidos ambos os textos, de acordo, inclusive, com a visão de mundo de quem escreve.

O recurso das epígrafes e a presença dos manuscritos e dos livros constituem, conforme se acredita ter demonstrado até aqui, referências intertextuais explícitas que, no romance *O outro pé da sereia*, assinalam o efeito de veridicção, capaz de indicar a manifestação da história nessa obra. Além disso, esses recursos funcionam como trabalho de metalinguagem, permitindo à literatura trazer à tona os bastidores do discurso ficcional e, por conseguinte, de outros discursos, como o discurso histórico aproveitado pela narrativa, revelando os “mistérios” de sua “redação”.

Objetivando aproveitar melhor o entendimento desse material intertextual, realizar-se-á, a partir de agora, a análise de cada um deles, separadamente. E a primeira intertextualidade a ser verificada será a intertextualidade com as epígrafes no eixo temporal de 1560.

Mar e terra escritos

[...] *essa areia guarda pegadas antigas dos seus mais-velhos* [...]

(Couto, 2006, p.109).

O romance de Mia Couto, a exemplo dos romances de José Saramago e Bernardo Carvalho, caracteriza-se pela presença do recurso intertextual em seu processo de construção. A fim de entender este processo na obra do escritor moçambicano, realizar-se-á, nesta etapa, a análise da intertextualidade com as epígrafes dos capítulos do eixo temporal de 1560.

Já se disse aqui, anteriormente, e será reforçado agora, que a intertextualidade com essas citações ligadas a acontecimentos do mundo real do período de 1560 torna possível tratar, na moldura narrativa, de fatos importantes da história moçambicana, por meio da inclusão, na construção de *O outro pé da sereia*, de fragmentos de textos de teor histórico relacionados com a colonização portuguesa em Moçambique. Tais fragmentos são grafados em itálico e antecedem os capítulos correspondentes ao período de 1560, como se demonstra a seguir:

Vê do Benomotapa o grande império/ Da selvática gente, negra e nua,/ Onde Gonçalo morte e vitupério / Padecerá pela Fé santa sua: /Nasce por este incógnito hemispherio /O metal, porque mais a gente sua / Vê que do lado, d'onde se derrama /O Nilo, também vindo até Cuama
Luís Vaz de Camões, Os Lusíadas, Canto X, Estância 93 (Couto, 2006, p.154).

Trata-se de um fragmento textual utilizado como abertura do capítulo doze e faz menção às terras do “*Benomotapa*”¹¹ e à figura histórica de “Gonçalo”. Na moldura narrativa, D. Gonçalo da Silveira representa um personagem que se caracteriza como o missionário almoz das crenças dos povos africanos. O trabalho intertextual possibilita, portanto, que o teor de fragmentos como esse aqui apresentado seja aproveitado como mote dos capítulos do romance, originando a trama ficcional sobre o período de 1560. Esse trabalho intertextual pode ser observado, por exemplo, na construção de outra passagem, dessa vez um diálogo entre D. Gonçalo e o padre Manuel Antunes:

– *Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão no Monomotapa?*

11 Segundo Silva (2008, p.116), Benomotapa corresponde à designação do Monomotapa, território que se destaca por sua “riqueza abundante em ouro (donde se infere o interesse pela ‘evangelização’ dos nativos).”

- *É exactamente isso que eu me pergunto, D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?*
- *Que pergunta é essa?*
- *Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?*
- *Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.*
(Couto, 2006, p.160).

O excerto apresentado, decorrente da intertextualidade com a epígrafe, apresentada linhas acima, exemplifica uma construção intertextual relacionada com D. Gonçalo da Silveira¹² e com a “missão” do personagem na narrativa: levar as máximas do cristianismo para o continente africano, a fim de converter os negros pagãos, no século XVI, realizando, assim, o “maior desafio de toda a sua existência.” (Couto, 2006, p.163). As epígrafes, portanto, desenvolvem-se e tornam-se tema dos capítulos que antecedem, os quais se compõem, basicamente, a partir de ideias contidas nesses fragmentos textuais ligados ao universo histórico. Em *O outro pé da sereia*, esse aproveitamento indica, pois, a transformação de cada citação de abertura dos capítulos e sua interação no novo texto. Isso leva a pensar na proposta teórica de Jenny (1979, p.14) e na afirmação deste crítico de que a intertextualidade implica o “[...] aproveitamento duma unidade textual abstraída de seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual, a título de elemento paradigmático.”

O caso de intertextualidade verificado no romance constitui um recurso que Samoyault (2008, p.103) considera adequado para a literatura “marcar a extensão de seu universo”, pois a ação de um texto de citar outro (sinônimo de intertextualidade) demonstra que o enunciado novo “[...] tem uma outra função que permite importar um fragmento do real – o texto existente, pertencendo de fato à

12 Sobre D. Gonçalo da Silveira, Silva (2008, p.114) informa que o “perfil” desse protagonista “coincide com aquele traçado pelos documentos (cartas, biografias) nos quais se baseou Mía Couto para recompor este episódio. Nesta personagem não há rupturas, ela é construída inteiramente de acordo com os relatos históricos que dela tratam, e que são indicados pelo autor nas epígrafes.”

biblioteca, objeto do mundo, quando ela própria, como em Borges, não é o mundo.” Essa possibilidade de o texto literário apropriar-se de elementos ligados à realidade vai, ainda, ao encontro de outras propostas teóricas, apresentadas neste estudo, sobre a intertextualidade, associando-a com a presença da referência na literatura. Esse é o caso, por exemplo, da proposta de Compagnon (2001), que toma como fonte de apoio para suas reflexões a ideia defendida por Roland Barthes, o qual, segundo Compagnon (2001, p.111), propõe a intertextualidade como alternativa em relação à referência, admitindo que um texto remeta a outro texto e, dessa forma, à biblioteca. Assim, de acordo com o professor e crítico francês, cuja teoria sobre a presença da referência na literatura embasa as análises aqui realizadas, a partir de Barthes, a intertextualidade apresenta-se como um recurso que liberta o texto de sua imanência.

Na esteira, pois, de Samoyault e Compagnon, entende-se que, em *O outro pé da sereia*, a intertextualidade com as epígrafes é um fator que possibilita à referência despontar no horizonte literário, reforçando o efeito de veridicção presente nessa obra, pois se trata de uma construção que retoma fragmentos textuais de teor histórico para, assim, criar uma versão para a história, confirmando a possibilidade de aproveitamento desse campo do conhecimento humano pela ficção. Essa característica endossa a ideia desenvolvida aqui sobre a hipótese de se considerar a intertextualidade como recurso pertinente para se tratar das relações entre literatura e história.

As epígrafes, transformando-se em mote de capítulos da moldura narrativa, acoplam-se, principalmente, ao discurso do narrador, a ele se moldando e ganhando, inclusive, nova existência e nova forma, ajustadas, agora, no discurso desse componente da narrativa ficcional. Os fragmentos textuais de teor histórico, remodelados na construção de *O outro pé da sereia*, perpassam, então, o discurso do narrador, que, em terceira pessoa, realiza, por exemplo, o seguinte comentário sobre o personagem D. Gonçalo da Silveira e sobre sua tarefa de catequizar os povos africanos:

[...] Era algo que, desde sempre, alvoroçara Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam. [...] Faltava aos selvagens não apenas um credo. Faltava-lhes moderação na alegria [...] Havia que humanizar os escravos. Afinal, para corrigir a gargalhada bem podia servir a gargalheira, essa coleira de ferro que prendia os escravos pelo pescoço. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira (Couto, 2006, p.201).

Observa-se, na passagem recuperada acima, a descrição realizada pelo narrador sobre a tarefa do personagem D. Gonçalo de tornar os africanos seguidores do cristianismo, de dar-lhes “um credo”, ainda que para isso seja necessário utilizar a “gargalheira”, um tipo de coleira que poderia servir para prender os negros. E o motivo para se empregar esse método tão cruel, de acordo com o discurso do narrador, é, simplesmente, a forma como riem os negros, pois a gargalhada deles incomoda D. Gonçalo. A passagem apresentada é uma construção elaborada com base em referências intertextuais, como, por exemplo, a referência ao fragmento de uma “carta”,¹³ de 1452, ao rei de Portugal, atribuída ao papa Nicolau V (Couto, 2006, p.196). A carta em questão concede pleno poder às autoridades portuguesas para que estas prendam e subjuguem os povos não católicos.

Dessa forma, então, constitui-se o discurso do narrador do romance de Mia Couto, narrador este que pode equiparar-se, inclusive, ao “autor implícito”, devido ao fato de esse componente da narrativa, mais do que simplesmente narrar, em terceira pessoa, a história da dominação dos povos africanos, também explicita julgamentos críticos. Essa característica pode ser observada, no mesmo fragmento do romance já transcrito aqui (referente à página 201 de *O outro pé da sereia*), em que o narrador se refere ao castigo imposto pelo missionário católico, para proibir o riso dos negros, obrigando

13 Apresenta-se a seguir o fragmento da carta usado como epígrafe em *O outro pé da sereia*: “[...] nós lhe outorgamos pelos presentes documentos, / com a nossa autoridade apostólica, / pela livre permissão de invadir, / capturar e subjugar os sarracenos e pagãos / e qualquer outro incrédulo de Cristo, / onde quer que seja, / como também reduzir / essas pessoas à escravidão perpétua. Carta do papa Nicolau V ao rei de Portugal, 1452” (Couto, 2006, p. 196).

-os a usar coleiras para evitar as gargalhadas. Trata-se de uma passagem, cujo tom crítico do discurso do narrador, possível de ser constatado, por exemplo, na seguinte sentença: “[a]final, para corrigir a gargalhada bem podia servir a gargalheira [...]”. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira.” (Couto, 2006, p.201), aproxima-o do autor implícito, fazendo pensar no paradoxo da Igreja, evangelizando em nome dos interesses de Portugal; na crueldade das práticas impostas aos negros; e também na maldade característica de certas pessoas encarregadas de levar a mensagem do catolicismo a todos os povos: uma mensagem imposta, inclusive, pela “gargalheira”.

Outra passagem em que é possível perceber a marca ideológica do autor implícito ocorre quando o personagem do padre Manuel Antunes sonha estar viajando numa nau onde todos podem ser iguais, onde não há violência, nem diferenças raciais, numa embarcação na qual

[n]ão havia escravos, não havia grumetes famintos. Todos partilhavam do pão e da água. E a água era tanta que parecia jorrar de dentro dele, como se se houvesse convertido em fonte e nele bebessem todos os sedentos do mundo (Couto, 2006, p.202).

Neste fragmento do romance tomado como exemplo, é possível depreender certa ênfase no discurso do narrador que remete a uma posição ideológica de compartilhamento e não de divisão, uma concepção de igualdade para todas as pessoas, “todos os sedentos do mundo.” Essa posição, relacionada com o personagem do padre Manuel Antunes,¹⁴ é, entretanto, um contraponto aos ideais dos portugueses e dos missionários evangelizadores da nau Nossa Senhora da Ajuda, a serviço do reino do Portugal, representados pela figura de D. Gonçalo. Mesmo sendo apresentada em forma de um sonho do padre Antunes, parece pertinente pensar nessa imagem possível de igualdade como uma forma de visão de mundo comprometida

14 O personagem de Manuel Antunes representa uma figura cuja vocação para padre nunca chegou a se manifestar e que acaba, por fim, tornando-se “Muzungu Manu Antu [...] rezador de Bíblia e visitador de almas.” (Couto, 2006, p.313).

ideologicamente, a qual torna o discurso do autor implícito portador de uma mensagem que vai de encontro aos princípios da colonização portuguesa nos países africanos. Evidenciando-se dessa forma, o narrador de *O outro pé da sereia* pode caracterizar-se, então, como “autor implícito”, figura esta que, como explica Leonel (2001), na esteira de Graciela Reyes, corresponde a uma fusão do autor com o narrador, sendo responsável pelos “valores ideológicos” que perpassam a narrativa (Leonel, 2001, p.71).

Além, então, de pontuar as situações narradas com uma ideologia, o autor implícito de *O outro pé da sereia* apresenta, ainda, conhecimentos sobre questões e elementos da narrativa, manifestando comentários de teor metaficcional a respeito, por exemplo, do poder das palavras utilizadas na escrita e da responsabilidade do autor de um texto. Isso pode ser observado na passagem abaixo, em que o personagem do padre Antunes reflete sobre seu papel de escrivão da expedição realizada por D. Gonçalo:

[...] Escrever para ele se tornara num fardo. O grão de areia, a gota do mar, o elefante compacto e a lágrima leve, tudo se convertia em sua posse desde que fixado em letra. O caderno de viagens, explicou Antunes, ganhara um peso insuportável. Quando o lançou no fogo foi para se aliviar desse peso. Afinal, as palavras não enchiam apenas as folhas. Preenchiam-no a ele, proprietário de cada coisa descrita (Couto, 2006, p.159-160).

No fragmento do romance transcrito aqui, as observações do autor implícito quanto ao “fardo” que representa para o padre o trabalho de escrever, quanto ao “peso insuportável” do “caderno de viagens” e quanto à força da palavra, capaz de preencher quem escreve, o “proprietário de cada coisa descrita”, fazem pensar sobre o compromisso do autor de um texto, o qual passa a ser “proprietário” daquilo que conta quando escreve. Trata-se de um comentário cujo teor demonstra como a escrita, em si, é perpassada por quem a realiza, e “[a] atitude de desvendar essa escritura acaba por contar procedimentos de fazer romance, acaba por refazer, criticamente, a

tradição narrativa: questionar o ‘romanesco’, isto é, o imaginário do texto.” (Chalhub, 2002, p.70). Ou seja: o autor implícito, ao mencionar ingredientes do mundo textualizados, como “o grão de areia”, “a gota do mar”, “o elefante compacto e a lágrima leve”, revela como esses elementos podem ser aproveitados numa composição textual, como o “caderno de viagens” do padre, por exemplo.

Dessa forma, portanto, levando-se em conta o fato de a intertextualidade com as epígrafes operar como recurso motivador dos capítulos relacionados com a representação do período de 1560, ligando-se, mais especificamente, ao discurso do narrador, serão analisadas, agora, algumas das operações por meio das quais se processa o trabalho intertextual em *O outro pé da sereia*, pois, como afirma Jenny (1979, p.31), enunciados intertextuais submetem-se a “tratamentos que têm por finalidade normalizá-lo[s], assegurar a sua inserção num novo conjunto textual.”

Esse aproveitamento intertextual é observado quando se narra, por exemplo, o episódio em que é enterrado o cadáver do jesuíta D. Gonçalo da Silveira, misteriosamente assassinado, após batizar, com o nome de D. Sebastião, o imperador do Monomotapa, Nogomo Mupunzangatu. “Os restos do jesuíta e seus pertences” (Couto, 2006, p.303) são enterrados pelo escravo Xilungo Inhamoyo, que, curioso,

[a]briu a caixa [...]. Retirou a folha que estava no topo dos restantes papéis e espreitou o manuscrito [...]. Com dificuldade, o escravo leu em voz alta:

“Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar.”

Xilundo estremeceu: as palavras de Silveira eram certas, confirmando os poderes premonitórios de feiticeiro. [...] Xilundo Inhamoyo ainda procurou uma outra folha. Estava escrito:

*Este meu corpo há de ser lançado
onde nunca o acharão.”*

(Couto, 2006, p.303-304).

A situação narrada acima discorre sobre a curiosidade que toma conta de Xilundo, que ao enterrar o corpo de D. Gonçalo e seus pertences, decide abrir a caixa do jesuíta e ler o material guardado ali. Para surpresa do escravo, o material contém revelações sobre a morte do jesuíta e sobre o enterro de seu corpo. Trata-se de uma construção intertextual cuja elaboração remete a duas epígrafes da narrativa. O aproveitamento dessas epígrafes, entretanto, difere do aproveitamento das demais analisadas até aqui, pois os fragmentos relacionados com os textos de abertura do capítulo dezoito são transcritos, literalmente, na moldura narrativa, em itálico, fazendo parte da sequência do discurso do autor implícito e representando, no caso, o que Xilundo lê, nas “folhas” escritas por D. Gonçalo, e que repete, exatamente, os textos das seguintes epígrafes: *“Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar.* Gonçalo da Silveira, citado pelo padre António Franco in *Imagem da Virtude no Noviciado de Coimbra*” e *“Este meu corpo há de ser lançado onde nunca o acharão.* D. Gonçalo da Silveira, carta ao padre Leão Henrique” (Couto, 2006, p. 300).

É possível pensar nesse aproveitamento intertextual como exemplo de um trabalho de “linearização”, o qual, segundo a teoria de Jenny (1979, p.33), impõe ao texto reaproveitado uma sequência linear “cujo sentido não é percebido sinteticamente” pelo receptor, submetendo, portanto, o intertexto a uma “[...] temporalidade única e sucessiva que é também a da escrita.” (Jenny, 1979, p.34). Essa condição do processo de linearização implica a possibilidade de identificação do conteúdo dos documentos de teor histórico de forma gradativa, de acordo com a configuração adquirida pela escrita intertextual, e não a apresentação imediata dos textos, em simultâneo com o intertexto, como se o compusesse em forma de xerox, por exemplo.

A referência às epígrafes permite, também, tratar da questão do batismo dos africanos pelos evangelizadores católicos. Esse trabalho intertextual que reaproveita o tema do batismo se processa na narrativa por meio, principalmente, do personagem Nimi Nsundi, o qual, em uma carta, escreve o seguinte:

Crítica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem.

De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui. Acontecia-me a mim o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. [...] (Couto, 2006, p.113 -114).

A carta escrita por Nsundi revela o significado do batismo para esse africano que aceita lavar-se dos pecados (ser batizado). Para Nsundi, a cerimônia do batismo permite que ele se aposses dos poderes de Kianda e não dos valores católicos ligados ao batismo, pois o personagem relaciona, por exemplo, a água da celebração católica com a deusa africana das águas, ligada, na moldura narrativa, à figura de Kianda. Nesse caso, a carta de Nsundi é referência a uma epígrafe que explica o significado do batismo para os católicos. Esta celebração, ao ser vinculada a Kianda, opõe-se, de certa forma, ao batismo como forma de confirmar a imagem de Jesus Cristo, de acordo com o teor do texto usado como epígrafe.

Tal processo faz pensar, então, numa das transformações iminentes do enunciado intertextual identificadas por Jenny (1979, p.42): a “interversão dos valores simbólicos”, processo este em que “[o]s símbolos elaborados por um texto são retomados com significações opostas no novo contexto.” O caso da transformação intertextual processada na carta do personagem Nimi Nsundi implica que o batismo, para Nsundi (para a ficção, portanto), significa entrar “em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas.”, e não, exatamente, a transformação do africano de acordo com os valores cristãos, conforme a ideia original sobre o batismo apresentada na epígrafe,¹⁵ que

15 Trata-se da seguinte epígrafe: “Baptizar vem da palavra grega *imersir*, *submergir* ou *afundar*. Por exemplo: quando os gregos tingiam um tecido com uma coloração diferen-

corresponde ao fragmento de um texto atribuído à obra *Le baptême par Le Saint-Esprit*, de James Henderson. (Couto, 2006, p.106). Ainda quanto à questão do batismo, desenvolvida na moldura narrativa, é possível refletir também sobre a seguinte situação: a visão de Nsundi pode guardar traços de assimilação ocidental, pois a cerimônia católica não chega a chocar-se completamente com as tradições religiosas africanas seguidas pelo escravo. Essa assimilação parece antecipar o processo social relatado pelo professor brasileiro Valdermir Zamparoni (2007, p.154-155), e observado no período após a escravatura, em Moçambique, que revela a existência da classe dos “bons cristãos, bons agricultores”, representados por camponeses africanos “bem sucedidos”, produtores de mercadorias, chamados de “agricultores africanos” e, inclusive, “tornados cristãos”, como forma de integrar uma comunidade universal.

Também a narração sobre a travessia pelo oceano Índico da nau Nossa Senhora da Ajuda é construída com base na referência às epígrafes do capítulo nono, sugestivamente intitulado “Sobras, Sombras, Assombrações”, numa alusão às sobras das quais se alimentavam, na nau, as sombras de gente que eram os escravos e aos perigos naturais que assombravam a embarcação. A travessia realizada pela nau impõe aos africanos que nela viajam condições cruéis de sobrevivência, a ponto de os escravos morrerem, conforme demonstra a seguinte passagem: “[...] uns ali sucumbiam por não comer e os outros morriam do que comiam. Na noite anterior, alguns escravos tinham assaltado a cabina do piloto e roubado mapas.” (Couto, 2006, p.156).

Envenenados por comerem mapas cujas tintas eram nocivas à saúde, os africanos são os que mais sofrem na embarcação, mas todos os viajantes estão sujeitos aos perigos, conforme revela a passagem seguinte:

*te, eles 'baptizavam' o tecido com um corante. Isto quer dizer que Deus nos submerge pelo Espírito Santo – ficamos plenos do Espírito Santo, completamente saturados por Ele, de modo a podermos começar a ser conformados à imagem de Jesus Cristo. O simbolismo do baptismo da água é o da morte (sepultada na água) e da ressurreição (emergidos da água); Cristo cobre e lava pelo seu sacrifício todos os pecados do crente. James Handerson, *Le baptême par Le Saint-Esprit*” (Couto, 2006, p. 106).*

[...] mas nessa noite mesmo eclodiu a mais grave das tempestades. Os mares cruzavam-se que pareciam altíssimos montes, os violentos balanços tinham quebrado traves e torcido cavilhas. Durante a noite inteira todos [...] acudiram às bombas para retirar água que teimava em entrar na nau por variadíssimas frestas (Couto, 2006, p.158).

Os fragmentos acima dão conta de uma situação ficcional construída com base na referência a uma epígrafe¹⁶ correspondente a um texto, apresentado com data de 1557, atribuído a D. Gonçalo da Silveira, sobre a tormenta que é navegar de Portugal para a Índia, em pleno século XVI: uma experiência que só pode ser pintada por quem a vivencia, segundo o texto da epígrafe.

O aproveitamento desse texto para construir passagens da narrativa que descrevem o verdadeiro inferno de realizar a viagem na nau Nossa Senhora da Ajuda, na qual faltava comida para os escravos aplacarem a fome, nau esta que, além de tudo, sofria com os perigos marítimos, desmanchando-se, um pouco, a cada tempestade enfrentada, parece condizente com o tratamento da “amplificação”, uma modificação intertextual que, de acordo com Jenny (1979, p.40), “borda, introduz novos ‘tópoi’ para se aguentar [...] e constitui, portanto, um enriquecimento de sentido não desprezível.” Entendendo, pois, a amplificação, essa operação intertextual responsável por multiplicar o teor dos textos, na construção do espaço da escrita em *O outro pé da sereia*, é possível dizer o seguinte: a transformação da epígrafe pode originar diferentes situações no desenrolar da narrativa, tendo em vista interpretações pertinentes para o texto de teor histórico. Ocorre, então, no texto ficcional, a interpretação de uma situação histórica, como a questão das embarcações portuguesas que viajavam rumo às Índias, segundo a ótica de Mia Couto, a qual incide, sobretudo, na condição desumana imposta aos negros

16 Transcreve-se, aqui, a epígrafe em questão: “Assim como a morte não a pinta senão quem morre, / nem pode ser pintada senão vendo quem esta morrendo/ assim o trago que passam os que navegam de Portugal para a Índia, / não o pode contar senão quem o passa / nem o pode entender senão quem o vê passar. D. Gonçalo da Silveira, 1557.” (Couto, 2006, p.154).

da embarcação Nossa Senhora da Ajuda. Diante disso, é possível dizer que um acontecimento pode ser interpretado e, mais do que ser “pintado”, pode, dessa forma, ser reapresentado, sem ter sido, exatamente, “vivenciado.”

Outro assunto desenvolvido com base na intertextualidade com as epígrafes é a confusão que predomina na narrativa de 1560 em torno da imagem de Nossa Senhora, originando, por exemplo, o episódio relacionado com a informação de que o missionário D. Gonçalo da Silveira “tinha por esposa uma fermosíssima mulher digna de todo agrado.” (Couto, 2006, p.262). Essa situação ocorre porque o personagem D. Gonçalo diz ser devoto de Nossa Senhora, usando as seguintes palavras: “[...] *sabe bem que é esta a senhora de que sou devoto.*” (Couto, 2006, p.261). No caso, a confusão quanto ao entendimento das palavras do jesuíta gera uma situação bastante inusitada, situação esta que poderia configurar-se, quem sabe, até como um aproveitamento intencional, criativo e crítico, pelo escritor, das potencialidades de ambiguidade da informação registrada pela frase.

A situação, inclusive, aponta para um referente real, e o escritor moçambicano insere como abertura do capítulo em que se narra esse episódio o fragmento de um texto atribuído a Bertha Leite,¹⁷ cujo conteúdo diz respeito a esse caso da santa. O texto de procedência histórica é aproveitado no texto literário por meio, inclusive, do exagero da ideia de que D. Gonçalo trazia consigo uma esposa. Nesse caso, o trabalho intertextual processado no romance remete ao que Jenny (1979, p.41) chama de “hipérbole”, procedimento responsável

17 O texto utilizado como epígrafe é este: “Quando D. Gonçalo celebrou missa e colocou sobre o altar a linda imagem de Nossa Senhora da Graça, que ele trouxera de Goa, passando alguns cortesãos do Monomotapa, viram-na. E tanto admiraram o retábulo que logo correram a informar o Rei de que o ‘padre europeu tinha por sua consorte uma fermosíssima mulher digna de todo agrado [...]’. Arrebatado pela visão de Nossa Senhora, fez o Imperador as maiores reverências a Silveira. Pediu, depois, encarecidamente a D. Gonçalo que, por algum tempo, lhe confiasse aquele tesouro ao que o religioso gostosamente acedeu. Colocou-se a imagem num oratório propositadamente levantado no quarto do Rei, com a obrigação de ser muito respeitada. Bertha Leite, in *D. Gonçalo da Silveira*, citando o padre Francisco de Mattos” (Couto, 2006, p. 246).

pela “transformação dum texto por superlativação de sua qualificação”, algo como um “empolamento da forma.”

Conforme se narra no romance, a missão de Gonçalo da Silveira de batizar e evangelizar os africanos consiste numa sequência de atrocidades e mal entendidos, que acaba levando o implacável missionário católico a um misterioso fim em solo africano, onde é enterado, perto do rio Mussenguezi, e, segundo “um burburinho [que] agitava a povoação e fazia efervescer a corte do Imperador”, Gonçalo passa a ser “[...] visto despido da cintura para cima, retirando cordas da paliçada que rodeava o palácio” (Couto, 2006, p.305-306). O destino de D. Gonçalo, reapresentado dessa forma, é uma referência à questão do trágico fim do jesuíta, registrado por epígrafes do capítulo dezoito, as quais são aproveitadas no texto ficcional. Nesse caso, o reaproveitamento de textos na construção do texto narrativo faz pensar, por exemplo, na “intertextualidade como espelhos dos sujeitos”, o que significa, de acordo com a teoria de Jenny (1979, p.47), o reconhecimento de que a matéria dos livros são os livros, os quais, em última instância, sempre falam dos homens e do mundo.

Essa possibilidade de entendimento da intertextualidade tomada como um recurso que implica a participação da referência na literatura exemplifica, mais uma vez, a teoria de Compagnon (2001) quanto à possibilidade de referência e literatura se harmonizarem. Para Compagnon (2001, p.138), a teoria literária, em vez de negar a realidade, promove sua “denegação”, o que significa, segundo o crítico francês, “uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala ‘apesar de tudo’ do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um ‘quase mundo’ [...]”. Por fim, esse caso de intertextualidade, ao viabilizar a referência, endossa, ainda, a teoria de Samoyault (2008, p.114), bastante utilizada aqui, e que considera possível, por exemplo, entender o funcionamento da intertextualidade “[...] como mecanismo inteiro que acena para o mundo, seu gesto tanto quanto seu resultado”, possibilitando a “referencialidade: o jogo da referência como lugar intermediário entre o texto e o mundo, encontrando seu sentido do lado de uma totalidade, que inclui um e outro.” Assim sendo, a

intertextualidade com as epígrafes dos capítulos da moldura narrativa correspondentes ao eixo de 1560 confirma-se como recurso que torna possível elaborar reflexões sobre as relações entre literatura e história, como tem procurado demonstrar este estudo.

A intertextualidade com as epígrafes permite selar, na ficção, o destino do ambicioso jesuíta D. Gonçalo da Silveira, cujos restos mortais, na trama ficcional de 1560, acabam transformando-se em pó, e ao pó se misturando, em solo africano: um amálgama bastante fecundo na história dos povos desse continente reapresentada em *O outro pé da sereia*. Isso implica, pois, que a intertextualidade com as epígrafes faz desse romance uma obra literária que amplia o discurso histórico, transgredindo-o, revendo-o enquanto discurso dos “incluídos”, aqueles que, geralmente, costumam contar a história.

A partir de agora, será analisada, então, a intertextualidade com os manuscritos de D. Gonçalo da Silveira e com os livros da biblioteca de Jesustino, material que permite à protagonista Mwadia, no eixo temporal de 2002, conhecer a história e, assim, contá-la, na ficção, a quem não conhece os livros e, na realidade, a quem pouco conhece a história dos africanos.

Em solo africano

Os olhos da moça esvoaçaram sobre as páginas, viajando pelos séculos.

(Couto, 2006, p.175).

Por meio da análise realizada no tópico anterior, parece ter sido possível constatar como as epígrafes dos capítulos que reapresentam acontecimentos relacionados com a história do continente africano se tornam elementos ligados à elaboração do texto ficcional, o que caracteriza a utilização do recurso da intertextualidade na construção da trama de 1560, em *O outro pé da sereia*. A utilização desse

recurso possibilita, também, a construção da trama no eixo temporal de 2002, conforme será possível observar neste último tópico da análise do romance de Mía Couto, em que se enfoca, principalmente, a presença dos manuscritos e dos livros da biblioteca de Jesustino Rodrigues, além da presença de algumas epígrafes, quando estas, no caso, puderem complementar o entendimento da construção do espaço da escrita na obra analisada.

A intertextualidade com os manuscritos de D. Gonçalo da Silveira e com os livros de Jesustino Rodrigues, o padraço de Mwadia Malunga, é um recurso que integra a moldura narrativa, perpassando os capítulos da trama de 2002 e atuando como mecanismo capaz de possibilitar à protagonista Mwadia, “essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (Couto, 2006, p.16), conhecer a história da colonização portuguesa, na África, no período de 1560, e, dessa forma, ligar o presente ao passado, contando a história de seu país. Mwadia tem acesso ao material que remete ao mundo histórico quando ela e seu marido Zero Madzero encontram, em um bosque, ossos humanos, a imagem de uma santa e um baú de madeira, contendo muitos papéis. Os dois consultam o adivinho Lázaro Vivo, ficam sabendo que os objetos encontrados são do “*missionário Silveira*” e “[e]stão ali há mais de quatrocentos anos [...]” (Couto, 2006, p.41). O casal decide, então, que Mwadia deve levar a imagem da santa e a caixa com a papelada antiga para Vila Longe, vilarejo onde mora a família dela.

Em Vila Longe, a caixa com os papéis é colocada na biblioteca de Jesustino Rodrigues, o qual “herdara de seu avô, Inácio da Anunciação Rodrigues, uma infindável coleção de livros.” (Couto, 2006, p.90). Por meio desse material, Mwadia tem acesso a muitas informações sobre acontecimentos do período da colonização portuguesa, em Moçambique, aproveitando tais informações para revelar a história do continente africano aos habitantes de Vila Longe e a Benjamin Southman, historiador afro- americano que “representava uma Organização Não-Governamental de apoio ao continente africano. Tinha fundos para gastar em campanhas de redução da pobreza.” (Couto, 2006, p.129).

Diferentemente do que ocorre nos capítulos do eixo temporal de 1560, em que a existência das epígrafes não se articula, especificamente, à existência de personagens da moldura narrativa, no eixo de 2002, a existência dos manuscritos e dos livros vincula-se, principalmente, à protagonista Mwadia,¹⁸ a qual tem acesso a esse material que remete ao mundo histórico, conforme demonstra o fragmento a seguir: “Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial.” (Couto, 2006, p.238).

Os manuscritos e os livros são, portanto, referências intertextuais sobre o passado de Moçambique e sobre a história da colonização portuguesa, na África, com as quais se envolve diretamente a protagonista do texto ficcional. Nesse caso, o trabalho intertextual é o mesmo verificado em *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Nove noites*. Nesses romances, os respectivos protagonistas Ricardo Reis e narrador-personagem também têm acesso ao material ligado ao mundo histórico, assim como ocorre com Mwadia, em *O outro pé da sereia*. Essa situação, revelada nas três narrativas analisadas, implica, o que prevê Jenny (1979, p.26), quando informa sobre o tipo de construção que aloja um “‘corpus’ intertextual”, na qual as “citações, de resto, são sempre motivadas do ponto de vista narrativo, o seu lugar na enunciação é designado [...]”. Ou seja: o texto ficcional dispõe dos textos que remetem a fatos históricos, manipulando forma e conteúdo desses textos.

A intertextualidade com os manuscritos e com os livros, a exemplo do que ocorre com a intertextualidade com as epígrafes dos capítulos que reapresentam o período histórico de 1560, é um recurso que se manifesta no discurso do narrador, conforme se nota a seguir:

18 Outro personagem da narrativa, Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe, também tem acesso ao material histórico, conforme se constata na passagem a seguir: “Durante tempos, passou [Arcanjo Mistura] noites inteiras na biblioteca de Jesustino Rodrigues e, iluminado por um petromax, devorou livros como um cachorro esfaimado abocanha a própria saliva.” (Couto, 2006, p.120). A atenção, aqui, entretanto, é voltada para a relação da protagonista com os manuscritos e os livros.

O padraсто visitava regularmente a biblioteca mas apenas para combater térmitas, traças e o tempo. O que ele sentia é que os livros escondiam pegadas do passado, e que a tinta das páginas era a saliva dos já extintos (Couto, 2006, p.90).

Cabe ao narrador, nesse caso, explicar o mistério dos livros, objetos nos quais se escondem “pegadas do passado” e cuja “tinta das páginas era a saliva dos já extintos”. Essa explicação do narrador faz pensar, por exemplo, nas informações históricas contidas nos livros (“pegadas do passado”) e registradas por quem já se foi (“saliva dos já extintos”). É possível pensar, ainda, que essa explicação remete, também, ao próprio processo de construção do romance ficcional de Mia Couto, caracterizado pela presença de textos relacionados com fatos históricos (“pegadas do passado”) e com figuras históricas (“saliva dos já extintos”). Trata-se de um processo responsável por registrar, principalmente, a realidade da escrita (“a tinta das páginas”), implicando que, no romance, o passado e as figuras históricas (e suas falas representadas pela saliva) adquirem concretude no material livro.

O narrador mantém, dessa forma, o papel de autor implícito, figura que Leonel (2001, p.74) explica, por meio da “metáfora-metônímia” da “mão”, da seguinte forma: “[a] mão que escreve não é apenas a mão artesã, é criativa-criadora na ação de traduzir o mundo: ela desencadeia a transformação das coisas, quando começa a movimentar os sinais na página.” Como se constata, ainda no excerto acima (referente à página 90 de *O outro pé da sereia*), o autor implícito fala não só sobre o mistério dos livros, mas também sobre o mistério da construção da narrativa, colaborando, então, para “traduzir o mundo”, para “transformar as coisas.” Nesse caso, pode pensar-se, inclusive, na realização de um trabalho de metalinguagem, de acordo, por exemplo, com o que explica Chalhoub (2002, p.8), ligando o conceito de metalinguagem “à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem.”

Trata-se, então, de um romance com condições de traduzir o mistério dos livros e, também, o mistério do mundo, e a passagem

transcrita, sobre os livros que escondem “pegadas do passado”, cujas páginas contêm “saliva dos já extintos” (Couto, 2006, p.90), torna-se bastante elucidativa, podendo apresentar-se, conforme já se disse, como possibilidade de definição do romance analisado, ligando-o à categoria de romance histórico. Essa definição, aplicada ao livro de Mia Couto, pode implicar a relação denominada por Genette (1989, p.13) de “metatextualidade”: uma espécie de “comentário” que um texto realiza sobre outro, sempre de âmbito crítico. A tradução dos livros e do mundo indica, ainda, que o autor implícito une sua ideologia ao texto ficcional, e essa visão manifestada, na narrativa, corresponde ao que Samoyault (2008, p.103) considera como “caracterização elementar” da intertextualidade, recurso que “faz assim aparecer a primeira hibridez [...] justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes.”

É por meio, pois, da intertextualidade com os manuscritos e com os livros que a protagonista Mwadia Malunga tem acesso ao conhecimento, conforme se constata no excerto a seguir:

Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma (Couto, 2006, p.238).

No fragmento acima, por meio da referência à “velha documentação colonial”, é possível explicar a relação que se estabelece entre a protagonista e os livros: uma relação de conhecimento “do mundo” e, ainda, de conhecimento “de si mesma.” Conforme sentencia o autor implícito, “um livro é uma canoa” que permite a Mwadia o acesso ao conhecimento. Processando-se dessa forma, em *O outro pé da sereia*, a intertextualidade pode ser relacionada, por exemplo, com o que diz Jenny (1979, p.22, grifo do autor) sobre o “poder infinitamente superior” do discurso intertextual em relação ao “discurso monológico corrente.” Isso implica que, no eixo temporal de 2002, o trabalho intertextual amplia as possibilidades de sentido do novo

texto, tendo em vista a complexidade da natureza híbrida representada pelo intertexto.

Essa relação entre a protagonista e o conhecimento, promovida pela intertextualidade com “a velha documentação colonial”, corresponde, também, a uma forma de a referência se manifestar na moldura narrativa, pois o conhecimento do mundo está relacionado com a presença dos velhos documentos de teor histórico no texto ficcional. Essa possibilidade de apresentação da referência, em *O outro pé da sereia*, vai ao encontro, por exemplo, da ideia de Compagnon (2001, p.131), segundo o qual “não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contando histórias.” Ou seja: no romance, os livros são a ponte entre Mwadia e o mundo. Nesse caso, ainda, a intertextualidade com o material de teor histórico, ao inserir, no texto ficcional, a ideia do mundo e da possibilidade de seu conhecimento corresponde a um recurso que, “[...] mesmo mantendo o discurso nas regras do enunciado literário, permite sinalizar do lado do mundo [...]” (Samoyault, 2008, p.112).

É possível dizer, então, que a “velha documentação colonial” confirma o efeito de veridicção em *O outro pé da sereia*, pois esta referência indica a presença do mundo histórico, fazendo parte também da composição do espaço da escrita nesse romance, o que reforça a ideia defendida neste estudo sobre a importância da intertextualidade como prática literária com condições para provocar reflexões sobre o elo entre literatura e história, na atualidade. Além do conhecimento do mundo, o acesso ao material de teor histórico permite à protagonista conhecer alguns aspectos da história da colonização portuguesa no continente africano, como, por exemplo, o controle exercido pelo país colonizador quanto aos lucros obtidos na colônia, conforme demonstra a passagem a seguir:

Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de contas da administração colonial, lia cópias de despachos dos governadores, correspondência oficial e anotações de viagem (Couto, 2006, p.239).

No material lido por Mwadia constam, portanto, referências sobre a “história” da fictícia Vila Longe, as quais remetem à história oficial de Moçambique. Esse país africano prestava conta aos colonizadores portugueses, conforme exemplifica a referência à leitura realizada pela protagonista dos “relatórios de contas da administração colonial”, dos “despachos dos governadores”, da “correspondência oficial” e das “anotações de viagem”. Aliás, mais do que prestar contas aos portugueses, os moçambicanos eram obrigados a gerar recursos para que os governantes do país ibérico pagassem as próprias contas. Essa situação é verificada, inclusive, após a abolição da escravatura, ocorrida em 1879. Com o fim da escravatura, houve uma mudança na prática colonial, com a substituição da prática mercantil pelo capitalismo e a criação de “mecanismos de dominação” dos africanos, a fim de gerar mão-de-obra barata (Zamparoni, 2007, p.37).

De posse do material que remete ao mundo histórico, Mwadia, a “inventadeira” (Couto, 2006, p.27), recebe a missão de colaborar com os habitantes de Vila Longe, realizando a tarefa da qual lhe incumbiu seu tio, o empresário Chico Casuarino, cujo propósito é “[...] *contar uma história aos americanos [...] vender-lhes uma grande história.*” (Couto, 2006, p.133). É interessante observar essa ideia desenvolvida na moldura narrativa de “inventar” uma história para se “vender”. Trata-se de uma ideia que soa bastante crítica, e o fato de a ficção admitir a possibilidade de as histórias serem inventadas para serem “vendidas”, e não para serem apenas “contadas”, ou, então, “informadas”, é exemplo de trabalho de metalinguagem, que, conforme reconhece Chalhoub (2002, p.42), indica “perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra.” A intenção do ambicioso Casuarino é a seguinte: fazer com que Benjamin Southman, o afro-americano representante da ONG dos Estados Unidos, pague por informações sobre o continente africano. Como afirma o empresário, sobre a ideia do pagamento,

[e]stes gostam [de pagar] porque sentem-se culpados, está a perceber? Saíram daqui, deixaram a malta a sofrer com o colonialismo e, agora, regressam engravatados, cheio de inglesuras, e a gente ainda passando fome (Couto, 2006, 131).

Para Casuarino, o fato de o afro-americano pagar por informações sobre o passado é uma forma de fazer os descendentes de africanos que saíram do continente e enriqueceram em outros lugares do mundo compensarem a miséria de quem ficou. Entretanto, o empresário Casuarino almeja apenas uma forma de ele próprio enriquecer, e por isso ele pede para Mwadia inventar algumas histórias sobre o passado de Vila Longe, fingindo ser visitada pelos escravos mortos “[...] que partiram nas naus para além dos mares. As vozes desses falecidos falariam pela boca da sobrinha.” (Couto, 2006, p.134). A partir dessa ideia de Casuarino, a protagonista passa, então, a fingir que está sendo possuída por espíritos, mas, na verdade, ela simplesmente lê o material de teor histórico guardado na biblioteca de seu padasto, o alfaiate Jesustino Rodrigues. Assim, visitando a biblioteca, Mwadia tem acesso aos manuscritos e aos livros, e por meio da referência a essa documentação, ela diz coisas que remetem, por exemplo, à figura histórica do jesuíta D. Gonçalo da Silveira, conforme demonstra o fragmento a seguir: “— *Entreguem o livro a D. Gonçalo da Silveira. Digam-lhe que o imperador o vai matar. Amanhã ele vai ser assassinado.*” (Couto, 2006, p.235).

A protagonista, ao recuperar, nos livros e manuscritos, informações históricas e divulgá-las, por meio da representação que realiza, contando-as para as pessoas, é responsável por ligar não só o passado com o presente, mas também o mundo da realidade com o da ficção e, ainda, o mundo da escrita com o mundo da oralidade.¹⁹ Assim, a moça com “nome de canoa” (Couto, 2006, p.16) age, como mantenedora de certa forma de narrar, contando, oralmente, certos aspectos

19 Com isso, Mwadia pode exemplificar mais um elemento criado por Mía Couto com condições de inserir-se na “galeria de personagens que normalmente realizam a ligação entre os mundos da escrita e da oralidade – como Kindzu, de *Terra Sonâmbula* [...]” (Ventura, 2006, p.255).

da história de Moçambique. Essa atuação é, inclusive, constatada pelo autor implícito, que realiza comentários de teor metaficcional, explicando, por exemplo, que “[...] a representação estava indo longe demais, Mwadia actuava de modo tão verossímil [...]” (Couto, 2006, p.235), manifestando, assim, a “consciência de quem narra”: a “consciência da metalinguagem da arte.” (Chalhub, 2002, p.63).

Quanto ao conteúdo da revelação feita pela protagonista sobre o assassinato de D. Gonçalo da Silveira por ordem do imperador africano, é possível também associar essa ideia à de uma epígrafe da moldura narrativa representada pela fala do personagem do barbeiro de Vila Longe.²⁰ Trata-se de uma epígrafe em que ocorre uma reflexão sobre o trabalho de passar “a escrita a sujo”, enquanto muitos preferem passar a “escrita a limpo”, e sobre o “sotaque” de quem narra, em contraponto com a “caligrafia” de quem escreve (Couto, 2006, p.232). O aproveitamento do conteúdo da epígrafe permite pensar no trabalho intertextual, já mencionado aqui, inclusive, denominado por Jenny (1979, p.34) de “engaste”, em que o fragmento é lançado no novo contexto, por meio de ligações que priorizam “certa unidade semântica.” No caso de Mwadia, observa-se que ela revela informações pouco divulgadas, quanto ao processo de colonização de Moçambique, colaborando, assim, para revelar a “sujeira” da escrita oficial sobre o passado, fazendo-se entender claramente, na narrativa, por meio da linguagem oral, marcada, inclusive, por seu “sotaque” de moçambicana falante do idioma dos portugueses.

É por isso, então, que as revelações de Mwadia pegam de surpresa seu tio, o empresário Casuarino, pois sua sobrinha diz coisas que não estão previstas no pedido feito por ele, para a moça ajudá-lo, contando histórias que seriam “vendidas” aos americanos. A intenção de Casuarino é apresentar a história sobre uma África exótica,²¹

20 Transcreve-se aqui a epígrafe mencionada: “*Os outros passam a escrita a limpo. / Eu passo a escrita a sujo. / Como os rios que se lavam em encardidas águas. / Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque. / O sotaque da terra.* O Barbeiro de Vila Longe.” (Couto, 2006, p.232).

21 Segundo Ribeiro (2011, p.6), “os habitantes de Vila Longe forjam memórias e histórias que possam satisfazer a necessidade de Benjamin de recuperar uma África

sem, entretanto, revelar a “História”, pois “essa, a História, era a única coisa que Casuarino queria esconder do afro-americano.” (Couto, 2006, p.291). E que história é essa sobre África que não deve ser contada?

Uma das questões levantadas no eixo de 2002 relaciona-se, por exemplo, com o fato de, no passado, os africanos também praticarem, entre si, a escravidão, conforme demonstra o fragmento a seguir: “_ *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles [...].*” (Couto, 2006, p.149). A revelação feita pelo personagem Zeca Matambira de que os africanos também atuaram como traficantes de escravos é um assunto do qual não se deve falar, como adverte o empresário Casuarino, na seguinte passagem: “_ *Você é burro, vizinho. [...] Quem lhe mandou falar dessa porcaria dos vangunis, ainda por cima com os portugueses a salvar-nos?*” (Couto, 2006, p.149).

Sobre essa questão, é apresentada, em *O outro pé da sereia*, em forma de nota, a explicação de que o termo “vanguni” é “[...] plural de nguni, grupo étnico proveniente do Norte da África do Sul e que, em meados do século XIX, invadiu o território moçambicano.” (Couto, 2006, p.132). O uso do recurso da nota, fazendo parte também da construção do espaço da escrita no romance, tem, nesse caso, a função de apoiar, de respaldar a narrativa, implicando, por exemplo, a intenção do autor de trazer “[...] à lembrança aquilo sobre o que o texto se apoia” (Compagnon, 2007, p.124). Ainda sobre o grupo dos “vanguni”, parece importante citar a explicação de Zamparoni (2007, p.64), ao descrever a existência da prática de impostos entre as sociedades africanas, antes da chegada dos europeus, observando o seguinte: “Os povos do Sul do Save, submetidos aos nguni, deviam prestar-lhes ainda uma série de serviços quer nas *machambas*, casas ou obras por estes designadas.”

enquadrada como primitiva e selvagem; seu desejo é nada mais do que um eco de um discurso secular europeu [...].”

Pelo que se pode depreender das informações apresentadas, a etnia dos “vanguni” caracteriza-se por estabelecer relações nada pacíficas e solidárias com outras tribos do continente africano. E é justamente a questão dos “vangunis” um assunto que, na narrativa, alguns personagens habitantes de Vila Longe fazem questão de esquecer. Nesse caso, a situação desenvolvida não decorre, especificamente, da intertextualidade com os livros e com os manuscritos, mas é construída com base, por exemplo, na referência a uma das epígrafes da trama de 2002, identificada como a fala de “Lázaro Vivo, o Adivinho” (Couto, 2006, p.136)²² e cuja ideia alude à passagem do tempo como forma de apagar o próprio tempo. Apagando-se o tempo, espera-se, pois, que sejam apagados também os acontecimentos, ou, então, as lembranças que deles se têm.

O aproveitamento intertextual que retoma o teor do texto da epígrafe correspondente à fala do personagem da moldura narrativa, desenvolvendo-o de forma sutil, remete à “eclipse”, processo identificado por Jenny (1979, p.39) como “repetição truncada”, por meio da qual se desenvolve um texto novo, rompendo com o texto antigo e frustrando, de certa forma, o leitor, “impaciente por ver realizar-se o arquiteito”. O trabalho de recuperação textual processado em forma de eclipse origina, então, em *O outro pé da sereia*, uma situação em torno de um assunto sobre o qual não se deseja, ou não se deve falar: a questão dos “vangunis” deve ser evitada pelos personagens, segundo a recomendação do empresário Casuarino, a fim de não expor práticas das tribos africanas tão terríveis quanto àquelas adotadas pelo colonizador. Esse assunto, portanto, incomoda os africanos, e a ficção, no caso, problematiza, trazendo-o à tona, como forma, inclusive, de não deixar o tempo apagá-lo, conforme demonstra a passagem abaixo:

22 A fala do personagem usada como epígrafe é a seguinte: “*O serviço dos dias é apenas este: / trazer dias, levar dias. / O Tempo existe para apagar o Tempo.* Lázaro Vivo, o Adivinho”. (Couto, 2006, p. 136).

Mwadia Malunga sentiu que a visita dos americanos não era fruto do acaso. Diversas viagens se cruzavam, a um só tempo, na velha casa. Os americanos atravessavam os séculos e os mares onde se esbatera a sua identidade. E ela viajava no território em que o tempo nega converter-se em memória (Couto, 2006, p.145).

Esse “território em que o tempo nega converter-se em memória” faz pensar na própria ficção de Mia Couto, que mexe com a história, tornando-a, acima de tudo, viva, presente e atual. Trata-se de mais uma transformação intertextual processada pelo trabalho de eclipse, retomando, também, a questão do tempo, mas dessa vez para se enfatizar as marcas por ele deixadas. Portanto, a questão da prática da escravidão realizada pelos africanos no próprio continente é um assunto que a construção intertextual representada pelo romance *O outro pé da sereia* não vai permitir que seja esquecido, nem vai deixar que o tempo apague.

Outra questão levantada no eixo temporal de 2002 tem a ver com a identidade dos povos africanos, uma identidade desconhecida, ignorada ou, ainda, uma identidade esquecida, como demonstra o excerto a seguir:

Esse desconhecimento era mais do que uma ignorância: era uma estratégia de sobrevivência antiga, tão antiga que a memória não podia alcançar. Os antepassados de Vila Longe, todos esses que viveram junto ao rio, tinham sofrido da mesma doença. Também eles, perante a pergunta “quem são vocês”, responderiam: “nós não somos quem vocês procuram”. Tinha sido assim desde há séculos: eles eram sempre outros, mas nunca exactamente “aqueles” outros (Couto, 2006, p.295).

É possível notar, pela passagem acima, a questão do “desconhecimento” dos africanos em relação a si mesmos, como uma “doença”, que os torna “sempre outros, mas nunca exactamente ‘aqueles’ outros.” Essa forma de “desconhecimento” quanto a si e quanto ao outro, definida não como caso de “ignorância”, mas como modo de viver, leva a pensar, por exemplo, na heterogeneidade como condição

da formação da identidade do povo africano, o qual, segundo afirma o próprio autor de *O outro pé da sereia*, vive em um “continente [que] é o resultado de diversidades e mestiçagens.” (Couto, 2005, p.60). A passagem do romance analisada e o comentário transcrito do autor permitem refletir, ainda, sobre o que diz Valentim (2008, p.210), a respeito de Mia Couto:

um sujeito consciente da impossibilidade de se construir um perfil moçambicano homogêneo, unificado e centralizado (seja branco, seja negro), sem descartar a parte e a importância que cada uma dessas faces lega ao sujeito como herança indispensável.

A afirmação acima explica o trabalho praticado pelo escritor moçambicano no romance aqui analisado, o qual traduz a diversidade étnica e cultural de Moçambique, de acordo, então, com o que se evidencia na ideia apresentada no fragmento da narrativa transcrito acima (referente à página 295 do livro) de esquecer a identidade como “estratégia de sobrevivência”. Essa passagem corresponde a uma construção intertextual, com base, no caso, na referência a uma epígrafe²³ constituída pelo fragmento da fala de “O Barbeiro de Vila Longe” (Couto, 2006, p.284), na qual se constata a questão do esquecimento do povo africano em relação à própria história, sem ter, exatamente, a consciência daquilo que acabou perdendo. Trata-se de mais um aproveitamento intertextual com implicações ideológicas que faz pensar, por exemplo, na intertextualidade como “estratégia da mistura”, ampliando-se “para fora do livro, a todo o discurso social.” (Jenny, 1979, p.48).

Subjaz, portanto, à construção intertextual criada por Mia Couto o peso da história dos povos do continente africano, registrada também na memória daqueles que sobrevivem. Na moldura narrativa,

23 Transcreve-se a seguir a epígrafe: “Primeiro, perdemos lembrança de ter sido do rio. / A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera. / Depois da nossa memória ter perdido a geografia, / acabou perdendo a sua própria história. / Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa. O Barbeiro de Vila Longe” (Couto, 2006, p. 284).

essa história é resgatada por meio de conhecimentos mantidos pela tradição oral, o que justifica, então, a utilização de epígrafes correspondentes a fragmentos da fala de personagens para inserir assuntos como estes no texto ficcional. A sutileza na manipulação das epígrafes faz pensar, por fim, nos cuidados do escritor ao trabalhar com a forma para desenvolver certos conteúdos, uma vez que as epígrafes constituídas por fragmentos da fala de personagens dizem respeito a assuntos não divulgados em textos escritos, mas mantidos pela tradição popular. Daí a sentença oral em forma de epígrafe.

Conforme já foi dito aqui, sobre a teoria de Genette (1989), quando ocorre uma relação que permite ao texto remeter a si próprio, como no caso da referência aos manuscritos de D. Gonçalo e nesse caso, agora, em que se recupera o teor do pensamento de personagens do romance, o crítico refere-se a ela como um caso de “intratextualidade.” (Genette, 1989, p.256). Este estudo mantém a opção por se considerar tal relação de teor intertextual, seguindo a teoria de Jenny (1979, p.13), o qual admite, por exemplo, que a noção de “texto” é alargada por Kristeva, podendo ser aplicada a “‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.”

Segundo Valentim (2008), em *O outro pé da sereia*, Mia Couto cria um efeito de “jogos de espelho” e de “mapas movediços”. Um desses efeitos de “mapas movediços” tem a ver com as invenções da ficção invadindo o campo das certezas históricas, e, nesse caso, o professor considera que

as epígrafes denunciam nos pórticos dos capítulos tal diferença – os [capítulos] do tempo da ficção, situados no século XXI, são antecidos por provérbios e ditos de sabedoria de personagens oriundos da população local, e os [capítulos] da recuperação histórica são antecidos por textos históricos [...] (Valentim, 2008, p.211).

Informações pouco divulgadas são, portanto, representadas pelas epígrafes ficcionalizadas, as quais são criadas como forma, também, de problematizar a história divulgada oficialmente. A respeito desse

trabalho realizado em *O outro pé da sereia*, é possível tentar estabelecer uma relação com o que Samoyault (2008, p.105) denomina de “reprodução de documentos”, fazendo do texto um espaço de representação, em que “realidade” e “irrealidade” se expressam no mesmo grau. Portanto, certas epígrafes provenientes “explicitamente da ficção”, de acordo com a teoria da crítica francesa, podem demonstrar a participação de um “enunciador”, responsável pela ligação entre as palavras e as coisas. Esse aspecto do romance de Mía Couto remete, ainda, à teoria de Compagnon (2007, p.107) sobre a epígrafe, definindo-a como uma “confissão de fé” do autor: “eis aqui a única proposição que manterei como premissa, não preciso de mais nada para me lançar”. Ou seja: o uso das epígrafes ficcionalizadas enfatiza o projeto do autor moçambicano que se “lança”, acima de tudo, sobre a construção intertextual representada por sua narrativa ficcional.

A intertextualidade, nesse caso, implica, ainda, outro posicionamento ideológico denominado por Jenny (1979, p.44) de “desvio cultural”, explicado como a “função crítica do trabalho intertextual”, uma vez que o intertexto está “consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam.”. Isso quer dizer que a construção intertextual criada por Mía Couto aponta, principalmente, para o peso da história: a história escrita nos livros e a história contada pelo povo.²⁴

Voltando, agora, ao papel dos manuscritos e dos livros na construção do espaço da escrita em *O outro pé da sereia*, observa-se que a protagonista Mwadia usa ainda as informações do material da biblioteca para relacionar, por exemplo, a figura do missionário D. Gonçalo da Silveira com Benjamin Southman, o norte-americano representante da ONG, pedindo a este o seguinte: “– *Segure o livro, D. Gonçalo [...]*” (Couto, 2006, p.235). Mwadia ainda faz a Benjamin este alerta: “– *O senhor vai ser morto!*” (Couto, 2006, p.235), indicando que pode acontecer com o americano o que teria

24 Segundo a pesquisadora Novalca Seniw Ribeiro (2011, p.5), “[é], portanto, pela palavra oral que os habitantes de Vila Longe reescrevem a sua história coletiva de descendentes de escravos, esquecida ao longo do tempo e oferecida aos recém-chegados Benjamin Southman e Rosie [...]”.

acontecido, no passado, com o jesuíta católico D. Gonçalo da Silveira a serviço da coroa portuguesa, no continente africano. Novamente o autor implícito aponta para a situação, fazendo este comentário: “A própria Mwadia parecia ter ganhado gosto nesta representação teatral.” (Couto, 2006, p.236). Ao explicar, dessa forma, o papel da protagonista, que, na moldura narrativa (uma representação em forma literária), realiza uma espécie de “representação teatral”, o autor implícito atua como emissor, o qual, segundo Chalhub (2002, p.53), “[...] instaura uma posição crítica – a consciência do fazer poético.”

Como se nota, a referência à história escrita nos livros e nos manuscritos desperta a criatividade de Mwadia, permitindo que a heroína faça, também, da leitura uma “viagem”, nesse caso, levando consigo a mãe, dona Constança Malunga, que assim pede à filha: “_ Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem[...]”. (Couto, 2006, p.238). Portanto, o material histórico faz parte do desafio de Mwadia: “viajar” pela história de seu país. Aliás, o desafio da protagonista assemelha-se, inclusive, ao desafio do escritor, o qual, segundo as palavras do próprio autor do romance, “[...] é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. [...] Porque só assim ele viaja entre identidades.” (Couto, 2006, p.59).

Na moldura narrativa, entretanto, ocorre uma interdição para a concretização da viagem da mãe e da filha, pois Jesustino Rodrigues, o marido de Constança, ao perceber que a esposa mudara, após acompanhar as sessões de leitura realizadas pela enteada, proíbe a mulher de continuar ouvindo o que revelam os livros sobre a história de Moçambique. Trata-se, porém, de uma proibição que não é obedecida,

[p]orque as duas mulheres deram, de imediato, a volta à interdição. Mwadia subia e trazia uma carrada de livros. Na cozinha, enquanto fingia ocupar-se de afazeres culinários, Constança continuou escutando e inventando fantasias (Couto, 2006, p.240).

A história escrita nos livros e nos manuscritos desperta a imaginação das duas mulheres, que, além de desobedecerem à proibição imposta por um homem, encontram, no material de teor histórico, uma forma de fugir da realidade, “inventando fantasias.” Trata-se de um processo que remete, por exemplo, à seguinte indagação do teórico Jenny (1979, p.48): “Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?”

O recurso dos manuscritos e dos livros, reforçando, nesse caso, a ideia de que as histórias podem ser inventadas, faz do romance de Mia Couto exemplo, ainda, do que Samoyault (2008, p.105) descreve como “uma escritura, cujos liames com a literatura, no seu conjunto, estendendo consideravelmente as possibilidades de representação, questionam também esta última”, indicando “uma reflexão aprofundada sobre qualquer prática artística.” Dessa forma, *O outro pé da sereia*, ao rerepresentar aspectos da história oficial de Moçambique, oferece condições para se refletir sobre o processo de representação inerente ao texto ficcional.

As encenações de Mwadia acabam, por fim, confundindo a própria protagonista, após ela revelar, por exemplo, que Benjamin Southman pode ser um descendente de Dia Kumari e de Nimi Nsundi. Nesse caso, inclusive, Dona Constança, mãe de Mwadia, que sabe de onde provêm as histórias da filha, constata o seguinte: “*Afinal, desta vez, você foi mesmo visitada. Confesse, filha.*” (Couto, 2006, p.269). A situação parece, portanto, ter fugido ao controle de Mwadia. Com isso, a moça resolve acabar de vez com essa história de contar a história, decidindo não mexer mais com o material contido no baú de D. Gonçalo da Silveira e na biblioteca de Jesustino Rodrigues. Voltando para o povoado de Antigamente, onde tinha encontrado a caixa com os manuscritos com seu marido Zero Madzero,

Mwadia sacudiu a poeira das mãos e espetou a pá no remexido solo. Comprovou se a campa que abrira estava bem compactada, disfarçada entre os arbustos junto ao rio. Dentro da cova permanecia, intacta, a cai-

xa dos papéis de D. Gonçalo da Silveira. O tempo jazia agora sob o firme chão. O passado apodreceria sob os seus pés, juntando-se ao estrume da terra (Couto, 2006, p.331).

O material que remete ao universo histórico é, dessa forma, novamente enterrado no bosque onde fora descoberto por Mwadia e Zero e, assim como o “passado”, esse material “apodreceria [...] juntando-se ao estrume da terra.” Nesse caso, tomando-se “bosque”, de acordo com o que diz Costa (2008, p.74), baseada em Umberto Eco, como uma representação do texto narrativo, é possível dizer, então, que *O outro pé da sereia* representa um solo fértil, digno de uma bela e criativa construção intertextual a serviço da literatura contemporânea em língua portuguesa e, também, a serviço da história do continente africano.

Por meio da análise realizada, constata-se, então, que, nesse romance, a intertextualidade é um instrumento estético capaz de provocar reflexões em torno das relações entre literatura e história, conforme é intenção demonstrar, pois o trabalho intertextual, criativo e provocativo, transforma o material de teor histórico, que passa a ser apresentado à luz do olhar crítico de Mia Couto, indicando, assim, a forma encontrada por este escritor moçambicano para transfigurar a realidade histórica de seu país.

A condição desse romance africano, juntamente com aquela dos dois outros aqui considerados, permitirá, no próximo capítulo, pensar o conceito da metaficção historiográfica, no âmbito das três narrativas selecionadas. A seguir, portanto, serão apresentados alguns aspectos que justificam a possibilidade de reflexão sobre o conceito proposto pela crítica canadense Linda Hutcheon (1991) para romances contemporâneos de teor histórico, a partir dessas obras em língua portuguesa, caracterizadas pelo processo semelhante de aproveitamento da história.

5

HISTÓRIAS DE VERDADE(S)

E o que a metaficção historiográfica [...] revela é a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir o sentido).

(Hutcheon, 1991, p.149).

Realizadas as análises dos romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove Noites* e *O outro pé da sereia*, considera-se que o trabalho resultante, embora modesto, diante da riqueza do *corpus* e da abrangência reflexiva permitida pela teoria que o embasa, possa ter contemplado, nos capítulos até agora elaborados, características do trabalho intertextual realizado nas obras submetidas a exame. Acredita-se ter sido possível, com isso, constatar o processo de mobilização das referências intertextuais na construção do espaço da escrita nessas narrativas contemporâneas, demonstrando como a intertextualidade pode engajar reflexões sobre o vínculo da literatura com a história, uma vez que esse recurso permite tratar de fatos históricos, os quais são reapresentados nas páginas dessas obras, além de constituir-se como prática de metalinguagem, sustentando, assim, a discussão em torno da construção discursiva subjacente a esses textos literários e, por conseguinte, a textos históricos dos quais eles se apropriam.

Essa condição permitirá, nesta etapa do trabalho, observar as

três narrativas em conjunto, perscrutando alguns de seus aspectos, a fim de pensar, dentro dessa rede ficcional, em língua portuguesa, pontos ligados ao conceito da metaficção historiográfica, modalidade do romance histórico contemporâneo da qual se ocupa a crítica canadense Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991).

A questão do pós-modernismo é complexa, e a possibilidade de se tratar desse movimento contemporâneo envolve muita discussão, inclusive porque o termo costuma vir associado com a pós-modernidade. Segundo Arnaut (2002, p.15), o conceito de pós-modernidade é de abrangência mais “ampla” e “ambiciosa”, referindo-se “à possível emergência de uma condição histórica diferente”, na qual as manifestações culturais do pós-modernismo podem estar inseridas, sendo este último termo aplicado para assinalar mudanças no campo da sensibilidade, das manifestações discursivas e artísticas em geral. Já a professora Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011) explica que o termo “pós-moderno” foi apresentado, na década de 1950, por Arnold Toynbee, historiador inglês, passando a ser “bastante utilizado por alguns historiadores e críticos literários dos anos de 1950 e 1960, convencidos de que os conceitos estéticos e críticos gerados pela literatura modernista não correspondiam à dramática situação do momento.” (Fernandes, 2011, p.17). Também o crítico Umberto Eco (1985) reconhece a questão do uso um tanto indiscriminado do termo pós-moderno, mas defende sua utilização, explicando o seguinte:

[...] chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis [...]. A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente (Eco, 1985, p.56-57).

Essas considerações, apresentadas brevemente, servem para dar ideia da amplitude das questões relacionadas com os conceitos da

pós-modernidade e do pós-modernismo. Vale ressaltar que o objetivo aqui não é se ocupar dessa discussão e toma os termos conforme a utilização feita por Linda Hutcheon, procurando, com isso, refletir, de forma mais específica, sobre a metaficção historiográfica nos romances deste *corpus*.

Inicialmente, julga-se importante comentar a pertinência de se abordar *O outro pé da sereia*, um romance moçambicano, a partir dessa modalidade vinculada nas teorias atuais, à corrente do pós-modernismo. A professora Laura Cavalcante Padilha (2002, p.322) proporciona um argumento favorável à abordagem das literaturas africanas por esse viés, afirmando que é possível fazer recortes específicos nas literaturas africanas atuais, “interseccionando” o conceito de pós-colonialismo com o de pós-modernismo. Ainda no âmbito do material pesquisado para esta explanação, encontra-se, em um ensaio de Inocência Mata (2003, p.59), a informação de que certas narrativas por ela analisadas “podem, de certo modo, considerar-se metaficções historiográficas, na expressão de Linda Hutcheon”. Dessa forma, acredita-se, aqui, que, no plano literário, se possa pensar na confluência de aspectos da literatura do pós-colonialismo com características do pós-modernismo, concordando, no caso, com o professor Jorge Vicente Valentim, para quem

[...] mais importante que assumir uma postura a favor ou contra teorias modalizantes [...] está a preocupação de perceber a figura do escritor, enquanto sujeito pensante de uma época, e sublinhar sua capacidade de refletir sobre problemas que estão tão próximos de si e que merecem um espaço para o repensar (Valentim, 2008, p.211).

Importa verificar aspectos de *O outro pé da sereia* ligados à metaficção historiográfica, voltando o olhar, também, para os propósitos críticos vinculados ao projeto de criação desse romance contemporâneo perpassado pela história de Moçambique. Quanto a *Nove noites*, este romance brasileiro, publicado em 2002, apresenta condições para ser analisado à luz da teoria do pós-modernismo, uma vez que se trata de uma obra com características próximas daquelas identi-

ficadas por Hutcheon (1991) na constituição dos romances por ela estudados. Isso poderá ser constatado neste capítulo. Favorece, ainda, a inclusão do romance de Carvalho na categoria desses romances contemporâneos o estudo realizado pelo professor Antônio Roberto Esteves (1998) sobre o novo romance histórico brasileiro. Vale ressaltar que o trabalho do professor Esteves não se volta para obras de Bernardo Carvalho, nem tampouco segue os caminhos da estética pós-modernista para analisar o *corpus* do qual se ocupa. De qualquer forma, é de Esteves a constatação apresentada a seguir, sobre a produção literária brasileira contemporânea relacionada com a história:

[...] mesmo que o fenômeno do surgimento da nova modalidade de romance histórico não tenha atingido, em nosso país, as mesmas proporções que em seus vizinhos de língua espanhola, não se pode ignorar sua existência. Nota-se, nos últimos anos, a proliferação desse tipo de romance. Enquanto nos anos oitenta encontramos cerca de quarenta publicações do gênero, na década de 90, até 1997, já haviam sido publicadas mais de sessenta [...] (Esteves, 1998, p.137).

O ensaio de Esteves volta-se para o romance produzido no Brasil, ligando-o ao novo romance histórico produzido na América Latina, sem, entretanto, relacioná-lo com a modalidade reconhecida por Hutcheon (1991), cabe reforçar esse fato. Isso não impede, porém, que se tome a constatação do professor sobre o aumento da produção de narrativas vinculadas com a história, no Brasil, entre os anos de 1980 e 1990.¹ Pode pensar-se, pois, que a narrativa de Bernardo Carvalho tenha a ver com essa linhagem estudada por Esteves, sendo, porém, tratada como metaficção historiográfica, haja vista as operações de metalinguagem e reescrita da história nela processadas, em alto grau.

Sobre a inclusão de *O ano da morte de Ricardo Reis*, no âmbito

1 Segundo Esteves (1998, p.143), o romance *Boca do inferno*, de Ana Miranda, publicado em 1989, costuma ser apontado como a “obra que deu fôlego à popularização do romance histórico em nosso país, nas últimas décadas”, embora seja considerado um livro “de cunho histórico mais tradicional.”

das produções literárias do pós- modernismo, é possível levar em conta o trabalho realizado pela professora portuguesa Ana Paula Arnaut (2002), em defesa da presença da estética do pós- modernismo em obras da literatura portuguesa contemporânea. A professora analisa, dentre outros romances, *Manual de pintura e caligrafia* e *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, verificando neles questões metaficcionais e historiográficas para defender sua tese de que

[...] é imperativo levar a sério a existência do Post-Modernismo em Portugal. Este, apesar de respigar características de outros períodos e movimentos literários [...] consegue travesti-las de novas tonalidades técnicas e semânticas, de modo a consubstanciá-las em pontos estatutários de um novo período literário. (Arnaud, 2002, p.364).

Arnaud, como se nota, é favorável à caracterização de certas produções literárias atuais, em Portugal, de acordo com a corrente do “post-modernismo”, conforme o uso feito por ela do termo. As opiniões apresentadas dos estudiosos dessas literaturas contemporâneas em língua portuguesa surgem como pertinentes para abrir caminho para a reflexão aqui proposta, a fim de tratar a metaficção historiográfica a partir das narrativas para as quais se volta este estudo, motivadas e alicerçadas pela intertextualidade.

(Sub)versões da história

A tentativa de localizar a modalidade do romance estudada por Hutcheon (1991) no *corpus* aqui selecionado decorre da observação do processo de aproveitamento textualizado da história nessas obras da literatura contemporânea em língua portuguesa. Trata-se de uma forma de aproveitamento que remete ao trabalho observado na metaficção historiográfica, a qual ressalta a “natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas” e admite que o vínculo do texto com o mundo é um “vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior ‘real.’”

(Hutcheon, 1991, p.158).

A presença da história nessas três obras, escritas por autores de continentes diferentes, mas que se aproximam, em princípio, pelo uso do idioma, dá-se de forma semelhante ao que ocorre nas artes e nas teorias atuais: a história é, necessária e adversária. Trata-se de obras cuja construção intertextual, da qual se originam, revela a condição subjacente ao que Hutcheon (1991, p.122, grifo do autor) chama de “escrita pós-moderna da história e da literatura”, na qual “o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes.” Assim, a escrita desses romances traz à tona, principalmente, o trabalho de manipulação praticado pelos responsáveis por escrever os intertextos inseridos nessas obras, por exemplo, os redatores dos jornais portugueses, o poeta das odes, o autor da carta-testamento, os autores de livros históricos. Enfim, para as narrativas analisadas aqui, nenhuma escrita é inocente, o que vai ao encontro, por exemplo, desta observação de Hutcheon (1991, p.125):

Na redação pós-moderna da história – e da ficção [...] – existe uma deliberada contaminação do histórico pelos elementos discursivos didáticos e situacionais, contestando, assim, os pressupostos implícitos das afirmações históricas: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação.

Conforme se pretendeu demonstrar pela análise dos romances de José Saramago, Bernardo Carvalho e Mía Couto, a “objetividade”, a “neutralidade”, a “impessoalidade” e a “transparência da representação” são justamente as características mais contestadas nos textos reaproveitados por essas obras literárias, constatando-se, por meio da construção intertextual característica desses romances, a ênfase dada ao processo de elaboração inerente a essas escritas ficcionais e, conseqüentemente, às outras escritas das quais elas se apropriam.

Parece pertinente, portanto, reconhecer o projeto da metaficção historiográfica em *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e

O outro pé da sereia, uma vez que, nesses romances, não se nega o passado, mas busca-se saber “*como* podemos conhecer esse passado hoje – e o *que* podemos conhecer a seu respeito.” (Hutcheon, 1991, p.126, grifo do autor). Tais obras confirmam, ainda, que “[o] referente ‘real’ de sua linguagem [da história e da ficção] já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos.” (Hutcheon, 1991, p.127). Isso leva, nessas narrativas, a uma forma de aproveitamento do passado histórico, em termos de questionamento, de “problematização”, conforme o termo escolhido pela crítica canadense,² especulando sobre as implicações ideológicas a respeito do conhecimento da história e da forma como se elabora sua escrita.

Portanto, o que salta aos olhos, nas obras analisadas aqui, é a preocupação, nelas explicitada, com a elaboração do passado histórico, com a “maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado.” (Hutcheon, 1991, p.131). É por isso que a construção intertextual desses romances faz pensar neles como exemplos de metaficção historiográfica, a qual

[...] nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. (Hutcheon, 1991, p.131).

Mais do que narrar acontecimentos históricos do passado, as narrativas de José Saramago, Bernardo Carvalho e Mia Couto enfatizam, então, como é problemático o conhecimento do passado, tendo em vista sua apresentação em termos de “acontecimentos” já transformados em “fatos históricos”, submetidos, dessa forma,

2 Linda Hutcheon admite que “problematizar” é um termo estranho, entretanto ela o usa em função de ele já estar incorporado ao discurso do pós-modernismo. Outro motivo para o uso de “problematizar” e outros termos terminados em -izar é que eles enfatizam o “conceito de *processo*”, central ao pós-modernismo, que se opõe a um produto concluído e resolvido (Hutcheon, 1991, p.13). Vale lembrar que este trabalho segue a opção de Hutcheon e faz uso do termo “problematizar”, nos capítulos aqui escritos.

à “seleção” e ao “posicionamento narrativo”. Isso é verificado no trabalho intertextual praticado nos romances considerados, os quais funcionam como uma espécie de “moldura”, retomando aqui a ideia do crítico Laurent Jenny (1979), para uma série de textos relacionados com o mundo histórico ao qual eles remetem.

Dessa forma, pode dizer-se que o *corpus* deste livro é composto por romances que contestam a separação entre literatura e história, demonstrando a capacidade desses dois campos do conhecimento para trabalhar com a verossimilhança mais do que com a verdade objetiva, exemplificando a condição de “construtos linguísticos”, pertinente tanto à literatura quanto à história, e enfatizando a intertextualidade predominante no processo de construção de ambas as instâncias do saber (Hutcheon, 1991, p.141). Isso implica um modo de composição característico da metaficção historiográfica, cujos leitores são capazes de reconhecer o duplo processo que determina obras dessa modalidade: a natureza fabricada e a base no “real.” (Hutcheon, 1991, p.143).

Esse aspecto, inclusive, é tomado como ponto de sustentação neste estudo para tratar das relações da literatura com a história. Conforme a ideia defendida aqui, com base na proposta de Samira Chalhub (2002), a intertextualidade nesses romances promove a relação entre textos e o trabalho consciente e criativo por parte do autor, em torno desses textos, realizando-se como trabalho de metalinguagem, do qual resulta a explicitação do processo de elaboração tanto dos textos literários, quanto dos textos históricos. Além disso, a prática intertextual possibilita a inserção de elementos do mundo histórico na literatura, a qual os aproveita como material de composição e também como matéria de suas narrativas. A capacidade de a intertextualidade manifestar-se como instrumento que viabiliza a referência no âmbito da literatura é defendida pelas teorias de Compagnon (2001) e Samoyault (2008), conforme já demonstrado.

Outras questões da metaficção historiográfica estão presentes nos romances selecionados neste estudo, como, por exemplo, algumas características definidas por Hutcheon (1991), a partir da confrontação realizada pela autora com características do romance

histórico sistematizadas pela teoria lukacsiana.³ Primeiramente, é necessário adiantar que não é intenção mudar os rumos deste trabalho, para pôr em confronto modalidades do romance histórico. Entretanto, com base na explanação de Hutcheon sobre certos aspectos dos romances do pós-modernismo, os quais ela reconhece como opostos a alguns aspectos da teoria do romance histórico, proceder-se-á, aqui, a uma rápida verificação da maneira como isso se dá no *corpus* considerado.

Assim, com base na questão do personagem tipo, “uma síntese do geral e do particular” (Hutcheon, 1991, p.151), a crítica canadense afirma que os “protagonistas da metaficção podem ser tudo, menos tipos⁴ propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados [...]” (Hutcheon, 1991, p.151). Pode ser considerado exemplo de “ex-cêntrico” o personagem Ricardo Reis, caracterizado pela atitude distante e contemplativa em torno dos fatos do mundo e da própria vida. O escritor José Saramago escolhe Reis como protagonista e, assim, realiza uma crítica quanto ao alheamento que perpassa as odes reisianas. Acontece, porém, que, atingindo, com suas observações, Ricardo Reis, um heterônimo apenas, Saramago, na verdade, alcança um alvo maior: o criador dos heterônimos, o poeta Fernando Pessoa que na narrativa surge como pessoa redimida a respeito de algumas posições assumidas em sua obra. Pessoa, porém, agora está morto. Em *Nove noites*, o narrador-personagem corresponde a um ex-cêntrico: um narrador sem nome que se aproveita da oportunidade de transformar o material pesquisado sobre Buell Quain em um romance. Dos bastidores dessa narrativa de forte teor histórico surge, então, como protagonista, a figura de um escritor, para tratar dos passos da criação de sua ficção. O caso do personagem Mwadia,

3 Segundo define Gobbi (1997, p.34), com base na obra *Le roman historique*, de G. Lukács, escrita entre 1936 e 1937, o romance histórico “seria aquele capaz de recriar, pela singularidade histórica de sua época (o microcosmo), o processo de transformação histórica, o devir histórico – sintetizando a História, portanto.”

4 O personagem tipo da teoria lukácsiana, de acordo com Gobbi (1997, p.34), “só é significativo se ele portar a marca das tendências reais da evolução histórica. Ele deve aliar às características sociais os traços individuais [...]”

de *O outro pé da sereia*, pode confirmar também a opção do autor Mia Couto por uma figura “ex-cêntrica”, pois se trata de uma mulher, africana, negra e pobre à qual cabe o papel de ligar os dois eixos temporais do romance, 1560 e 2002, e de ligar, também, o mundo da ficção com o da realidade histórica à qual a narrativa remete.

Outra característica desses romances tratada como contraponto à teoria do romance histórico tradicional diz respeito à relevância do detalhe histórico⁵ para a metaficção historiográfica. Trata-se de uma relevância que pode ser comprovada, por exemplo, na opção de Saramago em trabalhar, em seu romance, o alheamento que perpassa a obra de Ricardo Reis. Nessa postura do heterônimo pessoano, aparentemente sem importância para a biografia de Fernando Pessoa, Saramago encontra aquilo que ele considera um ponto fraco nas odes, aproveitando-se disso para criticar o célebre poeta modernista português, ao enfatizar, por exemplo, a dificuldade de erradicar o alheamento de Reis e, conseqüentemente, do povo português, diante dos graves acontecimentos históricos que ameaçam o mundo, em 1936. Talvez por isso seja decretada a morte do heterônimo, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, enfatizando, no caso, a impossibilidade de qualquer alheamento, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

Em *Nove noites*, o narrador confessa seu interesse pelo episódio pouco conhecido oficialmente no Brasil sobre a misteriosa morte do etnólogo Buell Quain, entre os índios da Floresta Amazônica. Esse acontecimento apresenta-se, na ficção, carregado de possibilidades e implicações, a ponto de o narrador reconhecer que as informações em torno desse fato histórico, em vez de esclarecerem qualquer mistério, podem dar origem a um romance. O mesmo aproveitamento do detalhe histórico pode ser observado em *O outro pé da sereia*, que toma a figura histórica de D. Gonçalo da Silveira e sua trágica morte, no continente africano, para apresentar reflexões sobre a história de Moçambique e de seus algozes, representados, na ficção, tanto

5 No âmbito da teoria de Lukács, o detalhe histórico funciona como meio de a ficção autenticar a realidade e ainda “se aplica ao conjunto duma época e busca exprimir uma totalidade histórica.” (Gobbi, 1997, p.36).

pelos portugueses colonizadores, quanto pelos próprios africanos. O aproveitamento do detalhe histórico revela, assim, que essas obras “incorpora[m] esses dados, mas raramente os assimila[m]. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de tentar assimilar.” (Hutcheon, 1991, p.152).

Portanto, o alheamento do protagonista Ricardo Reis e, conseqüentemente, do povo português diante da realidade que o cerca, a obsessão do narrador-personagem pela relação de Buell Quain com os índios, autoridades e fazendeiros brasileiros, além do jogo de interesse por parte de portugueses, a fim de dominar os povos africanos, chamam a atenção, mais especificamente, pelo trabalho explícito revelado na ficção com intertextos que remetem a fatos históricos dessa natureza, em Portugal, no Brasil e em Moçambique, respectivamente. Trata-se de uma manipulação intertextual cuja ênfase recai sobre o potencial discursivo que subjaz a qualquer forma de se registrar os fatos, seja na literatura, seja na história.

Sobressai, com isso, a crítica de José Saramago ao discurso implícito nos jornais portugueses e nas odes de Ricardo Reis, a habilidade de Bernardo Carvalho, ao fazer de textos pretextos para o trabalho da escrita ficcional, além da sagacidade de Mia Couto, ao lançar seu olhar não só para o conhecimento histórico, mas também para o conhecimento mantido pela tradição oral moçambicana, transfigurando discurso histórico e discurso oral em discurso ficcional. Põe-se a nu, portanto, a partir dos procedimentos intertextuais praticados por esses três representantes da língua portuguesa, a argamassa textual que sustenta a construção tanto da ficção quanto da história, confirmando, assim, que a “metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente.” (Hutcheon, 1991, p.152, grifo do autor).

A presença dos personagens históricos nesses romances contemporâneos em língua portuguesa confirma, ainda, outra característica dessa modalidade literária apresentada por Hutcheon e que implica um aproveitamento crítico dessas figuras, utilizadas como forma de problematizar os acontecimentos aos quais é possível ter acesso. Também essa condição vai de encontro ao que sucede no romance

histórico tradicional, no qual as figuras históricas são relegadas a “papéis secundários.” (Hutcheon, 1991, p.152). Assim, a utilização do poeta Fernando Pessoa como personagem de *O ano da morte de Ricardo Reis* não autentica a ficção saramaguiana, pelo contrário, funciona como recurso que permite ao texto literário questionar as verdades em que acredita o protagonista Ricardo Reis: a dos jornais portugueses e a das odes, uma vez que Pessoa atua representando um ser redimido de suas antigas atitudes, porém morto.

Já em *Nove noites*, a referência a toda uma documentação relacionada com o desconhecido etnólogo Buell Quain e à sua misteriosa morte permite ao narrador admitir que, entre tantas verdades encontradas sobre essa figura histórica, só lhe resta registrar a sua própria verdade, escrevendo, então, a ficção. Buell Quain não atua como personagem, exatamente, mas seu nome está relacionado com toda a documentação mencionada pelo narrador-personagem.

Por fim, em *O outro pé da sereia*, o personagem do padre Manuel Antunes⁶ torna problemática, dentre outras, a verdade estabelecida quanto ao papel da Igreja Católica, ao pregar a evangelização dos povos de África. Na obra de Mia Couto, a Igreja é apresentada como cúmplice e aliada dos portugueses, e a figura do missionário D. Gonçalo da Silveira reforça a união entre o clero e os interesses comerciais da coroa portuguesa. Já o padre Manuel Antunes, entretanto, em sua trajetória na narrativa, atua como elemento capaz de questionar a obra de seu superior, o missionário Silveira, de evangelizar os povos do continente africano. Aliás, a relação de D. Gonçalo com o imperador do Monomotapa, na narrativa, abre espaço para uma reflexão quanto ao papel dos africanos na empreitada realizada pelos portugueses, sendo possível pensar, por exemplo, no papel de Chico Casuarino, empresário corrupto que, como não pode vender África, quer pelo menos vender uma história sobre a África, no eixo temporal de 2002.

6 O nome do personagem do padre Manuel Antunes tem seu correspondente na realidade histórica. Trata-se, no caso, de Manuel Antunes nascido em Portugal, em 1918 e falecido em 1985. Além de padre, Manuel Antunes foi professor universitário e ensaísta.

Parece possível, então, conforme exposto aqui, constatar que essas metaficções historiográficas em língua portuguesa apresentavam, segundo a teoria de Hutcheon (1991), características como a inexistência do personagem tipo, a ênfase ao detalhe histórico e a utilização de figuras históricas como forma de questionar verdades canonizadas. Tais pontos contribuem para distanciar as obras analisadas do romance histórico tradicional, apresentado pela teoria lukácsiana, conforme a síntese realizada por Linda Hutcheon e aqui recuperada brevemente.

Os romances selecionados neste estudo são exemplares também em outro quesito da metaficção historiográfica: a problematização de verdades estabelecidas pela história oficial, que são tomadas como alvo pelo discurso dos narradores. Os narradores de cada obra foram aqui analisados, e isso facilita, agora, a identificação do comportamento questionador por parte desses elementos da narrativa. Por isso, é possível dizer que a presença do autor implícito, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é marcada por um posicionamento ideológico crítico, a partir dos comentários realizados a respeito dos processos de escrita que englobam não só os jornais e as odes, mas também a ficção. Dessa forma, o autor implícito manifesta-se para revelar a construção desses diferentes gêneros textuais, calculadamente planejados na elaboração de suas (in)certezas.

Conforme identificado com base na teoria de Silviano Santiago (1989), *Nove noites* apresenta um narrador pós-moderno, que, enquanto fala sobre Buell Quain, também fala sobre si. O narrador-personagem promove a manipulação das referências intertextuais sobre figuras e episódios históricos, e a documentação da qual ele se utiliza permite que pontos de vista diversos sejam inseridos na moldura narrativa, apontando para a impossibilidade de qualquer certeza quanto à reconstrução exata de fatos históricos do passado.

Também o narrador de *O outro pé da sereia* atua, conforme visto, como autor implícito, revelando, assim, o posicionamento ideológico crítico que subjaz ao trabalho do narrador, o qual passa “a sujo” (Couto, 2006, p.232) a escrita do passado, de acordo com as palavras atribuídas ao personagem “Barbeiro de Vila Longe”,

aproveitadas, inclusive, como epígrafe da moldura narrativa. O trabalho do autor implícito traduz-se, de forma criativa, por meio desse trocadilho criado por Mia Couto, e faz pensar, ainda, na tarefa do escritor: revelar os rascunhos da escrita e, assim, trazer à tona as verdades preteridas pela ficção e, por conseguinte, pela história.

A estratégia de o discurso do narrador abarcar a junção de vários pontos de vista, os quais são representados pelos materiais diversos utilizados como referência, permite que os romances do *corpus* subvertam esses “ecos intertextuais” (Hutcheon, 1991, p.157), re- vendo-os, como se os mostrasse por outra ótica. Assim, essas obras apropriam-se do já dito, problematizando o modo como se elaboram materiais discursivos. O processo descrito é observado, inclusive, em *O outro pé da sereia*, que toma como referência elementos do discurso oral, os quais, no caso, permitem ao texto literário refletir sobre o acesso ao conhecimento, a partir dos saberes da tradição oral africana. Decorre, portanto, do trabalho intertextual realizado nessas narrativas um novo posicionamento que implica a “perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, ser capaz de representá-la com a linguagem.” (Hutcheon, 1991, p.157, grifo do autor).

Ao esclarecerem o trabalho de construção subjacente à representação literária, as obras de José Saramago, Bernardo Carvalho e Mia Couto demonstram o que ocorre na literatura e também na história, quanto ao processo seletivo realizado por essas duas formas de conhecimento. Isso acontece em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que toma os fatos noticiados pelos jornais portugueses e os temas das odes para demonstrar como esses intertextos se ocupam de acontecimentos nem sempre os mais nobres e relevantes, de acordo com a visão do escritor José Saramago. Em *Nove noites*, dá-se o aproveitamento de fatos referidos por cartas, provenientes da realidade ou da ficção, para ressaltar que tudo pode ser inventado, tanto a matéria da ficção (os intertextos reaproveitados no romance) quanto a da história oficial (os fatos registrados nesses intertextos). Quanto a *O outro pé da sereia*, este romance, construído por meio do recurso das epígrafes e pelo recurso dos manuscritos e dos livros,

demonstra que a ficção, assim como a história, é uma questão de reapresentação e também de representação dos fatos, conforme ilustra, inclusive, a *performance* de Mwadia, ao encenar para Rosie e Benjamin Southman, os visitantes norte-americanos, uma história sobre Vila Longe.

Assim, para essas narrativas, a referência é, principalmente, uma questão de fato, aquilo que “é definido em termos de discurso” (Hutcheon, 1991, p.158), que “recebe um sentido” (Hutcheon, 1991, p.162), e não de acontecimentos, os quais “tomam a forma de fatos” quando passam por um processo de seleção (Hutcheon, 1991, p.161), desprovidos de “sentido em si mesmos” (Hutcheon, 1991, p.162). Ou seja: todo fato é acontecimento transformado e interpretado, mas nem todo acontecimento chega a ser fato, pois pode ou não ser selecionado, conforme se verá a seguir.

Selecionou, entrou para a(s) história(s)

A interpretação realizada, até momento, de *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia* possibilita afirmar que se trata de narrativas marcadas de historicidade, e o reaproveitamento intertextual nelas processado permite, principalmente, a apresentação da história em forma de textos, os quais fazem parte da construção do espaço da escrita nessas ficções contemporâneas, cuja constituição se dá, então, em função da “incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo.” (Hutcheon, 1991, p.163).

Esse aspecto remete à condição das metaficções historiográficas, cuja tendência é manter a autonomia estética do texto, inserindo, porém, “o ‘mundo’ do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos.” (Hutcheon, 1991, p.165). E o recurso da intertextualidade atua nessas duas direções, de acordo com o que tem buscado demonstrar este estudo, na esteira, inclusive, de teóricos contemporâneos da literatura, os quais tratam, por exemplo, o fator intertextual como trabalho de metalinguagem, como é o caso de Chalhoub

(2002), e como possibilidade referencial, como é o caso de Compagnon (2001) e Samoyault (2008).

Conforme já se disse aqui, os romances analisados exemplificam como, neles, a intertextualidade decorre do aproveitamento de várias formas de referência, as quais implicam a presença de discursos diversos. Essa característica, ligada, no caso, à metaficção historiográfica, é analisada por Linda Hutcheon (1991, p.170) como fator utilizado para embaralhar a noção de centro, trazendo à tona o “ex-cêntrico”, que se opõe à “‘não identidade’ elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa.”. Isso acontece em *O ano da morte de Ricardo Reis*, cujo discurso jornalístico, conforme já demonstrado, é mostrado, para dar conta de rerepresentar a história de Portugal e do mundo, relacionada com o período que antecede a Segunda Guerra Mundial. Também a poesia de Ricardo Reis é sacudida em suas bases, por meio da crítica feita às odes do heterônimo pessoano, as quais são rerepresentadas a seu criador, reinventado, agora, como personagem no romance do escritor José Saramago.

Em *Nove noites*, a carta-testamento do engenheiro Manoel Perina atua como intertexto responsável por compor boa parte da narrativa, apresentando-se, ao mesmo tempo, como a mais duvidosa de todas as referências sobre o episódio do suicídio do etnólogo Buell Quain entre os índios da Floresta Amazônica e sobre outros acontecimentos históricos brasileiros rerepresentados no romance. Já em *O outro pé da sereia*, o recurso das epígrafes, compostas por ditados populares e por fragmentos ficcionalizados, correspondentes a fala de personagens da própria moldura narrativa, resgata assuntos ligados à história de Moçambique, mas mantidos no âmbito da tradição oral. Tendo em vista o fato de a tradição africana ser veiculada principalmente pela oralidade (Aguessy, 1977, p.113), o trabalho com as epígrafes ligadas aos ditos populares e às falas ficcionais permite à escrita ficcional de Mía Couto revelar aspectos que fogem da história oficial, levantando questões relacionadas com a formação da identidade dos negros e com as práticas de exploração e escravidão adotadas entre eles.

Configura-se, com isso, um *corpus* eclético, composto por esses materiais diversos, que abrangem não só clássicos da literatura, como também documentos históricos, além de ditados populares. Essa característica parece pertinente para inserir os romances contemplados na categoria da metaficção historiográfica, a qual, segundo Hutcheon (1991, p.173), “quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, e até aproveitar deles tudo o que vale a pena.” É possível pensar, também, que a intertextualidade, nesse caso, sugere que qualquer discurso (seja ele da literatura, da história ou da tradição oral) é ideologicamente perpassado e, ao ser desconstruído e reaproveitado, ainda tem muito para revelar e para revelar-se.

Portanto, é como intertexto que a história é reconhecida pela metaficção historiográfica. Isso pode ser comprovado nos três romances selecionados, os quais, por meio da intertextualidade, podem voltar-se para o fato histórico, em forma de acontecimento recortado da realidade e apresentado por meio de discurso, seja ele histórico, literário ou oral. Assim, essas narrativas contemporâneas em língua portuguesa, cujas análises aqui realizadas se embasam nas teorias de Compagnon (2001) e de Samoyault (2008) a favor da referência, pelo viés da intertextualidade, confirmam também o que diz Hutcheon (1991, p.187-188), tratando do interesse pela referência por parte da metaficção historiográfica, a qual, segundo a crítica, reduz a distinção entre “textos” e “matérias brutas”, sugerindo “que *houve* matérias brutas – personagens e acontecimentos históricos – mas que hoje só as conhecemos como textos”. Tal condição parece passível de ser confirmada na construção do espaço da escrita nas narrativas aqui analisadas, alicerçadas, basicamente, pela transformação intertextual.

Dessa forma, o trabalho com os jornais e com as odes, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o aproveitamento de cartas atribuídas a figuras históricas e da carta-testamento de Manoel Perna, em *Nove noites*, e o recurso das epígrafes, dos manuscritos e livros, em *O outro pé da sereia*, comprovam a existência do processo de aproveitamento discursivo dos fatos, uma vez que essas estratégias atuam na elaboração de um duplo trabalho: ajudam a compor a economia de cada

narrativa, além de originar a motivação histórica que orienta essas obras. Daí, pois, a possibilidade de se pensar a metaficção historiográfica no âmbito de tais narrativas contemporâneas em língua portuguesa, pois, como afirma Hutcheon (1991, p.194),

[...] a ‘realidade’ a que se refere a linguagem da metaficção historiográfica é sempre, basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí sua designação como metaficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (historiografia).

Isso implica, ainda, a possibilidade de se manter a opção pelo elemento referencial dentro das condições de elaboração oferecidas por esses romances. A referência surge, como argumenta Hutcheon (1991, p.196), de forma problematizada, pois “joga” com a questão do referente, considerando-o possível em forma de fato textualizado. Trata-se de um problema que também se coloca para os romances aqui selecionados, os quais, inclusive, sugerem a possibilidade de um caminho para a sua solução: a recorrência ao recurso da intertextualidade. De acordo com a hipótese trabalhada neste estudo, a referência é passível de ser substituída pelo recurso da intertextualidade, na esteira do que preconizam teóricos contemporâneos da literatura como os já mencionados Compagnon (2001) e Samoyault (2007). A referência intertextual não nega a essas obras literárias em língua portuguesa sua autonomia e, ao mesmo tempo, não as priva de seu elo com o mundo, garantindo, dessa forma, o estabelecimento das relações entre essas ficções e a história, de acordo com a ideia aqui defendida. Sobre a questão da presença da referência em textos narrativos contemporâneos, Arnaut (2002, p.223) considera esta outra hipótese:

a nova possibilidade representacional diz respeito à especulação da própria micro-realidade em que [...] vive o escritor. Referimo-nos à realidade do processo criativo [...] reportamo-nos à imitação- representação do processo ficcional na própria ficção.

Para a professora portuguesa, a referência encontra-se no âmbito da realidade da construção da narrativa, reconhecida de forma clara pelo escritor, o qual, nos romances metaficcionais, tem como lema referir-se aos passos de seu ato de criação. A hipótese procede, obviamente, e a prática da metalinguagem, nos romances aqui analisados, visa, conforme se acredita ter demonstrado, às reflexões sobre as construções narrativas e, além disso, estende-se à própria relação desses textos ficcionais com os textos por eles aproveitados: a possibilidade de a intertextualidade atuar como trabalho metalinguístico, nesses romances, abrange, portanto, a realidade da construção textual, conforme propõe a professora Arnaut, e a realidade histórica veiculada pela construção intertextual.

A opção pela intertextualidade reforça, então, como tais romances manipulam, basicamente, o fato em si, que corresponde ao texto já existente sobre o acontecimento. Essa forma de aproveitamento intertextual não significa exatamente que todos os documentos aproveitados pela ficção tenham procedência histórica comprovada. Aliás, uma das proposições da metaficção historiográfica defendida pela crítica Linda Hutcheon (1991, p.197) é a de tratar todos os referentes dessa modalidade de romance como “fictícios”, “imaginados.”

No trabalho praticado pelo escritor José Saramago com as odes de Ricardo Reis e com as notícias atribuídas aos jornais “O século” e “O diário de notícias”, dá-se o aproveitamento de referências de procedência histórica comprovada. Trata-se dos versos poéticos do heterônimo pessoano, porém, burilados por José Saramago. No caso do noticiário jornalístico, ocorre o mesmo processo de manipulação observado no aproveitamento das odes reisianas, na moldura narrativa: os jornais aos quais se refere o romance também são reaproveitados, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de acordo com o trabalho de recriação praticado pelo escritor português.

Em *O outro pé da sereia*, o material de origem histórica, utilizado para compor as epígrafes, no eixo temporal de 1560, apresenta referências de origem histórica. Já as epígrafes ficcionalizadas, correspondentes a fragmentos de falas de personagens da própria moldura

narrativa, elas confirmam-se, pois, como referentes fictícios, “intratextuais”, no caso, pois se ligam ao próprio “universo ficcional.” (Hutcheon, 1991, p.199). De qualquer forma, em todos os capítulos do romance, as epígrafes, históricas ou ficcionalizadas, encaixam-se e desenvolvem-se, comprovando o processo de manipulação sofrido por esses fragmentos textuais, de acordo, inclusive, com a proposta teórica de Laurent Jenny (1979), segundo a qual, conforme visto, enunciados intertextuais sofrem alterações contextuais, imanentes e ideológicas.

Quanto a *Nove noites*, é nesse romance que o trabalho praticado em torno da ficcionalização do referente se encontra num plano mais complexo, e o processo de fabricação do material intertextual pode chegar a confundir o leitor, que precisa de muita atenção para não terminar a leitura da narrativa acreditando que as cartas atribuídas a figuras históricas são, de fato, documentos históricos. Além disso, o recurso da carta-testamento escrita pelo personagem Manoel Perna, como se procurou demonstrar na análise aqui realizada, reforça a trapaça ficcional que subjaz à elaboração dessa narrativa. Vale lembrar a advertência do autor Bernardo Carvalho, quando escreve os agradecimentos em seu romance, admitindo que tudo não passa da “combinação de memória e imaginação”. (Carvalho, 2002, p.169). A imbricação de referências ficcionalizadas, atestadas pela informação do autor, faz pensar no que diz Hutcheon (1991, p.198), sobre certas metaficções historiográficas por ela analisadas, nas quais “não existe nenhuma pretensão de que o referente possa ser a experiência em estado bruto.”

Parece possível, pensar, por fim, que a intertextualidade como recurso ficcional que determina a construção dos romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*, problematizando o conhecimento pressuposto para fatos históricos, insere essas obras em um contexto mais amplo, que pode ser pensado, por exemplo, em compasso com alguns posicionamentos filosóficos da atualidade. Nesta etapa, não seria ideal, e nem mesmo adequado, vislumbrar novas perspectivas de entendimento dessas narrativas contemporâneas em língua portuguesa, sob pena, inclusive, de

cometer a imprudência de querer abarcar campos diversos do conhecimento. Entretanto, a título de comentário e como possibilidade, talvez, de realizar certa comparação, mas sem maiores pretensões, parece possível pensar numa convergência dos projetos de construção desses romances contemporâneos com o pensamento do filósofo italiano Gianni Vattimo (2007, p.187), por exemplo, para o qual a “empresa hermenêutica” deve estar relacionada com os “múltiplos conteúdos do saber contemporâneo”, estranhos ao pensamento filosófico, a fim de os reconduzir

sempre de novo a uma unidade – a qual, tomada nesta multiplicidade de dimensões, não teria mais nada da unidade do sistema filosófico dogmático, nem tampouco algumas das características fortes da verdade metafísica. Tratar-se-ia, antes, de um saber explicitamente residual [...] que se colocaria, pois, no nível de uma verdade “fraca” [...] (Vattimo, 2007, p.187-188, aspas do autor).

Vattimo defende, então, a ideia de que a filosofia possa se colocar em sintonia com as práticas do saber contemporâneo, propondo-se de antemão a provocar “verdades provisórias”, sem ter, entretanto, o propósito de estabelecer, exatamente, uma “verdade forte”. Assim, pensando nessas obras literárias contemporâneas em língua portuguesa e na recorrência ao recurso da intertextualidade, de forma direta e proposital, parece possível concordar que elas revelam, principalmente, a dificuldade de se trabalhar com a verdade na contemporaneidade, atestando que “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.” (Hutcheon, 1991, p.146, grifo do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou demonstrar como se estabelecem as relações entre literatura e história, na contemporaneidade, uma vez que essas duas formas de conhecimento humano, quando interligadas, podem promover o aparecimento de obras consagradas, seja pelo trabalho expressivo da linguagem literária, seja pelo aproveitamento da história, o qual, no âmbito das manifestações artísticas atuais, se caracteriza pela criatividade e, principalmente, pelo viés crítico.

A fim de demonstrar, então, como é possível à literatura apropriar-se da história, atualmente, sem perder de vista o horizonte artístico do texto literário, mantendo sua autonomia como objeto no qual se projeta um potencial expressivo e reflexivo, desvinculada do estereótipo de imitação da realidade, foi necessário delimitar um *corpus* capaz de representar essa condição. Para tanto, foram selecionados *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*, três romances contemporâneos em língua portuguesa, nos quais o fazer literário envolto no aproveitamento da história se realiza com muita perspicácia e habilidade. Dessa forma, esses romances, publicados em períodos consideravelmente próximos, em países cujo idioma oficial é a língua portuguesa e nos quais o acesso à(s) história(s) escrita(s) nem sempre foi privilégio de todos, sendo, no caso do Brasil e de Moçambique, privilégio de poucos,

revelaram-se, mais do que um desafio, um agradável convite para se lançar um novo olhar para o elo entre o mundo dos livros e o mundo dos homens.

Nesses romances, o mundo real não consta como elemento decorativo apenas, mas, principalmente, como elemento constitutivo, orgânico, que possibilita ao texto literário construir-se, como artefato que é, e, com isso, abrir espaço para reflexões quanto à escrita da literatura e, também, da história. Dessa forma, o *corpus* permitiu, de imediato, a identificação de um fator comum, em seu processo de composição: a presença da intertextualidade como recurso prioritário na construção do espaço da escrita em cada narrativa. A partir, portanto, dessa constatação, procedeu-se à análise dos romances selecionados, em dois caminhos interligados.

Assim, buscou-se verificar as possibilidades de aproveitamento das referências intertextuais, apresentadas em cada obra. No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, por exemplo, tentou-se entender como as referências às notícias dos jornais portugueses do ano de 1936 e às odes de Ricardo Reis passam por diferentes processos de aproveitamento, ocorrendo desde o simples engaste dos fragmentos intertextuais jornalísticos e poéticos, até o aproveitamento por “interversão”, no caso das odes. Já em *Nove noites*, observou-se como se dá o trabalho com os enunciados intertextuais, visando, por exemplo, desde a inclusão linear de fragmentos textuais até a realização do tratamento da verbalização, o qual torna possível o aproveitamento de material não verbal, como fotografias. Quanto a *O outro pé da sereia*, foi possível constatar operações de tratamento do enunciado intertextual, cuja forma pode, por exemplo, ser exagerada no novo texto, como é caso do tratamento da hipérbole. De forma geral, os três romances foram construídos com base em postulados ideológicos que afetam os enunciados intertextuais, a fim de explorar, ao máximo, as cargas interpretativas das referências utilizadas na construção do espaço da escrita nessas ficções contemporâneas em língua portuguesa.

Paralelamente a essa análise do trabalho intertextual, desenvolveu-se uma reflexão sobre a ligação entre literatura e história, atualmente.

Nesse caso, tomou-se a intertextualidade como fator que torna lícita a presença da referência nessas obras, criando, assim, um efeito de veridicção capaz de referendar a presença da história nessas narrativas, sem, com isso, prejudicar a autonomia estética do texto, pois esse recurso implica, principalmente, um trabalho de manipulação de linguagens. Dentro, pois, do que se pôde depreender das análises realizadas, constatou-se, então, que a técnica intertextual, utilizada de forma recorrente e diversificada nos três romances do *corpus*, representa um recurso com grande potencial para se pensar sobre o elo do texto com o mundo, permitindo a essas narrativas contemporâneas em língua portuguesa presentear a literatura e o público que dela se alimenta com (sub)versões críticas da história de Portugal, Brasil e Moçambique.

A verificação processada em torno da intertextualidade ofereceu, por fim, condições para se pensar o conceito de metaficção historiográfica, nessas narrativas. Segundo Hutcheon (1991, p.157), as obras por ela analisadas, utilizando e subvertendo os “ecos intertextuais” correspondentes à literatura e à historiografia do passado, não se intimidam em mostrar que sobre o passado só existem, na verdade, textos escritos. Que o digam os romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia*, compostos, efetivamente, pelo reaproveitamento de material intertextual. Entretanto, mais do que reaproveitar esse material, constatou-se que os romances problematizam seu conteúdo, trazendo à luz outras possibilidades de entendimento desses diferentes intertextos e, conseqüentemente, do passado ao qual eles se referem. Com isso, construíram-se espaços de escrita intertextual, marcados pelo talento de três escritores em língua portuguesa e pela leitura crítica, por eles operada, de materiais históricos, questionando a verdade dos fatos selecionados para comporem suas narrativas.

Portanto, por meio, principalmente, da intertextualidade com o noticiário dos jornais portugueses e com as odes de Ricardo Reis, observou-se como o discurso literário de José Saramago coloca em discussão, basicamente, dois mitos portugueses: Salazar e Fernando Pessoa. Já na obra de Bernardo Carvalho, por meio das cartas e do

testamento de Manoel Perna, verificou-se o processo de construção do discurso literário, colocando em discussão o mito do bom selvagem, ligado ao índio brasileiro. Constatou-se, ainda, que Carvalho provoca reflexões quanto à ideia da representação da realidade histórica, demonstrando a vinculação desse processo representativo a um projeto criativo e não imitativo.

Quanto a Mia Couto, foi possível observar como este escritor, por meio do trabalho com as epígrafes, com os manuscritos e com os livros, elabora o discurso literário, abrindo espaço para a reflexão em torno da reapresentação da história, tratando da exploração do continente africano, por parte, principalmente, dos colonizadores portugueses, apoiados pela Igreja Católica, e por parte, também, dos próprios africanos, os quais, tanto no passado quanto no presente, apresentam-se, na moldura narrativa, como conhecedores de estratégias de exploração dos povos da África. Além disso, constatou-se que o escritor moçambicano coloca em discussão, também, o processo de representação ligado ao fazer ficcional, por meio de Mwadia, a protagonista cuja missão é ligar mundos, como, por exemplo, o mundo ficcional com o mundo real, contando histórias.

Parece difícil imaginar o esgotamento dos assuntos relacionados com a natureza do *corpus* selecionado. Talvez, por isso, seja possível pensar que os romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Nove noites* e *O outro pé da sereia* revelam, acima de tudo, que as relações entre literatura e história ainda têm muito a oferecer, desafiando, principalmente, os escritores, que se ocupam em preencher espaços da escrita, e também seus admiradores, aqueles que também têm muito com o que se ocupar, a fim de tentar descrever modos de construção do espaço da escrita na ficção contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AGUESSY, H. Visões e percepções tradicionais. In: BALOGUN, Ola. et al. *Introdução à cultura africana*. Trad. de Emanuel L. Godinho, Germaniano C. Franco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977. p.95-136.
- ARNAUT, A. P. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- AURÉLIO. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, R. *Aula*. Trad. de Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. Literatura e metalinguagem. In: *Crítica e Verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.27-28.
- BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Imortais da Literatura Universal).
- BUENO, A. F. *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Campinas, 1994. 97f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARREIRA, S. S. G. As relações entre o insólito e os leitores empírico e virtual. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro, v.VIII, n.XXI, p.13-19, out-dez 2009. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/895/578>. Acesso em: 10 ago. 2012.
- CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n.9, p.125-136, 2006.
- CARVALHO, B. A trama traiçoeira de “Nove noites”. *Bernardo Carvalho fala sobre seu novo livro e a ausência de discussão literária no Brasil*. Entrevistador: Flávio Moura. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>. Acesso em: 18 ago. 2011. 2002.
- _____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- COELHO, V. Imagens, Símbolos e Representações “*Quiandas, Quitutas, Sereias*”: Imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o cotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do *marketing*. *Ngola: Revista de Estudos Sociais*, Luanda, v.I, 1, p.127-191, 1997.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COSTA, L. A. *Pelas águas mestiças da história*. Uma leitura de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. Niterói, 2008. 140f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.
- COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano? In: COUTO, M. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *O Outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: _____. et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p.51-76.
- ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.123-158.
- FERNANDES, M. L. O. *Narciso na sala de espelhos*: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org). *O romance I: a cultura do romance*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.629-658.
- GINZBURG, C. *Mythes, emblèmes, traces*. Morphologie et histoire (1986). Paris: Flammarion, 1989.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*: la literatura en segundo grado. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GOBBI, M. V. Z. *A ficcionalização da história*: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Unesp, 2011.
- _____. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Revista Itinerários*, Araraquara, n.22, p.37-57, 2004.
- _____. *De fato, ficção*: um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria. São Paulo, 1997. 203f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. et al. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.
- KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2007.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEONEL, M. C. M. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. In: *Guimarães Rosa*: Magma e gênese da obra. São Paulo: Unesp; Ática, 2001. p.67-75.

- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- _____. Inventar o passado (O romance histórico da pós- modernidade). *Derivas* – Conferências do Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro, 2006. p.9-30.
- MARTINS, A. *O fantástico nos contos de Mia Couto*. Porto: Papiro Editora, 2008.
- MATA, I. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Â. V. (Org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte. PUC-Minas, 2003. p.43-72.
- MICALI, D. L. C. *O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho*. Araraquara, 2008. 184f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PADILHA, L. C. Literaturas africanas e pós-modernismo: uma investigação. In: . *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-lusobrasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.317-329.
- PINTO, S. R. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUNES, Carlinda Fragale Pate (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p.81-96.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M.. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, N. S. Identidade e memória em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. *Nau literária*. Porto Alegre, v.07, n.02, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://ser.ufrgs.br/nauliteraria/issue/view/1456>. Acesso em: 18 fev. 2012.
- SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. Trad. o de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _ *Nas malhas da letra*. São

- Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38-52.
- SANTOS, B. R. A relativização da verdade em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. *Contexto*, Vitória, n.14, 2007. p.29-39.
- SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'água, 2006.
- SILVA, A. C. A História Revisitada nas Epígrafes de *O outro pé da sereia*. *Estação Literária*, v.2, 2008. p.113-120
- SILVA, T. C. C. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- SARAMAGO, J. *Entrevista com José Saramago*. Entrevista para Público [maio 2002]. Entrevistador: Adelino Gomes. Disponível em: <http://s-tatic.publico.clx.pt/docs/cmf/autores/joseSaramago/entrevistaA-noMorteRicardo.htm>. Acesso em: 06 fev. 2010.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- STIERLE, K. *A ficção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado, 1).
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VALLADARES, M. T. P. *Quando a história comanda o espetáculo*. Rio de Janeiro, 1987. 199f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VALENTIM, J. V. Entre mapas movediços, alguns jogos de espelho em *O outro pé da sereia*, de Mía Couto. *Metamorfozes* 8. Lisboa: Caminho, 2008. p.207- 216.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VENTURA, S. R. Pensamentos de Mía Couto: na outra margem da ficção, o papel do escritor diante da realidade. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n.9, p.253- 257, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/...> Acesso em: 29 ago.2012.
- ZAMPARONI, V. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2007.

Bibliografia Consultada

- BAKHTIN, M. Epos e o romance. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1998. p.397-428.
- BARBOSA, J. Al. As ilusões da modernidade. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.13-37.
- BARTHES, R. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.145-147.
- _____. História ou literatura. In: BARRENTO, J. (Org.). *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986. p.46-64.
- _____. O efeito de real. In: _____. et al. *Literatura e semiologia*. Trad. de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. p.35-44.
- _____. *S/Z*. Col. Points. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de Cultura, 7).
- BAUMAN, Z.. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.222-232.
- BERRINI, B. (Org). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- BLOOM, H. *The anxiety of influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- BRANDÃO, L. A. A. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.15, p.207-220, jan./jun, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 19 fev. 2012.
- BROOKSHAW, D. Indianos e o Índico: o pós-colonialismo transoceânico e internacional em *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto. In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (Org.). *Moçambique. Das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008. p.129- 139.
- CÂNDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

- CASTELLO, J. A. Inventando a realidade. *Valor*, São Paulo, 2003. p.10-13.
- CAVE, T. *Recognitions: A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- CEIA, C. Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da meta-ficção. *Scripta*, Belo Horizonte, v.3, n.5, 1999. p.19-33
- CHAVES, R. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DE MARCO, V. Na poeira do romance histórico. In: BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Orgs.) *Romance Histórico: Recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 2000. p.313-327.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FREITAS, M. T. As técnicas de autenticação do discurso. In:_____. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986. p.14-21.
- _____. Romance e História. *Uniletras*. Ponta Grossa, n.11, p.109-118, dez. 1989.
- FRYE, N. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- GENETTE, G. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.
- JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.77, p.185-203, mar. 2007.
- JAUSS, J. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In:_____. OLINTO, H.K.(org.). *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.
- JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. Trad. de Marcus Vinícius Mazzari. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v.9, n.23, p.289-308, 1995.
- LAROUSSE. *Dicionário da língua portuguesa*. Paris: Larousse; São Paulo: Ática, 2001.

- LEÃO, Â. V. A metalinguagem em Garrett. *Scripta*, Belo Horizonte, v.3, n.5, p.9-18, 1999.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.
- LLOSA, M. V. La verdad de las mentiras. In: _____. *Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1996. p.5-20.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [196-].
- MCLUHAN, H. M. *Du cliché à l'archétype*. Mame, 1973.
- MARGATO, I. Ricardo Reis e Fernando Pessoa – personagens ou rumores de versos? *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.1, p.85-94, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/12-Ricardo-Reis-e-Fernando-Pessoa.pdf> Acesso em: 17 set. 2012.
- MESQUITA, S. N. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2003.
- MORAES, A. M. R. *O inconsciente teórico*: Investigando estratégias interpretativas de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. 2007. 119f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- NEWITT, M. *História de Moçambique*. Trad. de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- NIETZSCHE, F. Verdade e Mentira no sentido extramoral. In: *Obras incompletas*. 2. ed. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.45-52. (Os Pensadores).
- _____. Considerações extemporâneas II – Da utilidade e desvantagem da História para a vida. In: _____. *Obras incompletas*. 2. ed. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.58-70. (Os Pensadores).
- NOA, F. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho, 2002.
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.) *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.9-35.
- PADILHA, L. C. Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. *Revista crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, n. 73, p. 3-28, dez 2005.

- PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.7-38.
- PAVEL, T. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988.
- PAZ, O. A consagração do instante. In: _____. *O arco e a lira*. 2. ed. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.225-240.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Trad. de Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. 3v. (Reedição Col. Points). Paris: Seuil, 1983-1985.
- RIFFATERRE, M. L'illusion référentielle. In: *Littérature et réalité*. Col. Points. Paris: Seuil, 1982.
- PESSOA, F. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática, 1959.
- SANTILLI, M. A. C. B. A obra literária como representação. In: *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quiron: 1979. p.27-52.
- SILVA, A. C. *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: História, crítica e análise*. 2010. 270f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2010.
- TYNIANOV. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
- VATTIMO, G. Pós-moderno: uma sociedade transparente? In: _____. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. p.7-17.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Arlete Quaresma

