

## PARA (ALÉM DA) ODE: O PASTICHE EM *MEMORIAL DO FIM*

Paulo Alberto da Silva Sales (PBIC/UEG)

**RESUMOS:** A definição controversa do conceito de paródia suscita uma discussão que não se circunscreve somente ao domínio teórico-crítico da literatura, e se projeta na tentativa de compreensão de um conjunto de produções ficcionais que não mais se relacionam intertextualmente com outras obras por meio unicamente do desvio crítico. Inserido nesse contexto de indagações, propomos discutir as nuances de significado dos conceitos paródia e pastiche e a viabilidade de seu emprego na análise da obra *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, escritor paraense contemporâneo que, nesse romance, retoma o estilo e os temas da obra machadiana. Para tanto, a análise interpretativa do romance do escritor paraense é feita em paralelo com a releitura da obra ficcional e da fortuna crítica de Machado de Assis, de modo que se possam apreender, pela comparação, os recursos utilizados na apropriação de um discurso por outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paródia; Pastiche; Intertextualidade; Pós-modernidade.

### Introdução

*Adotar uma escrita – poder-se-ia dizer melhor – assumir uma escrita – é fazer economia de todas as premissas da escolha, é manifestar como aceitas as razões da escolha. Toda escrita intelectual é, portanto o primeiro dos “saltos do intelecto”. Roland Barthes*

O romance *Memorial do Fim – a morte de Machado de Assis*, do escritor paraense Haroldo Maranhão, obra publicada pela primeira vez em 1991. A principal característica é o diálogo intertextual com os romances de Machado de Assis. O romancista paraense adota o estilo machadiano como sendo o seu. Em *Memorial do Fim*, há uma continuidade da técnica discursiva machadiana não como uma simples cópia fragmentária de romances machadianos ou um plágio, mas como uma forma de composição considerada por alguns críticos como pós-moderna denominada *pastiche*, que prima pela continuidade estilística. Esta técnica de textos retomarem textos anteriores foi definida pela crítica e pela teoria literária como *intertextualidade*.

A relação dialógica entre textos que retomam discursos anteriores de maneira crítica ou não, ou seja, a intertextualidade é discutida por Laurent Jenny (1979) de maneira minuciosa. Segundo as constatações deste teórico não há, a partir do processo intertextual, uma simples

repetição de formas e conteúdos anteriores. Jenny (1979, p. 5) explicita que “fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível. (...) De facto, só se aprende o sentido e a estrutura desta forma literária se a relacionarmos com seus arquétipos”. Os arquétipos ou modelos de entidades particulares de um autor é que possibilitam identificar que há algum tipo de referência de um texto a outro. É por isso que ficamos “desconfiados” quando nos deparamos com personagens tipicamente machadianos e com o próprio Machado de Assis, ficcionalizado, em *Memorial do Fim*.

A noção de intertextualidade, segundo Jenny (1979, p. 14), levanta imediatamente problemas referentes à autoria. Ora, se um discurso é retomado por outro, a autoria fica comprometida. Há que se detectar o grau de explicitação da intertextualidade, que pode ser definida como uma imitação e/ou paródia, citação, colagem, montagem ou mesmo o próprio plágio. Assim, Jenny (1979, p. 10) conclui que “as obras literárias nunca são simples memórias. (...) O olhar intertextual é então um olhar crítico”. Parafraseando Barthes (2000, p. 10), a forma discursiva ou estilo nunca partirá de uma intenção, mas sim de um surto, de algo que é peculiar à entidade criativa. É para observar as particularidades intertextuais e intrínsecas presentes no romance de Haroldo Maranhão que este artigo foi organizado.

### **1. Paródia: o recurso intertextual da modernidade**

O conceito de moderno carrega uma carga semântica ambígua e que se desprende em valores dissonantes. A própria idéia de modernidade está contida no eixo de sustentação *mudança / novidade*. Octávio Paz (1984) refletiu sobre tais questões que envolveram a modernidade. Segundo ele, a modernidade surge no momento em que há uma negação do passado e uma interrupção da continuidade, uma vez que ao “moderno” subjaz a idéia de progresso, mudança e rompimento. O rompimento com os modelos do passado é concretizado a partir de releituras críticas ou não dos mesmos.

O tempo na modernidade “é o tempo da máquina”, da simultaneidade, uma vez que para Paz (1984, p. 47) “nada é permanente. A razão se identifica com a sucessão e alteridade”. A visão de mundo moderna é definida a partir de um rompimento constante e uma insistência de sucessões temporais (causa/conseqüência) de um modelo que volta ao passado.

O conceito de paródia, na modernidade, se define pela idéia de negação, de alternativa, de contradição e de rejeição ao texto parodiado. À paródia, enquanto recurso textual, subjaz a

afirmação do dominante contra o dominado e vice-versa, utilizando o ridículo, a sátira e a ironia como formas de composição do seu texto.

Não há maneira de se estudar a paródia sem mencionar o nome de Mikhail Bakhtin. Arauto dos estudos sobre o dialogismo (ciência do diálogo), da polifonia textual e da carnavalização da literatura (estudo dos textos e da cultura medievais e renacentistas, a fim de constatar efeitos cômicos e parodísticos), este formalista russo introduz os conceitos-chave para a compreensão dos conceitos paródia e estilização.

Os conceitos propostos por Bakhtin (1997) serão estudados minuciosamente por críticos literários e estudiosos do gênero romance. Bakhtin (1997) considera o romance como o objeto artístico exemplar para desenvolver suas teses. Apoiando-se sobre a vasta obra de Dostoievski, este teórico observa peculiaridades que a crítica, até então, não havia constatado. A singularidade das contribuições de Bakhtin (1997) reside no fato de que suas indagações são livres de qualquer formação prévia, seja ela formação ideológica (Althusser) ou formação discursiva (Foucault), tal qual apoiaram os analistas do discurso da linha francesa e os formalistas russos com base estruturalista.

Bakhtin (1997) analisa o discurso na sua materialização no romance. O discurso em Dostoievski é observado pelo teórico russo sob a luz do princípio dialógico, ou seja, sob vozes que se amalgamam no discurso narrativo. Partindo deste princípio, o do dialogismo, percebe-se que a instância narrativa se apropria da voz do *outro* a fim de estabelecer relações intertextuais. Essa concomitância de vozes imiscíveis e as relações inter e intratextuais tornar-se-iam peculiaridades teóricas bakhtinianas.

O autor arrola em *Problemas da poética de Dostoievski* (BAKHTIN, 1997) que, através dos diálogos intertextuais presentes no discurso dostoievskiano, é possível constatar dois fenômenos discursivos: a estilização e a paródia. Na estilização, segundo as reflexões de Bakhtin (1997, p. 189 – 190), o autor emprega o discurso de um outro e movimenta este discurso sem negar os princípios do discurso e/ou desviar-se deles. A estilização leva em conta os procedimentos discursivos do outro, o que subjaz uma imitação do discurso *convencional*, tornando-o *monovocal* (a voz do outro prevalece no discurso do “eu”). O deslocamento intertextual, feito pela estilização, não afeta a semântica discursiva, ou seja, não rompe com a *forma* do discurso do outro, e, sim, apenas com a *substância*.

No entanto,

é diferente o que ocorre com a paródia: nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste esta linguagem de orientação semântica oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso, é impossível a fusão de vozes na paródia, como é possível na estilização ou na narração do narrador. (BAKHTIN, 1997, p. 194)

O que ocorre, de fato, na paródia, é um completo deslocamento semântico do discurso do outro, pela apropriação do discurso alheio e a sua negação ao mesmo tempo. Parafraseando Flávio Kothe (1980), quanto mais próxima a paródia se torna do texto parodiado, mais ela quer rebelar-se contra este e quer se mostrar autônoma. Ela “nega sua paternidade” (1980, p. 99). É um filho rebelde. Logo, a paródia inverte o sentido do texto original e o degrada, utilizando a ironia como seu recurso principal.

A paródia, sob o prisma bakhtiniano, é bivocal, uma vez que o discurso do outro, agora, é revestido de novos significados, de novos pontos de vistas, de novas “verdades”. Na literatura moderna, a paródia torna-se o recurso de construção textual mais utilizado pelos autores que desejam re (contar) a história com outros olhos e refazer a tradição literária.

Leonor Lopes Fávero (2003) tece uma argumentação centralizada nas contribuições teóricas de Bakhtin ao leitor menos familiarizado. Esta autora vai esboçar os significados dos termos *paródia*, *carnevalização* e *dialogismo*, para que o leitor possa se familiarizar ao universo bakhtiniano. Fávero (2003, p. 49) afirma que o termo paródia tem raiz grega (*para* = ao lado de / *ode* = canto), e seu significado é o de um canto cantado ao lado de outro, como uma espécie de contra-canto. Essa definição é também apontada Affonso Romano de Sant’Anna em *Paródia, paráfrase e cia.*, livro no qual o autor faz distinções entre paródia e paráfrase, segundo os pressupostos de Bakhtin e Tynianov, além de inserir os conceitos de estilização e apropriação. O ensaio de Leonor (2003) explicita as noções de diálogo intertextual proposto pela paródia e suas relações dialógicas na modernidade. Na paródia, a voz discursiva adotada no discurso do “eu” se rebela em relação ao texto que a originou e causa um deslocamento semântico completo. As vozes que formam a arquitetura discursiva no romance que faz paródia entram em atrito, havendo assim, uma bivocalidade. O diálogo intertextual, possibilitado pela paródia, no romance polifônico, estabelece-se por meio do embate de vozes imiscíveis, díspares, que possibilitam outras maneiras de ler o texto parodiado. Dessa forma, o discurso parodístico é ambivalente, questionador e autônomo.

A paródia foi essencial para o entendimento do próprio ideal literário, uma vez que a literatura, a partir da paródia, pode estabelecer relações entre os conceitos de dialogismo e intertextualidade. Assim, “uma teoria de intertextualidade ou do dialogismo entendida apenas como diálogo entre dois textos cai no erro de antropomorfizar o texto e deixar de entendê-lo como um instrumento de comunicação, como um veículo de transmissão de experiência humana”. (KOTHE, 1980, p. 103)

A paródia, todavia, exige um tipo específico de leitor que seja capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, que já possua um arcabouço literário. Ela anula uma idéia passada que o leitor tinha a respeito do texto e, a partir do texto parodiado, possibilita uma abertura a novos tipos de produção para o futuro, com novos significados.

Dessa forma, a paródia foi o recurso ímpar a ser utilizado pelos artistas modernos que queriam romper com as formas arcaicas do passado, fazendo releituras das obras de arte com desvio crítico e com a implementação da ironia nas suas abordagens.

## **2. Pastiche: o recurso intertextual da pós-modernidade**

As indagações bakhtinianas sobre o termo paródia retomam à semântica vocabular do termo, que em grego *para* significa “contra”, “oposição” e *ode* “canto”. A paródia seria então uma expressão textual que busca, por meio do desvio, desconstruir o texto-base, renegando-o e distanciando-o discursivamente.

De acordo com a crítica literária Linda Hutcheon (1985), o que faz Mikhail Bakhtin (1997, p. 194) e outros estudiosos da paródia, é analisar este termo sob a luz do caráter de desvio crítico, de negação. O que propõe então Linda Hutcheon (1985) no livro *Uma teoria da paródia*, é uma ampliação e um estudo aprofundado dos princípios que regem a paródia. Para Hutcheon (1985, p. 146),

se os teóricos pós-modernistas não utilizam com frequência a palavra paródia, eu diria que é por causa da forte interdição negativa sob a qual a paródia se encontra ainda e por causa da sua trivialização, devida à inclusão do ridículo na sua definição.

Hutcheon (1985, p. 48) revê a origem etimológica do termo paródia. Segundo a autora, o prefixo grego *para*, que tradicionalmente foi associado ao desvio crítico, também pode significar “ao longo de”, o que deu uma nova possibilidade de se estudar a paródia. Na

estética contemporânea, o conceito de paródia proposto por Flávio Kothe (1980, p. 99) e por Bakhtin (1997, p. 194), como “atitude de negação” e um “embate de vozes imiscíveis”, respectivamente, não dá conta de caracterizar a paródia que não guarda desvio crítico. Nesse sentido, podemos, concordando com Hutcheon (1985), chamar de paródia a assimilação intertextual que não visa o deslocamento semântico e a ironia, mas sim a aproximação intertextual entre o texto parodiado e o texto parodiador. Para Hutcheon (1985, p. 32), a paródia opera como um método de inscrever a *continuidade* (como sugere o próprio prefixo grego *para* – ao longo de), permitindo, dessa forma, a distância crítica.

Hutcheon (1985) prefere ainda utilizar o termo paródia a pastiche na contemporaneidade. O que esta propõe no seu livro é uma reformulação do termo paródia na arte chamada pós-moderna. Assim, Hutcheon (1985, p. 130) faz uma revisão do “alvo” da paródia, ou seja, o texto que é parodiado não se encontra mais sob ataque, não é mais tratado ironicamente pelo texto parodiador. O estilo e o discurso são tomados na paródia moderna ou pastiche como uma forma de dar “continuidade” aos grandes estilos passados.

Frederic Jameson (1985, p. 18-19) é quem utiliza o termo pastiche no lugar de paródia pós-moderna:

O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma* em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor.

Jameson (1997, p. 29) no seu primeiro capítulo, *cultura – a lógica do capitalismo tardio*, analisa o quadro sócio-político-econômico da sociedade “pós-industrial” (Daniel Bell), ou “sociedade das mídias, da informação, do consumo, da eletrônica ou do *high-tech*”, e suas interferências e/ou reflexos nas artes deste mesmo contexto. O teórico faz um estudo comparativo referente ao “alto-modernismo” (Joyce, Eliot) e as subseqüentes formas estéticas do século XXI. Para Jameson (1997), o modernismo teve seu momento, assim como suas respectivas formas artísticas de representação estética. Seu argumento central neste estudo é arrolar que a noção de *cultura, tempo e espaço* na contemporaneidade é díspar aos momentos anteriores dos anos 50. Dessa forma,

[...] há outras diferenças significativas entre o momento do alto modernismo e o do pós-modernismo, entre os sapatos de Van Gogh e os de Andy Warhol. [...] A primeira, e mais evidente, é o *aparecimento de um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal*, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos. (JAMESON, 1997, p. 35, grifos nossos).

A afirmação sobre a superficialidade está relacionada com a questão de que a arte pós-moderna ou de consumo deixou de ser “original” no sentido de criação artística e particular do indivíduo. A própria noção de autor como entidade criativa, como proprietário empírico e intelectual de seu artefato, de acordo com Hansen (1992) no seu ensaio “Autor”, perderia sentido na contemporaneidade.

Hansen (1992, p. 11) explicita que “a noção de autor aparece como auto-vidente e refere-se à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de sua autenticidade e propriedade”. Esta idéia tem seu marco inicial no século XVIII com o surgimento da estética romântica que traz uma nova concepção a respeito da criação artística. É com a estética romântica e com seu egocentrismo/subjetivismo que a autoria ganha lugar decisivo para o artefato literário. Desde então, a definição de arte que prevalece é aquela que brota da individualidade do artista. A autoria passa a exercer neste contexto um papel fundamental de “identidade ideal e causalidade psicologista”. (HANSEN, 1992, p. 14)

Este autor, enquanto entidade criativa é denominada como *autor-presença*. Segundo Hansen (1992, p. 18),

A partir da segunda metade do século XVIII, o *autor* começou a ser produzido, na crítica literária, como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção oculta das obras em termos daquilo em que o autor teria expressado sem saber, como uma reflexão potencializada.

É sob o prisma do autor-presença que a autoria enquanto “origem” e “ordem” assumem destaque nas letras e nas artes em geral. A idéia de plágio surge neste momento, visto que a cópia e/ou imitação no sentido aristotélico do termo não era mais utilizado.

Jameson (1997) estabelece um estudo comparativo entre as mudanças sócio-político-econômicas na pós-modernidade e seus reflexos nas artes, principalmente nas letras. Na arte contemporânea ou pós-moderna, a questão da autoria ficaria comprometida, uma vez que se

perdeu o espírito intuitivo de criação, de originalidade fundada pelos românticos. O que há nesta arte contemporânea é a retomada da *écriture* dos grandes imortais canonizados pela crítica literária. Estaria, de fato, extinto o autor-presença na arte contemporânea.

Este autor, enquanto entidade criadora e portadora da autoridade do artefato que produz, perde seu valor. Sua escritura é mais importante do que “quem realmente a escreveu”. O “desaparecimento do sujeito” criador, autônomo, ao lado de suas representações idiossincráticas, tornando o discurso impessoal, contribuirá para a formação do *pastiche* na cultura contemporânea como um recurso estético exemplar. O próprio Jameson (1997, p. 44 – 45) explicita que a paródia, recurso intertextual utilizado no alto modernismo, não se enquadra nos moldes da cultura pós-moderna. A paródia busca as possíveis “verdades” através de sua ironia crítica ao reler obras do passado. O *pastiche* também imita, mas aqui não há mais a preocupação em revelar as possíveis “verdades”. Aliás, o que é “verdade”, “original” na sociedade contemporânea? Os limites postos à prova pela paródia não são relevantes na pós-modernidade. Com a extinção do *autor presença* (Hansen) o que restou, então, aos artistas pós-modernos, é fazer imitação da *escritura* dos grandes imortais canonizados pela crítica literária.

A prática intertextual proposta pelo *pastiche* está ligada intrinsecamente como a noção de temporalidade na cultura contemporânea. Ora, se o sujeito perdeu seu espaço na criação artística neste contexto, o que lhe resta é fazer *pastiche* dos grandes estilos.

Dessa forma,

a crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu suas pretensões e retenções em um complexo e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não *um amontoado de fragmentos*, e em uma prática da heterogeneidade a esmo do *fragmentário, do aleatório*. (JAMESON, 1997, p. 52, grifos nossos).

A noção de tempo mudou. A constituição do artefato artístico-literário não possui a “originalidade” moderna que os românticos preconizaram. Esta junção de tempos distintos na representação estética que Jameson (1997, p. 56) vai caracterizar como a “esquizofrenização do tempo”. Após definir e explicitar o conceito de pós-modernismo na sociedade de consumo,



Jameson (1997) analisa as interferências dessa dominante cultural do capitalismo tardio no vídeo e nas ideologias que constituem este termo. Eis que,

agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armazém da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte no vídeo experimental. (JAMESON, 1997, p. 118).

É importante salientar aqui que a visão que Jameson (1997) tem a respeito da técnica intertextual denominada pastiche é uma visão pejorativa, visto que esta mesma técnica é uma decorrência do capitalismo tardio. No entanto, Hutcheon (1985) não tem este posicionamento. O pastiche para a crítica literária canadense tem apenas o seu alvo modificado: segundo ela, não mais interessa aos artistas pós-modernos fazer releituras que primam pelo desvio crítico, e sim, representar esteticamente as semelhanças entre os textos que dialogam com outros textos. Por meio da comparação entre texto base e texto parodiado, então, as semelhanças apontam ainda mais para as diferenças peculiares do texto final. Nesta pesquisa, adotamos o posicionamento de Hutcheon (1985) acerca do termo paródia/pastiche, sem deixar de reconhecer as contribuições das indagações de Jameson (1997).

### **3. Atando as pontas: a análise de *Memorial do Fim***

A partir das considerações teóricas esboçadas, voltemo-nos para a análise da obra do escritor paraense Haroldo Maranhão. O romance *Memorial do fim - a morte de Machado de Assis* oferece várias possibilidades de interpretação. Neste artigo, nosso objetivo maior é analisá-lo sob a luz das teorias arroladas anteriormente a respeito da relação intertextual denominada pastiche e as suas conseqüências na arte contemporânea. Visto que este romance faz pastiche, vamos olhar mais de perto os romances que lhe serviram de base para esse diálogo intertextual: *Memorial de Aires*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

*Memorial de Aires*, publicado em 1908 – meses antes da morte do autor, foi o último romance publicado por Machado de Assis. As “memórias” do Conselheiro Aires destinavam-

se a representar, de certa forma, traços biográficos e um sentimento de saudade do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX. O romance é tecido na forma de diário que se inicia na data 9 de Janeiro de 1888 e é concluído após o dia 30 de Agosto, não datado especificamente. O diário do conselheiro não se assemelha às confidências sentimentistas do *Werther* Goetheano, embora haja a constatação de uma inclinação amorosa do Conselheiro pela personagem Fidélia. Sob a óptica de um narrador homodiegético e com focalização interna fixa, o memorando se aplica a narrar à vida de um casal de idosos, D. Carmo (correspondência com a esposa de Machado – Carolina) e Aguiar. Trata-se de um diário que narra o drama do casal de velhos e as peripécias dos dois filhos adotivos, Tristão e Fidélia. Como afirmamos anteriormente, como há aspectos biográficos, Machado está em Ayres e Ayres está igualmente em Aguiar. A seguir, faremos a revisão de algumas considerações que a crítica estabeleceu em relação à construção deste e de outros romances machadianos.

Nos principais romances de Machado (*Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e talvez, *Memorial de Aires*) e em seus contos mais maduros, o autor prima em investigar preferencialmente a alma humana: traços psicológicos, éticos e morais. Por isso, ele adotou a técnica fragmentária da ação, que dispensa o enredo convencional e privilegia a análise das atitudes e situações que Bosi (1999) irá chamar de “intervalo social menor”. Percebe-se nestes romances citados que os personagens procuram encontrar um significado para suas vidas.

Os narradores machadianos são, no mínimo, desafiadores. A concatenação da voz e do olhar em Machado mais desperta dúvidas no seu leitor do que as esclarecem. Os narradores autoconscientes criados por Machado apresentam peculiaridades que lhe são exclusivas: estas instâncias narrativas dialogam com o leitor e o direcionam ao objetivo maior que se quer alcançar na narrativa. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o defunto-autor narra suas peripécias a partir de sua morte, usando a ironia como recurso para dissecar e criticar o comportamento do indivíduo que, não obstante, é ele próprio. Em *Dom Casmurro* o narrador que também é autodiegético, constrói discursivamente o seu passado na tentativa do “eu” narrante encontrar um significado para a sua vida. Em *Quincas Borba*, embora apresente um narrador heterodiegético, o indivíduo é dissecado pela ironia do destino: há a criação de uma filosofia, *humanitas*, na qual o ser humano é um ser vil, falso e traiçoeiro. O personagem caricaturesco Rubião é corrompido e só lhe restam à loucura e a morte como possíveis

alternativas. Assim, os narradores machadianos conduzem o leitor envolver-se na sua prosa inquietante e prazerosa, a fim de que este apreenda os questionamentos contidos na narrativa.

*Memorial do Fim*, pastiche assumido pelo próprio autor, apresenta uma primeira disparidade ao ser comparado com os romances que lhe serviram de base - *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires* (doravante: MPBC; DC; QB e MA) – a ausência de um narrador fixo. Se nos romances citados acima tínhamos narradores autoconscientes e com particulares formas de conduzir a narrativa, em *Memorial do Fim* não há uma voz única que conduza a trama. O que há neste romance é uma concatenação polifônica de vozes e olhares provenientes de diferentes meios e que são organizados por uma “consciência narrativa”.

A ausência de uma instância narrativa fixa em *Memorial do Fim* é entendida por Scoville (2003, p. 379) pelo seu caráter fragmentário, espacial e pelo jogo no romance em questão. Maranhão articula fragmentos provenientes de cartas, diários, anúncios de jornal e os tornam ficção ao lado da apropriação de fragmentos de romances machadianos. *Memorial do Fim* traz à tona diversos *flashes* que representam várias situações que põem em choque real x simulacro.

Definido por Scoville (2003, p. 382) como um romance de forma espacial devido ao seu jogo de referências e pela montagem de fragmentos, *Memorial do Fim* apresenta quatro capítulos que merecem uma atenção especial. Os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, intitulados “Um Salto, Dois Saltos, Alguns Bons Saltos”; “O meu vizinho de matacavalos”; “Saltemos por cima de tudo” e “Pulo pequeno e velhusco”, respectivamente, são apropriações dos romances machadianos MPBC, DC, QB e MA. O próprio narrador revela que em tais capítulos não há, sequer, uma palavra sua: trata-se de uma homenagem. Homenagem esta que não apenas repete ou imita, mas que dá continuidade a um estilo morto e que possibilita a atribuição de novos significados a ele.

Lucilinda Teixeira (1998) analisa o romance do escritor paraense a partir da questão da autoria segundo a idéia de “criação como transformação”. Concordamos com a autora nesse sentido, visto que o pastiche, ao apontar as semelhanças entre o texto parodiado e o texto parodiador, acaba acentuando mais no texto parodiador as diferenças do que semelhanças. De acordo com Teixeira (1998, p. 14), “os elementos combinados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá

através de um processo de transformação de elementos inseridos”. Dessa forma, o processo de composição de *Memorial do Fim* passa pela criação do escritor paraense no momento em que este escolhe e faz montagem dos fragmentos e lhes atribui características e significados distintos dos originais.

No capítulo IV, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, Maranhão recolhe fragmentos do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fazendo recortes que não afetam a semântica do texto original. A pesquisa de Teixeira (1998) prima em identificar as fontes intertextuais que Maranhão buscou e confronta com os resultados alcançados por este. Fragmentos do capítulo XXXII de MPBC intitulado “Coxa de nascença” serviram de fonte para a confecção do capítulo IV de *Memorial do Fim*:

- Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Sáímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

- Não, senhor, sou coxa de nascença.

Mandei-me a todos aos diabos; chamei-me desastrado, grosseirão. Com efeito, a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe não perguntar nada.

(ASSIS, 2001, p. 69)

- Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Sáímos à varanda, dali à chácara; e foi então que notei uma circunstancia. Eugênia coxeava um pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

- Não, senhor, sou coxa de nascença.

(MARANHÃO, 1991, p. 23)

Percebe-se que Maranhão (1991) não muda sequer uma palavra do texto original. No entanto, o escritor paraense suprime partes do fragmento original e logo em seguida une partes do fragmento escolhido a outros fragmentos de outras partes do romance. A semelhança intertextual exposta pelo escritor acentua a diferença que é construída racionalmente pela união de fragmentos aleatórios recortados de MPBC. Em uma análise sucinta, percebe-se que Haroldo Maranhão articula no capítulo IV um panorama geral de MPBC, uma vez que a partir dos vários recortes feitos pelo autor há uma seleção e uma apropriação de frases que não comprometem a semântica do texto original, preservando-o.

A tessitura do texto de Haroldo é marcada, sobretudo, pela sua capacidade de condensação, de amalgamar partes desconexas e criar novas dimensões. A inovação que o

pastiche traz em *Memorial do Fim* é de não apenas repetir ou dar continuidade ao estilo machadiano, mas sim, de acentuar e destacar na semelhança suas particularidades que desafiam o leitor a decifrar o jogo proposto pelo autor. O romance de Haroldo Maranhão é uma homenagem de um leitor-autor que imprime suas idiossincrasias na composição e arranjo dos fragmentos, deixando a homenagem à altura do homenageado. Para tanto, por tratar-se de um diálogo intertextual de vozes (Bakhtin), Haroldo Maranhão exige um leitor duas vezes competente: 1) porque o leitor deve entender que o romance é um pastiche e que, diferentemente da paródia modernista, não acentua o desvio crítico e sim, enaltece as semelhanças; 2) observar que tais semelhanças são elaboradas de modo que só podem ser compreendidas pela comparação com os fragmentos-base, e que, dessa forma, favorecem a atribuição de novos significados a ele.

No capítulo XVII, “O meu vizinho de Matacavalos”, o romancista paraense utiliza trechos e frases advindas do romance *Dom Casmurro*. Nota-se, que o processo intertextual trabalhado por Haroldo Maranhão neste capítulo acentua ainda mais a diferença quando comparado aos fragmentos-base. De acordo com Teixeira (1998, p. 59), Maranhão “vai retirar do texto de Machado fragmentos que fazem parte de parágrafos diversos” e a partir destes, constrói uma seqüência coesa e coerente. Cada frase é amalgamada no discurso haroldiano de maneira precisa e particular a fim de produzir novos sentidos.

No capítulo XXVI, “Saltemos por cima de tudo” o romance machadiano retomado é *Quincas Borba*. Novamente o escritor paraense faz montagem de diversas partes do romance QB nos capítulos XXVIII, XXXIX e XLII e atribui novas formas de detectar a diferença entre ambos:

- Quincas Borba! Exclamou, abrindo-lhe a porta.  
O cão atirou-se fora. Que alegria! Que entusiasmo! Que saltos em volta do amo!  
(ASSIS, 2002, p. 36)

A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exercito inimigo, e destroçá-lo.  
(ASSIS, 2002, p. 48)

- Olá! Estão apreciando a lua? Realmente está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! Para namorados.  
(ASSIS, 2002, p. 50-51)  
[...] O cão atirou-se fora. A lua era magnífica. Uma lua para namorados.  
(MARANHÃO, 1991, p. 93)

Nesta comparação, constata-se que as semelhanças existem de fato, mas as diferenças no *constructo* são ainda mais perspicazes. Haroldo Maranhão utiliza excertos oriundos de três capítulos de QB, separa algumas frases e palavras soltas e constrói novas sentenças. As semelhanças, que só são verificadas por um leitor competente, de fato evidenciam o caráter distintivo empregado pelo pastiche segundo as constatações de Hutcheon (1985): a semelhança que aponta para a diferença.

O último dos quatro capítulos em análise, XXXV, “Pulo pequeno e velhusco” recorre ao último romance publicado por Machado de Assis: *Memorial de Aires*. Como nos outros capítulos que arrolamos anteriormente, Maranhão utiliza fragmentos de todo o diário do memorando e os concatena de maneira que o leitor perceba que existe uma semelhança com o diário machadiano:

Mana.

Confesso que vim de lá aborrecido: preferia não ter ido, ou quisera ter saído logo. Respondi que sim, e vou. Enfim, lei. Mando-lhe dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, ma há de morrer algum dia. Irei tomar chá. [...]

Até outro dia papel.

(MARANHÃO, 1991, p. 118)

[...] Noite de família; saí cedo, vim para casa tomar leite, escrever isto e dormir.

Até outro dia papel.

(ASSIS, 1975, p. 110)

Observamos através das comparações entre fragmentos do *Memorial do Fim* e dos quatro romances machadianos – MPBC, DC, QB e MA – que os temas dos romances machadianos são concentrados nos capítulos construídos por Maranhão e passam a receber, dessa forma, novos significados em um novo contexto. As montagens realizadas por Maranhão, a partir da soma de fragmentos, criam um novo plano, um novo espaço e uma nova narrativa. O romance haroldiano apropria-se, como o próprio título sugere, do *Memorial de Aires* para a confecção do mosaico a partir da forma caleidoscópica da sua narrativa. Como se trata de um “memorial”, ou seja, um apontamento sobre os últimos feitos de um indivíduo, a intenção do romancista paraense é dar continuidade ao Memorial que não teve *fim* definido em Machado de Assis. O memorial de Machado termina em aberto com as representações do casal Aguiar e D.Carmo que são flagrados em idade avançada pelo narrador homodiegético que estava caminhando também para a velhice.

Maranhão dá continuidade ao memorial a fim de concluí-lo. O seu discurso apresenta um jogo de espelhamento: personagens são apresentados ora como criações do bruxo do Cosme velho ora como personalidades empíricas que foram importantes na vida do maior escritor brasileiro. Machado de Assis é ficcionalizado e o enredo se desdobra sobre os momentos finais da vida deste. Recorrendo as palavras de Benedito Nunes (1991, orelhas), o enredo machadianiza-se por sua vez, o amor na coisa amada. O moribundo nos é apresentado ora como Machado, ora como Conselheiro Aires e convive ao lado de Carolina e Hylda (personalidades reais na vida do escritor) que ora são apresentadas como D. Carmo e Fidélia.

Neste romance, os traços ficcionais e reais de Machado são diluídos homogeneamente na narrativa. Entidades reais como Dr. Miguel Couto, o crítico literário José Veríssimo, Dr. Mário de Alencar, o escritor Euclides da Cunha e o poeta parnasiano Raimundo Correia são ficcionalizados e se deparam com criações ficcionais de Machado. Parafraseando Pen (2006) o enredo haroldiano transita por vias de mão dupla: simulacro x realidade; caracteres históricos x figuras ficcionais, além de personagens e situações que se multiplicam. O simulacro em Haroldo Maranhão, na maioria das vezes, é o real:

José Veríssimo de Matos sobressaltou-se com a voz otimamente modulada, que saudava do exterior do aposento. Tratava-se de singularíssima ocorrência na casa viúva de pessoas femininas. Há quatro anos que Dona Carmo fora-se; e deixara perdido no *Chalet*, mais vazio e aumentado sem ela, o velho e derreado companheiro. (MARANHÃO, 1991, p. 12)

Como já discutimos anteriormente, a trama narrativa é caracterizada pela não identificação de um narrador uno. As estruturas dos microcapítulos (53, além do *post-scriptum*) não estabelecem entre si certa linearidade, a não ser pela constatação da morte de Machado. Assemelhando-se à técnica machadiana discursiva, os capítulos apresentam individualidade em relação aos outros, com digressões e indagações filosóficas. No entanto, Maranhão adiciona um “tempero”: ele ironiza em certos momentos da narrativa quando se trata do moribundo:

O último pensamento antes de divisar a calva magnificamente polida, trabalhando por livrar-se dos assédios, conteve-se numa pergunta e numa resposta:  
- Há urubu? Há carniça.

(MARANHÃO, 1991, p. 30)

Mas este homem! Apodrece. Fede. E insiste!  
(MARANHÃO, 1991, p. 40)

Deixei o nosso mestre indisputado nem pior nem melhor. A doença não estagnou, e nem vejo como possa estagnar. Deus? Medeiros: Deus existe? Qual de nós acredita? O Mário? O Graça? O Lúcio? O Rodrigo? O Nabuco acredita, mas está em Washington, e além do mais Deus não fala inglês.  
(MARANHÃO, 1991, p. 19)

Por tratar-se de um pastiche, o diálogo intertextual com o arcabouço machadiano é tecido de maneira clara e direta. No próprio *post-scriptum* o autor declara isso. Porém, as informações fornecidas neste *post-scriptum* são falaciosas. Maranhão (1991, p. 183) afirma que o presente romance é fruto de um amor que retoma desde a sua infância e que este resultado nada mais é do que uma homenagem ao maior escritor brasileiro. Em relação a tais afirmações não há problema algum. O equívoco reside no fato do autor afirmar que os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV que foram “armados” em forma de *puzzle* foram retirados de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó* e o *Memorial de Aires*. Como explicitamos anteriormente, o capítulo IV foi retirado de MPBC e o capítulo XXXV de *Memorial de Aires*. No entanto, o capítulo XVII foi retirado de DC e não de QB como afirma o autor e também, o capítulo XXVI que foi extraído de QB e não de *Esau e Jacó*. Por que então Haroldo fornece pistas falsas ao seu leitor? Seria este *post-scriptum* o verdadeiro romance de Haroldo Maranhão visto que, neste momento o autor assume de fato a autoria de sua obra? São indagações pertinentes nesta pesquisa. O conceito de *autor* definido pelo *dicionário de teoria da narrativa* explicita:

[...] A condição do *autor* liga-se estreitamente às várias incidências que atingem a *autoria*: nos planos estético-cultural, ético, moral, jurídico e econômico-social, a *autoria* compreende direitos e deveres, ao mesmo tempo em que atribui uma *autoridade* projetada sobre o receptor. (REIS, 2000, p. 14)

A superficialidade formal nas artes e nas letras apresentada por Jameson (1997), além do desaparecimento do *autor-presença* (Hansen) na pós-modernidade propiciaram a criação do discurso impessoal no sentido da não-autoria e a partir dessa óptica fica subentendido o motivo pelo qual Haroldo Maranhão assume a sua condição de entidade criativa no *post-scriptum*. O romancista ludibria o seu leitor ao fornecer as informações a respeito da



intertextualidade. O autor chega até a caracterizar sua obra como uma “má imitação”, ou pastiche, que para o mesmo tem caráter pejorativo. Todavia, exemplificamos que a idéia de pastiche que adotamos nesta pesquisa foi pautada nas indagações de Hutcheon e que, cujo objetivo era a constatação da diferença na comparação entre as semelhanças, que passam pelo processo de criação subjetiva do autor.

## Conclusão

Como demonstramos ao longo de nossa pesquisa, “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico.” (JENNY, 1979, p. 10). É justamente o que a paródia moderna e pós-moderna ou pastiche fazem ao “reescrever memórias” anteriores: aquela primeira que retoma o texto anterior usando o desvio crítico para desconstruir os significados deste mesmo texto e esta última que enaltece, ressalta as semelhanças entre o texto base e o texto final, de maneira que o texto final propicie, pelas semelhanças, as diferenças semânticas.

Apesar de parecerem semelhantes, a paródia na definição de Hutcheon (1985) não é equivalente com o conceito de pastiche. A paródia, para definição de Hutcheon (1985), trata-se de uma repetição de estilemas do texto parodiado que não tem mais ironia, a sátira e o cômico como seus recursos para desconstruir o texto-base. Já o pastiche, na definição de Silviano Santiago (2002) não apenas repete com diferença, mas cria uma obra de arte suplementar, original, que necessita de atribuição de novos significados pelos leitores.

Dessa forma, o romance de Haroldo Maranhão revive o texto machadiano a partir da continuidade estilística e da distância crítica que, uma vez comparado aos textos que lhe serviram de “pano de fundo”, há uma renovação na forma de encarar o texto machadiano e lhe atribuir novos significados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sá editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 2002.

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOSI, A. *Machado de Assis o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- FÁVERO, L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D. (org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 49 – 62.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Veja, 1995.
- HANSEN, J. Autor. In: JOBIM, J. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992, p. 11 – 43.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, s/d.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.
- KOTHE, F. Paródia e cia. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-111, julho/set. 1980.
- MARANHÃO, H. *Memorial do fim. A morte de Machado de Assis*. 1ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- PAZ, O. A tradição da ruptura; A revolta do futuro. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 11 – 58.
- PEN, M. *Romance de Haroldo Maranhão investiga morte de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42998.shtml>. Acessado em 01 abr. 2006.
- REIS, C; LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- SANT'ÁNNA, A. R. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, p. 377-386, 2003.

TEIXEIRA, L. *Ecos da memória: Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume: Centro de Estudos de Crítica Genética, 1998.