

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETI-
VIDADE**

MARCO AURÉLIO DE SOUZA

**A HISTÓRIA DESFIGURADA: DESTERRITORIALIZAÇÃO E EXPERIÊNCIA DO
FORA EM *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS*, DE WILSON BUENO**

PONTA GROSSA
2015

MARCO AURÉLIO DE SOUZA

**A HISTÓRIA DESFIGURADA: DESTERRITORIALIZAÇÃO E EXPERIÊNCIA DO
FORA EM *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS*, DE WILSON BUENO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, área de Letras, Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Orientadora: Prof^a. Dra. Silvana Oliveira

PONTA GROSSA

2015

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S719 Souza, Marco Aurélio de
A História desfigurada:
desterritorialização e experiência do fora
em amar-te a ti nem sei se com carícias,
de Wilson Bueno/ Marco Aurélio de Souza.
Ponta Grossa, 2015.
88f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvana
Oliveira.

1.Romance Histórico.
2.Desterritorialização. 3.Gilles Deleuze.
4.Felix Guattari. I.Oliveira, Silvana.
II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 869.34

MARCO AURÉLIO DE SOUZA

**A HISTÓRIA DESFIGURADA: DESTERRITORIALIZAÇÃO E EXPERIÊNCIA DO
FORA EM *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS*, DE WILSON BUENO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre.
Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, área de Letras,
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Ponta Grossa, 31 de março de 2015

Silvana Oliveira (orientadora)

Doutora

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Marilene Weinhardt

Doutora

Universidade Federal do Paraná

Antônio Paulo Benatte

Doutor

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Para a Ligia e a Maitê,
Que me continuam.

AGRADECIMENTOS

Verdadeiros mestres fazem da troca de conhecimento um processo suave e alegre, ainda que dependente de esforço. O medo nada tem a ver com a sabedoria. Aos professores que se dispuseram a participar deste rito de passagem, Marilene Weinhart e Antônio Paulo Benatte, agradeço pela atenção e pela abertura: com suas palavras e atitudes, contribuíram para tornar mais leve um momento tão carregado pelo peso do simbólico. Agradecimento similar, ainda que mais amplo, devo à orientadora desta dissertação, Silvana Oliveira, que, respeitando as diferenças de posição e objetivo, tratou-me sempre como seu igual, valorizando o meu trabalho com as suas contribuições e com a sua postura de interlocutora crítica e exigente, papel que apenas um verdadeiro intelectual é capaz de assumir.

Aos educadores do berço, Canísio e Dorilda, que me ensinaram as primeiras lições sobre amor incondicional, doando aquilo que possuem de melhor para os três filhos, serei eternamente grato. Transmitindo exemplarmente o significado da instituição familiar, permitiram-me a experiência e a aventura de um novo núcleo de batalhas pelo outro e pelo mundo: a família que construí junto de minha esposa, Ligia Paula. A ela, pelo respeito com que trata o meu silêncio eventual e por me ensinar que o amor verdadeiro não se ganha ou se encontra, mas é conquistado na luta diária contra o egoísmo e a vaidade, só tenho a agradecer. Carinhosa e cheia de cuidados, é incansável na luta para semear o nosso sentimento em solo fértil, no terreno mais adequado. O fruto maduro desse amor, nossa filha Maitê, vem nos mostrando o que é uma entrega sem qualquer limite ou exigência, combatendo o cinismo do mundo com doses cavaleares de sorrisos e alegrias. Sem esse amor que a família me ensinou, sou quase nada: com alguma sorte, adubo ou alimento para os vermes. Com quantas turbulências tenhamos que passar ainda, e por mais rizomática que a realidade possa se mostrar, a família continua sendo o centro do meu mundo.

RESUMO

Este trabalho propõe, a partir da filosofia de Deleuze e Guattari, uma leitura rizomática do romance histórico *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), do escritor paranaense Wilson Bueno. Revisitando as principais tendências teóricas ligadas à modalidade ficcional (HUTCHEON, 1991; MENTON, 1993; ESTEVES, 2010), realizo uma crítica ao didatismo presente nestas teorias. Mapeando a incipiente fortuna crítica do romance de Bueno, apresento um desvio em relação a este conjunto de trabalhos, visando uma conceituação de literatura que acena para a função catártica e desterritorializante do texto estético. Para tanto, procuro definir a especificidade do romance histórico, apresentando-o como uma manifestação particular da imaginação histórica (BANN, 1994) social que erige ou coloca em funcionamento imagens do passado (ANKERSMIT, 2001). Na perspectiva que proponho, contudo, a obra literária se caracteriza pelo modo como um escritor desarticula tais imagens do passado e coloca o seu leitor em contato com um não-lugar, possibilitando, através da linguagem, uma experiência do Fora. No intuito de operacionalizar tal leitura, recorro à percepção rizomática do fenômeno literário, tal como Deleuze e Guattari a apresentam em *Mil Platôs* (2011), identificando, no romance, linhas de segmentaridade dura, linhas de segmentaridade maleável e linhas de fuga. Deste modo, entendo as imagens do passado mobilizadas na ficção como constituintes da linha dura do romance, localizando, num segundo momento, os recursos literários que funcionam como aquilo que Deleuze-Guattari denominam *quantas* de desterritorialização. Mas se o significado histórico presente na ficção se abala com a linha maleável, é na linha de fuga que, com maior intensidade, ele se desfaz e dá lugar a um mergulho no outro de todos os mundos (BLANCHOT, 1997; LEVY, 2011). Identifico, deste modo, o momento da fuga no romance, quando tudo se coloca em termos de um presente selvagem e indomável. A linha de fuga faz do romance histórico um experimento acerca dos limites de uma sociedade historicamente determinada, mostrando as rachaduras possíveis no muro da subjetividade de um tempo passado, desfigurando a História, promovendo um contato com o seu Fora.

PALAVRAS-CHAVE: Romance Histórico; Desterritorialização; Gilles Deleuze; Felix Guattari.

ABSTRACT

This research proposes, based on Deleuze and Guattari's philosophy, a rhizomatic reading of the historical novel *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), by the Paranaense writer Wilson Bueno. By reviewing the most relevant theoretical tendencies related to the fictional genre (HUTCHEON, 1991; MENTON, 1993; ESTEVES, 2010), I criticize the didacticism found in these theories. By the mapping of the incipient criticism works of Bueno's novel, I present a deviation related to these preview works, aiming at a concept of literature closer to the cathartic and deterritorialization function of the esthetic text. To do that, I try to define the historical novel specificity, describing it as a private manifestation of the historical social imagination (BANN, 1994) that puts into practice images from the past (ANKERSMIT, 2001). In this perspective, however, the literary writing is characterized by the way a writer disconnects these images from the past and puts his reader in touch with a non-place, making it possible, through the use of language, a hollowing out experience. To promote this reading, I make use of rhizomatic perception of the literary phenomenon, such as Deleuze and Guattari present it in *Mil Platôs* (2011), identifying, in the novel, lines of hard, molecular and abstract segmentarity. So, I understand the images from the past to be mobilized in the fiction as components of the novel's hard segmentarity line, placing, as a next step, the literary resources that work with what Deleuze and Guattari named quantum of deterritorialization. But if the fiction historical meaning is affected by the molecular segmentarity line, it is in the abstract segmentarity line that, with greater intensity, it disappears and leaves room for a dive in the other of all worlds (BLANCHOT, 1997; LEVY, 2011). Thus I identify the moment of the novel's abstract segmentarity line when everything takes place in terms of a savage and implacable present. The abstract segmentarity line makes the historical novel an experiment about the limits of a historically determined society, showing the possible fissures on the subjectivity wall from a past time, deforming History, promoting the contact with its hollowing out.

KEY WORDS: Historical novel; Deterritorialization; Gilles Deleuze; Felix Guattari.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 O TERRITÓRIO	
I – Um “Corpo sem Órgãos” literário: adentrando no bosque linguístico de Wilson Bueno	20
II – Amar-te a ti nem sei se com carícias: contato de primeiro grau	26
III – Desleitura e outras leituras	29
IV – As teorias do romance histórico e o fantasma do didatismo	35
 A FUGA	
I – A estratificação do passado: arborescências	41
II – Cartografias do histórico	45
III – Reconfigurando a questão: novamente o romance histórico	51
 O FORA	
I – Traçando um mapa: os territórios temporais de Amar-te a ti	59
II – Linhas de vida, linhas do romance	64
III – A experiência do Fora, ou sobre como Leocádio desfaz sua arborescência	73
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 82
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 86

INTRODUÇÃO

Ainda que de modo intuitivo, minhas relações com as discussões acadêmicas sobre o romance histórico foram sempre marcadas por alguma desconfiança, certa cautela ou restrição. Leitor assíduo de ficção, meu primeiro contato com tal debate se deu durante os anos de minha graduação em História. Eu não sabia formular, naquela época, os motivos de minha insatisfação, mas sentia que alguma coisa não estava de acordo com meu repertório cultural, por mais incipiente que este pudesse se mostrar no momento.

Enquanto entusiasta da literatura, nunca me preocuparam as peculiaridades de uma modalidade romanesca. Importava-me o exercício da leitura e isto era tudo. Foi, sobretudo, por pensar a História que me vi pensando nas formas literárias e suas características. Ao longo de minha graduação, na medida em que, lentamente, eu me familiarizava com as leituras teóricas do campo da historiografia, me instigavam igualmente as formas alternativas de acesso ao conhecimento histórico e suas relações com o discurso autorizado das narrativas dos “historiadores profissionais”. É que, acima de qualquer delimitação de área, penso e pensava, com Stephen Bann¹, que a imaginação histórica dos sujeitos não poderia se reduzir aos instrumentos institucionais de produção e divulgação do conhecimento, já que se constitui, para além da historiografia, por meio das mais variadas linguagens e discursos culturais que circulam na sociedade: filmes, museus, monumentos, jornalismo, jogos, etc. Neste contexto, enfim, o romance histórico atravessou o meu caminho.

No papel de leitor, creio que a literatura de ficção me proporciona uma forma de conhecimento e uma experiência que eu jamais encontro em qualquer outra linguagem. É este pressuposto que, no seu estudo, trabalho para, teórica e filosoficamente, fundamentar. Por isso, quando entrei em contato com os debates relacionados ao romance histórico, apresentei alguma resistência quando confrontado com alegações tais como a de que, no que diz respeito aos modos contemporâneos de narrá-lo, existiria uma tendência ao revisionismo – a literatura corrigindo a “história oficial”, questionando sua autoridade e suas verdades ideologicamente produzidas²,

¹ Ver: BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

² Ver, por exemplo: ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. Ou ainda: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Tal postura será discutida com mais atenção no primeiro capítulo desta dissertação.

noção que se coaduna com uma visão de esfacelamento entre as fronteiras disciplinares. Se realidade e ficção são instâncias permeáveis, sujeitas a negociação, parece-me evidente que ambas as categorias resistem sob a forma de pólos opostos. Ademais, como enxergar uma mesclada na outra, se não preservando ambas enquanto conformações distintas?

Em se tratando da pesquisa e escrita histórica, o senso comum relacionado à historiografia acadêmica não parece tão nítido assim no âmbito escolar, principal veículo social de transmissão do conhecimento histórico. Há mais de um século, a disciplina de História segue expandindo seu horizonte teórico-metodológico, de modo que os interesses de um historiador no século XXI são imensamente diversos dos interesses de um historiador no final do século XIX ou início do XX³. Embora tal descompasso entre produção acadêmica e senso comum não seja um fenômeno exclusivamente relacionado à disciplina de História, como historiador de formação, meu desconforto intelectual se encontra neste nó: parto do princípio de que o desencontro entre produção do conhecimento histórico e teoria literária, ou teoria do romance histórico, possui uma íntima relação com tal dificuldade de penetração da historiografia contemporânea na sociedade em geral. Daí que determinadas questões relativas à natureza do romance histórico levantadas, sobretudo, pelos estudiosos da literatura, me causem algum incômodo. Seja porque a alegação de que os discursos literários fornecem uma revisão da História parece ignorar os avanços de mais de um século da disciplina, seja porque, ainda que um híbrido de história e ficção, o romance histórico continua sendo, a princípio, romance, e os romances sempre me ensinaram (talvez involuntariamente) coisas que eu nunca consegui aprender com a historiografia. Noutras palavras, a equação parece não fechar.

Com o tempo, contudo, e talvez um pouco tardiamente, convenci-me de que a questão toda parecia se resumir a uma armadilha linguística. A ambiguidade que promove desencontros de sentido é, simultaneamente, o maior problema e a própria razão de ser dos estudos culturais. Talvez, então, a causa de minha insatisfação fossem os meus modos de conceber o que é a literatura, a história, a ficção ou o romance, que divergiam dos modos mais correntes do pensamento acadêmico em vigência. Isto explicaria porque, diante das teorias do romance histórico, houvesse em mim a sensação do deslocamento. As teorias não estão sendo mal utilizadas, muito

³ Para um panorama das mudanças na historiografia ocidental no século XX, ver: BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

menos foram mal formuladas – ocorre apenas que o conceito de literatura implícito nas principais abordagens da ficção histórica contemporânea parece ser fruto de um agenciamento diferente do meu, resultado de uma perspectiva de análise algo distinta daquela que, mesmo que na posição de um leitor de fruição, eu já adotava em minhas leituras literárias.

Deste modo, as eventuais divergências que este trabalho possa apresentar em relação às teorias da ficção histórica de que se utiliza, devem-se muito mais à visão particular de seu autor sobre o que é o texto literário (em especial, o romanesco) do que a uma crítica analítica e sistemática de tais proposições. Meu envolvimento com a teoria se dá no sentido de fundamentar e reavaliar meu olhar sobre o fenômeno literário: para mim, o texto artístico (literatura), através dos mais variados recursos de que dispõe, deve trabalhar no sentido de produzir aquilo que Ankersmit denominou de “uma epifania da própria realidade”⁴, noção que nos remete, guardadas as devidas diferenças, ao antigo conceito de catarse, a purificação dos sentimentos enunciada na antiguidade por Aristóteles⁵. Do mesmo modo, tal epifania também pode ser pensada, filosoficamente, nos termos de uma produção ou experiência do Fora. Daí que o recurso à filosofia de Deleuze e Guattari⁶, neste ponto, tenha se mostrado a peça que faltava no todo da engrenagem, proporcionando uma coerência ao constructo teórico, transformando-o em um organismo.

Os problemas, contudo, não diminuíram. Ao contrário, vinha-me agora a dificuldade em me aproximar de uma obra densa e complexa como a produção filosófica da dupla francesa sem incorrer, contudo, em um duplo perigo: de um lado, perder-me na máquina conceitual da ideia de rizoma, distanciando-me exageradamente dos referenciais de que eu já dispunha e que me forneciam um território seguro para a confecção de um trabalho acadêmico; de outro, inserir-me enquanto apêndice ou nota de rodapé do pensamento de Deleuze-Guattari, caindo no equívoco de uma pretensa “aplicação” da teoria. Não fosse bastante o empobrecimento resultante de tal engano, ele estaria ainda em completo desacordo com aquilo que eu consumia nos meus livros de cabeceira.

⁴ ANKERSMIT, F. R. *Verdade na história e na literatura*. Em: **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Trad. Jonathan Menzes... [et al.]. Londrina: Eduel, 2012, p. 299.

⁵ Ver: ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

⁶ Na introdução, as referências à obra de Deleuze e Guattari se reportam, especialmente, ao trabalho filosófico do primeiro volume de *Mil Platôs*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. As citações diretas e indiretas de outros volumes serão devidamente referenciadas, quando for o caso.

Quando mergulhei na obra de Deleuze-Guattari, minha preocupação se mostrou justificada: o pensamento que eu encontrava em *Mil Platôs*, por mais estimulante que fosse, compondo o quadro geral de uma teoria das multiplicidades, por vezes me parecia, no contexto de minhas modestas (e, por necessidade, pragmáticas) aspirações acadêmicas, um verdadeiro buraco negro sugando o universo de meu discurso. Por vezes, eu me entregava aos livros e voltava mudo, como se nada mais pudesse ser dito, como se tudo que saísse de minha boca deslizesse para um limbo de inconsistências e futilidades. Isto explica porque, neste momento de mergulho teórico, o único procedimento que me parecia razoável fosse a leitura intensa, e mais do que isso, a entrega do meu próprio corpo para aquela obra filosófica, de modo que, aos poucos, meu olhar comportasse os problemas que eu propunha e as entradas de que eu dispunha num mesmo estado de coisas, meu próprio vocabulário assumisse uma nova sintaxe, a organização do meu pensamento se desfizesse e se reorganizasse com base nos conceitos que eu passava a incorporar. Minha busca não era pelos conectores úteis, mas sim pela percepção rizomática dos fenômenos – literários e lingüísticos em especial. Só assim eu poderia não apenas reunir um conjunto de referências em torno de um mesmo objetivo, mas entender este conjunto heterogêneo e diverso de referências sob a ótica de um mesmo filtro filosófico. Eu criava, quase sem querer, um território de pensamento, um platô. E sem fazer alarde, no silêncio do meu quarto, eu havia experienciado os processos de desterritorialização e reterritorialização. De repente, tudo parecia voltar a fazer sentido.

Aos poucos, percebi que o perigo de, propondo uma leitura que passasse por Deleuze-Guattari, afundar em uma contradição profunda com seus termos, era em verdade um fantasma inofensivo. Eu temia, num primeiro momento, falar em multiplicidade ou rizoma e, ao mesmo tempo, estratificar uma imagem arborescente, estabilizando a minha escrita num fóssil de pensamento. Temor que logo fiz sucumbir diante da impossibilidade de uma coerência absoluta: não foram estas as mesmas obras que me fizeram enxergar os livros pelo que estes punham para funcionar, e não pelo espectro de seus significados? Não seria descabido concordar com todas as vírgulas de um livro, posto que a partir deste momento tudo não passaria de uma reescrita insossa, apática e sem esforço? Não seria a definição de uma escritura o agenciamento de diferentes linhas e intensidades de discurso constitutivas de um rizoma?

Com Derrida⁷, ou com a desconstrução, dei-me conta de que todo texto complexo carrega em si mesmo aquilo que poderá contradizê-lo, aquilo que o faz tremer, a possibilidade de seu desmoronamento. Quanta pretensão, a minha, em querer fugir daquilo que é a própria condição dos meus movimentos. Assim, livre dos grilhões da autoridade filosófica, ocupei-me daquilo que, em Deleuze e Guatarri, pudesse entrar em funcionamento no contato com o que, vindo de outros lugares, era também fluxo que me atingia – “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”⁸.

*Amar-te a ti nem sei se com carícias*⁹, romance do escritor paranaense Wilson Bueno, a despeito de suas qualidades ou de seu valor estético, seus pontos positivos e negativos, mais do que qualquer outro despertava minha atenção pelas potencialidades relacionadas à discussão de literatura e história em uma perspectiva diferenciada. Quando passei ao seu estudo sistemático, eu já estava tomado por novos ares e paisagens.

Reconhecido pela fusão de línguas e pela prosa altamente poética, Wilson Bueno me atraía há algum tempo pelo trato sofisticado com a linguagem. Parecia ele mesmo o *Corpo sem Órgãos* de que falavam Deleuze e Guattari¹⁰, em sua versão literária. A cada nova publicação, Bueno desfazia sua língua barroca e a refazia de modo inesperado. Que esperar, portanto, de sua incursão nas plagas do romance histórico? Publicado em 2004, *Amar-te a ti* recria a escrita literária oitocentista, ecoando cânones do período, mas também os maneirismos de época, os cacoetes bacharelescos dos burocratas do Brasil pré-modernista. Seu *mix* de linguagem, agora apontava seus tentáculos não para outros idiomas, mas sim para outras temporalidades da própria língua portuguesa.

Na experiência de leitura com *Amar-te a ti*, cheguei à conclusão de que a ficção de Wilson Bueno não se adéqua aos modelos convencionais de análise do romance histórico, já que seu principal investimento se dá no sentido da ambiguidade e da subjetividade. Não encontrei, no romance de Bueno, clara e nitidamente, os elementos comumente associados às novas configurações da modalidade em ques-

⁷ Ver: DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 22.

⁹ BUENO, Wilson. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

¹⁰ Ver: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* Em: _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

tão: não há o recurso a “grandes personalidades históricas”, o trabalho de focalização das classes populares, o confronto direto com o poder. No entanto, ainda que a classificação “romance histórico”, neste caso, pudesse se mostrar algo redutora, dado que o hibridismo e a composição de *Amar-te a ti* nos permitem igualmente outras vias de acesso que não a mencionada, o romance de Bueno certamente pode ser lido através de tal chave de leitura, inclusive com o intuito de testar a elasticidade e os limites das teorias do romance histórico correntes¹¹.

Por tudo isso, busquei uma abordagem que, sem desconsiderar os referenciais básicos do campo, marcasse sua diferença em relação às análises usuais das relações entre história e literatura no romance. Graças à distância dos modelos prévios, pude desfrutar do silêncio necessário para o trabalho primário da escuta, ouvindo, nas malhas do próprio enredo ficcional, os sussurros e propostas de uma teoria possível. Eu começava, enfim, o meu percurso e a minha aventura literária.

A composição discursiva deste trabalho consiste em um movimento de permanente deslocamento e trânsito, mesclando revisão bibliográfica, análise literária e discussão/proposição teórica. Concebido sob a ótica de uma relação interdependente entre teoria e prática, cada qual se esvaziando na ausência da outra, este ensaio buscará manter em vista o diálogo com *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, seja nos processos de elaboração conceitual, seja durante a avaliação crítica da teoria, seja ainda como forma privilegiada de acesso ao debate das relações entre literatura e história. Dividido em três capítulos, o formato do texto sinaliza um percurso que é, ao mesmo tempo, o de seu autor em relação ao debate que se insere e o do personagem-narrador do romance analisado.

Intitulado “O território”, o primeiro capítulo se encontra na posição de uma fundação para a construção do edifício. Dividido em quatro partes, o capítulo fornece

¹¹ Neste ponto, cabe ressaltar que as expressões “romance histórico”, “ficção histórica” e “narrativa de extração histórica”, quando fizerem referência ao romance aqui tomado para análise, surgirão como variantes da expressão mais específica “romance histórico”, evitando repetições excessivas. De cunho taxonômico, o termo “romance histórico”, contudo, desde já deve ser utilizado com a ressalva de que sua prevalência não extingue a possibilidade de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* ser lido sob outro viés ou perspectiva crítica. Ao contrário, sua tendência à indefinição categórica é, justamente, um dos pontos relevantes da abordagem aqui empreendida. Ressalto, portanto, que minha análise do romance de Wilson Bueno afirma a possibilidade de *Amar-te a ti* ser lido como romance histórico e as implicações/discussões daí resultantes.

um panorama da carreira literária de Wilson Bueno, contextualizando sua vasta obra, uma apresentação de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (antecipando, assim, alguns pontos de interesse no romance) e de sua recepção crítica, e ainda revisita, focando em pontos estratégicos para o meu argumento, as teorias do romance histórico contemporâneo mais utilizadas na produção crítica brasileira. Tal capítulo foi pensado, deste modo, como um território mais ou menos estável, onde o leitor pode pisar com segurança e de onde poderá dar os seus próximos passos com certa tranquilidade.

Num segundo momento, em capítulo denominado “A fuga”, fundamento minha visão teórica particular sobre o fenômeno do romance histórico e acerca das relações entre história e literatura. Na esteira dos *mil platôs* de Deleuze e Guattari, serão analisadas duas formas de pensamento filosófico e suas relações com o discurso histórico formal e informal. Distinguindo o pensamento verticalizado, chamado de arbóreo ou arborescente, do pensamento horizontal ou rizomático, procuro demonstrar de que modo o discurso historiográfico realiza uma estratificação do passado, por meio daquilo que Ankersmit denominou de “imagens do passado”¹². Para o filósofo da história, tais imagens são o resultado do processo de seleção que os historiadores (ou aqueles que trabalham com vestígios do passado) operam na elaboração discursiva de sua visão sobre o passado, definindo que partes de determinado recorte temporal possuem relevância, e quais os enunciados que individualizarão esta parte do passado sob a forma de um texto.

Em seguida, discuto o processo de apropriação e eventual produção das imagens do passado por parte dos discursos históricos informais, dando ênfase ao romance histórico. Se a elaboração de imagens, no entanto, constitui um valor do texto historiográfico por nos fornecer matéria para falarmos sobre o passado, em outras formas de discurso de cunho histórico ela pode se mostrar como um recurso secundário. Daí que outra distinção se faça necessária: compreendendo o romance histórico como um dos modos possíveis de figuração histórica da modernidade, procuro diferenciar o modo formal de expressão histórica, ou a historiografia, dos modos informais, como as diversas formulações discursivas sobre o passado encontradas nas artes, no jornalismo, nos museus, no discurso político, etc. Evitando uma postura moralizante ou didática, que busca hierarquizar as diferentes formas de acesso ao passado, apresento a noção de imaginação histórica, conforme discutida por Ste-

¹² Ver: ANKERSMIT, F. R. *Resposta a Zagorin*. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 156.

phen Bann¹³, e aponto para diversas de suas manifestações concretas encontradas na cultura ocidental contemporânea. Dentro deste cenário, portanto, é que abordo as especificidades da figuração histórica em sua versão romanesca, situando-a neste panorama de relacionamento com a imaginação histórica e procurando avaliar o modo pelo qual o discurso da historiografia atravessa a literatura.

O capítulo se encerra, deste modo, com uma reconfiguração particular do debate acerca do romance histórico, avaliando aquilo que, nas contribuições teóricas do campo, será de interesse em minha abordagem. Em destaque, a posição de Fredric Jameson¹⁴ acerca da modalidade histórica da ficção: para o autor, o romance histórico se caracteriza justamente pela mediação entre dois planos narrativos – o particular ou existencial da personagem e uma dimensão pública do passado. Apropriando-me do argumento, identifico, contudo, minhas divergências em relação à teorização de Jameson, buscando ampliar o leque de romances históricos que tal abordagem abarca, visando aproximá-la das manifestações literárias de cunho modernista e pós-modernista.

Mas de que modo esta mediação entre planos é realizada na prática? Esta a questão que, munido das noções teóricas já mencionadas, procuro responder em uma análise de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Dentro deste contexto, argumento que, em determinada literatura de cunho histórico, interessa ao crítico uma aproximação com a imaginação histórica que opere dentro de um paradigma horizontal ou rizomático, já que as imagens do passado utilizadas pelo romance histórico não constituem uma contribuição ao campo do conhecimento histórico, mas sim, o mais das vezes, um desdobramento estético da obra. Na análise romanesca, portanto, uma cartografia de imagens históricas pode nos auxiliar a compreender o modo pelo qual a história se relaciona com a ficção, não porque nos possibilite perceber novas e inusitadas formas de conceber o passado, mas sim porque nos auxilia a distinguir a dimensão pública do passado da dimensão existencial das personagens, e com isso, a distinguir aquilo que é a História no romance daquilo que é a experiência própria do romance e da literatura.

Para efetuar uma aproximação do discurso da literatura com a imaginação histórica e, neste contexto, identificar as especificidades do romance histórico em

¹³ Ver: BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

¹⁴ Ver: JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* Em: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, mar. 2007, pp. 185-203.

suas conexões com este território ambíguo, um terceiro capítulo, denominado “O Fora”, traz uma análise em diferentes níveis de *Amar-te a ti*. Num horizonte teórico que abrange a obra de Deleuze e Guattari, bem como noções de literatura e realidade extraídas de Maurice Blanchot¹⁵, busco identificar, por meio de uma análise literária atravessada pelas noções de desestratificação, desterritorialização e de experiência do Fora, aquilo que no romance de Bueno ultrapassa a imaginação e o conhecimento histórico, constituindo sua especificidade e valor, bem como desestabilizando o discurso da historiografia por meios a ela indisponíveis. Identifico, neste capítulo final, aquilo que vejo como uma característica fundamental das complexas relações entre literatura e história operadas no interior do romance histórico, qual seja, a produção do Fora, a constituição de linhas de fuga e de processos de desterritorialização realizados num plano de consistência da imaginação histórica.

Entendendo, com Deleuze e Guattari, que nossa realidade é segmentarizada, feita de linhas de diferente natureza, busco identificar na narrativa de Bueno o que nela é uma linha de segmentaridade dura, o que é a linha de segmentaridade maleável e, por fim, onde está a linha de fuga do narrador do romance, Leocádio – que, sendo a própria encarnação do século XIX na ficção, é também quem encarna sua desterritorialização. Utilizando-me da noção de experiência do fora, com Blanchot, entendo a experiência da literatura ficcional como um contato com o Real, mais do que como um distanciamento. Daí que, com os processos de desestratificação e desterritorialização presentes no romance, o leitor desestabilize igualmente sua imaginação histórica e sua compreensão do passado. Contudo, se a linguagem foge do passado, não é para reescrevê-lo em outros termos: não há nada que pôr no lugar, não há nada que se conteste. A linguagem já está em outro nível: é o outro de todos os mundos¹⁶. Sua relação com o passado é de cunho literário/artístico, visa uma experiência de catarse, não possui o mesmo estatuto de sua relação com o passado através dos textos históricos formais.

Ao longo do percurso, o método por mim reconhecido como o saber/fazer das humanidades foi, em última instância, o agenciamento de textos e leituras e o investimento intelectual (necessariamente, com algum grau de subjetividade) na elaboração de um argumento e de sua defesa. Demasiado simples, demasiado complexo. A ambiguidade de um conhecimento que, mesmo sendo verdadeiro, poderá sempre

¹⁵ Noções encontradas em: BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹⁶ Ver: LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 27.

ser desconstruído por terceiros, é a marca maior do discurso sobre a cultura. Sua fragilidade é, ao mesmo tempo, a sua relevância.

Em um tempo de permanente trânsito entre discursos, a especificidade dos diferentes gêneros textuais parece estar, de fato, a cada dia que passa, mais porosa. Se nos é dado o direito de promover trocas, contudo, é preferível que negociemos aquilo que já temos por algo que nos falta. É preciso, portanto, ter clareza quanto ao inventário da cultura. A riqueza da mescla reside na sabedoria de sua combinação. Como um econômico artista plástico, que estuda e analisa as propriedades e características de cada pigmento antes de usá-los, de modo que possa tirar o máximo proveito das cores de que dispõe, façamos nós, também, um esforço no sentido de conhecer melhor os textos com que trabalhamos e suas potencialidades explícitas e implícitas. Aí reside a importância do exercício da crítica: discurso decisivo, ainda, como forma de consciência da criação.

1. O TERRITÓRIO

I – Um “Corpo sem Órgãos” literário: adentrando no bosque linguístico de Wilson Bueno

De quem foi Wilson Bueno e qual o seu legado. Sobre o modo como o escritor paranaense fez e desfez seu corpo de linguagem literária.

Seja com a prosa limpa e precisa do jornalismo e das crônicas, seja com a linguagem poética e inventiva de *Meu tio Roseno, a cavalo*¹⁷, ou ainda com o portunhol atravessado pelo guarani de *Mar Paraguayo*¹⁸, Wilson Bueno se destaca no panorama literário do Brasil contemporâneo por um intenso trabalho com a linguagem em sua produção literária. Escritor inquieto, no momento mesmo em que parecia cristalizar o seu organismo literário, encontrando um estilo para chamar de seu, seguia-se logo um rearranjo, de modo que cada novo título era também um novo Wilson Bueno pronto para, articulando uma nova sintaxe e um novo vocabulário na sua poética contrabandista, provocar e surpreender mais uma vez o seu leitor. E de que modo entender o movimento permanente de reinvenção da sua literatura? Uma busca por um *Corpo sem Órgãos*¹⁹ literário?

Precocemente iniciado no jornalismo curitibano, o escritor, nascido em Jaguapitã (1949), interior do Paraná, começou sua carreira com apenas 14 anos, escrevendo para o jornal *Gazeta do Povo*. Desde cedo, portanto, o exercício da escrita tomou parte importante em sua vida. O trabalho de jornalista – que, sob formas variadas, o acompanhou pelo resto da vida – foi, também, um trampolim para a atividade literária. Quando, no ano de 1987, Wilson Bueno se tornou o editor-chefe do premiado jornal literário *O Nicolau*, publicado pela Secretaria de Cultura do

¹⁷ BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁸ Id. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

¹⁹ Nos termos de Deleuze e Guattari, o *Corpo sem Órgãos* não é um conceito, mas uma prática: um limite sendo transposto. Criar um CsO é desfazer um organismo, fazer com que os órgãos funcionem de formas diversas, “é abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”. Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 22. Reorganizar, portanto, os elementos de um conjunto, conectando-os de formas inusitadas, é uma prática de CsO, uma tentativa de encontro com um limite, e de transposição.

Estado do Paraná, pouco se conhecia, Brasil afora, de sua literatura. Sua estreia editorial ocorrera no ano anterior, 1986, com a coletânea de contos *Bolero's Bar*²⁰. Já naquele tempo, Paulo Leminski, em prefácio à primeira edição, chamava a atenção dos leitores para a peculiaridade do estilo. Acompanhando sua “trajetória textual” desde os anos de 1960, quando o escritor começava a alçar seus primeiros vôos, Leminski ressaltava uma divergência estética de Bueno com os escritores de sua geração, fortemente marcada pelo realismo literário – ao contrário dos contistas que surgiram na década de 1970 e 80, o autor de *Bolero's Bar* nunca “sentiu a comichão do narrar”, “o seu foi sempre um estado limítrofe entre a poesia e a prosa, entre o registro do real e uma alta voltagem metafórica e imagética, de ressonâncias líricas: uma 'twilight zone'”²¹.

Aos poucos, a coleção de prêmios e o reconhecimento obtido pelo jornal, considerado pelos críticos como um dos melhores e mais importantes veículos de jornalismo cultural do país, renderam a Bueno uma posição de destaque no meio literário do Brasil de fins da década de 80. Enquanto escritor, contudo, e não somente como o editor d'*O Nicolau*, a projeção de seu nome no cenário da literatura brasileira e latino-americana se consolidou, efetivamente, na década seguinte.

Flertando, em diversos momentos, com o experimentalismo do neobarroco, Wilson Bueno despontou no cenário nacional e internacional com *Mar Paraguayo*, prosa híbrida que, mesclando o português, espanhol e guarani, desestabiliza fronteiras linguísticas, literárias e culturais. Publicada em 1992, foi, sobretudo, a partir de tal obra que o escritor se fez conhecer, de modo mais acentuado, fora do meio literário da capital paranaense, ainda que sua presença e liderança no jornal literário *O Nicolau* já lhe rendesse prestígio no mundo das letras. Chamando as atenções, dentro e fora do Brasil, pela linguagem transgressiva do experimento poético, o livro foi publicado em diversos países de fala hispânica, fazendo de seu autor, mais tarde, figurar em importantes antologias latino-americanas sobre a literatura contemporânea, especialmente aquela batizada de “neobarroca”, ao lado de escritores como Paulo Leminski e Haroldo de Campos²². Néstor Perlongher,

²⁰Lançado pela Criar Edições, em 1986, *Bolero's Bar* foi reeditado sob novo formato em 2007, desdobrado em dois volumes e com o acréscimo de textos até então inéditos do autor. Ver: BUENO, Wilson. **Bolero's Bar**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.; Id. **Diário Vagau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.

²¹LEMINSKI, Paulo. *Bueno's Blues Band & seus Boleros Ambíguos*. Em: BUENO, Wilson. **Bolero's Bar**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007, p. 12.

²² Ver: KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (org.). **Medusario – muestra de poesía latinoamericana**. Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1996.; DANIEL, Claudio (org.). **Jardim de**

poeta argentino neobarroco (ou *neobarroso*, como era de sua preferência), considerou, em seu prefácio para *Mar Paraguayo*, que os efeitos do portunhol são imediatamente poéticos – “hay entre las dos lenguas una vacilación, una tensión, una oscilación permanente: una es el error de la otra”²³. Estremecimento que pode ser observado por toda a narrativa da obra:

A veces todo lo que siento es sobre, sobre la cama que fue nuestra, mia y del viejo, antes de su – fatídica – transposición para el sofá, vieja cama noguera de trabajado remate y donde yo preguê à cabeceira la santa imagen de Nuestra Señora, siento así sobre la cama, como se todo estivesse prestes a lo escombros y a lo áspero assombro de no poder sustentar aquel inetancable deseo de llorar, voluntad que empieza com un sonho de nostalgia, todo ontem y música y esplendor e esmiuça-se por los príncipes desencantados – passo doble, torero, espanhol.²⁴

Na esteira de Gilles Deleuze, em uma leitura rizomática dos fenômenos de linguagem, Antônio Paulo Benatte enxerga na literatura uma produção de agenciamentos com devires minoritários. Não sendo a língua uma estrutura ou um sistema em equilíbrio, a linguagem literária, “na medida em que agencia, foge dos códigos dominantes, que buscam capturá-la, domesticar sua aspereza selvagem”²⁵. Assim, na medida em que a narrativa de *Mar Paraguayo* vacila e oscila entre diferentes idiomas, agenciando usos minoritários da língua, podemos percebê-la como aquilo que Deleuze e Guattari denominam uma literatura menor²⁶, ou seja, não uma literatura ruim ou sem valor, mas sim um uso selvagem da língua, uma linguagem que foge dos padrões e dos ritos normativos, fazendo agenciamento com as minorias lingüísticas, neste caso, o portunhol e o guarani do imigrante, sua inadequação ao português normativo.

Daí que, indo além na biografia literária do autor, pode-se dizer que a obra de Wilson Bueno é uma prática de *Corpo sem Órgãos*, já que joga a literatura no seu limite. Em *Mil Platôs*, temos que o CsO não é a ausência total de órgãos, mas a destruição do organismo. Seria, precisamente, um Corpo sem Organismo. De fato, os agenciamentos produzidos pela literatura de Bueno se utilizam também de

Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004.

²³ PERLONGHER, Néstor. *Sopa Paraguaya*. Em: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005, p. 08.

²⁴ BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005, p. 32.

²⁵ BENATTE, Antônio Paulo. *Deleuze e a política da literatura: algumas observações*. Em: **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 34, n. 1, jan./jun. 2012, p. 92.

²⁶ Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

elementos que recorrem, ou seja, há presença de órgãos, já que, sem isso, seria impossível escrever. Contudo, acompanhando sua trajetória literária, presenciamos sempre um deslocamento, um movimento de rearranjo dos mesmos elementos, com a inclusão de novos fluxos e devires minoritários.

Assim, ao longo dos anos, o escritor se aventurou por inusitados caminhos da linguagem literária, seja por meio de formas poéticas orientais, como nos *tankas* de *Pequeno Tratado de Brinquedos*, seja por meio do bestiário fantástico de seu *Jardim Zoológico*²⁷, ou ainda pelas fábulas desmoralizantes de *Cachorros do Céu*, anedotas sobre a vida na “selva” que fizeram o crítico Ivo Barroso considerar um novo livro de Wilson Bueno como uma “insuspeitada experiência”, em que, abrindo-lhe a capa, pode sair tanto o “jogral espevitado que nos vem de encontro às fuças ou o perfeito peralvilho de luvas e polainas, que nos faz um gesto cortesão tocando a aba do chapéu”.²⁸

Após o espanto e a consagração de *Mar Paraguayo*, Bueno retornou ao romance em 1995, com a publicação de *Cristal*²⁹. Alternando primeira e terceira pessoa, com intensa utilização do discurso indireto livre, o romance conta a história de uma senhora interiorana – tão fervorosa em sua prática religiosa quanto o é no interesse pela vida alheia – que a tudo vê pelas janelas de sua casa e que por tudo é vista. O tema, como nas demais obras do escritor paranaense, é mero pretexto para o exercício poético. A linguagem, de fato, parece ser a maior urgência dos seus livros:

(No escuro do cinema, só um lampejo – as guelras de um monstro aquático, acendendo o linho impecável dos ternos de Ingfrid. Ninguém que visse, além do letreiro, o filme queimando em preto e branco num céu de Ava Gardner e Heddy Lamarr.) Para onde o povo de Deus e o seu rebanho?

Isso tudo a Velha começou a ver, rente à persiana da sala, detrás do cristal da vidraça, naquela tarde de agosto de mil novecentos e setenta e seis.³⁰

Incursionando mais uma vez por vocábulos guaranis, em *Meu Tio Roseno, a Cavallo*³¹, publicado em 2000 e finalista do prêmio Jabuti em 2001, o autor passeou pelos hibridismos da língua portuguesa, em uma prosa que, por motivos estéticos e

²⁷ BUENO, Wilson. **Jardim Zoológico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

²⁸ Id. **Cachorros do Céu**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005. As considerações de Ivo Barroso podem ser encontradas nas orelhas da edição consultada.

²⁹ Id. **Cristal**. São Paulo: Siciliano, 1995.

³⁰ Ibid., p. 12.

³¹ Id. **Meu tio Roseno, a cavallo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

composicionais, nos remete à obra de Guimarães Rosa, com sua intensa exploração dos recursos, atalhos e desvios de nosso idioma. Como já se antevê por meio do título, o romance, centrado nas andanças e viagens de Roseno – que, pelos caminhos da região de Guaíra, procura pela bugre Doroi, mãe de sua filha Andradazil, em processo de gestação –, é narrado pelo sobrinho do tropeiro que, fundindo a história do tio com sua própria linguagem, transmite as fases da busca de Roseno por meio de variações linguísticas e neologismos:

E aí então que foi o primeiro céu – o meu tio Roseno, também Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno, o meu tio Rosevalvo, distante cinquenta léguas e meia do Ribeirão do Pinhal, e a menos de um quilômetro do rancho que acabara de deixar no entroncamento do Breu com a Laranjinha, para lá de Guairá, onde, com negro xucro Tionzim, cultivava uma roça de milho, extenso maizal, aí então que foi o primeiro céu.³²

Já na primeira década do século XXI, Wilson Bueno brindou seus leitores com transgressões de outra ordem: em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*³³, de 2004, e *A Copista de Kafka*³⁴, de 2007, o autor experimentou sua literatura em regiões marcadas do passado público, produzindo ficções históricas, ainda que ambos os títulos sejam, sob certos aspectos, diferenciados de tal linhagem em nosso meio literário. No primeiro, escrito em diálogo com a língua portuguesa de fins do século XIX e início do XX, o escritor paranaense reinventa o português *oitocentista*, com o bacharelismo, os cacoetes e a pompa parnasiana típica do período. Já no título de 2007, mergulhando no universo histórico e estético de Franz Kafka, o autor produziu obra de gênero indefinido em que, alternando um diário ficcional de Felice Bauer com textos tipicamente *kafkianos* – por suas temáticas, mas também por uma questão estilística –, o leitor se indaga do início ao fim sobre o estatuto daquilo que leu: romance ou coletânea de contos? Reverência e homenagem a um monumento da literatura moderna, uma literatura que agencia os devires de Kafka, ou ficcionalização do estilo literário do célebre escritor de Praga dentro de um enredo de ficção histórica? Questões de difícil resposta que, formuladas de modo mais ou menos diverso, podem ser levantadas acerca de ambas as ficções históricas do escritor.

Vislumbra-se, assim, um possível “projeto literário” executado por Wilson

³² Ibid., p. 13.

³³ Id. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

³⁴ Id. *A Copista de Kafka*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

Bueno. Assassinado em 2010, seu último romance, publicado postumamente, parece sintetizar de algum modo o trabalho de uma vida inteira devotada à literatura. *Mano, a Noite Está Velha*³⁵ – longa carta que o narrador, sexagenário, escreve ao falecido irmão – é, dentre a vasta obra de Bueno, sua narrativa com maior apelo autobiográfico, ainda que não constitua autobiografia pura. E poderia ser diferente com um escritor que, poeta em verso e prosa, a rigor, sempre se esquivou de categorias estanques, sempre produziu ruídos de alguma inadequação em tudo que escreveu? Ao sair de seu último livro, frustrado na eventual expectativa de encontrar o escritor em uma unidade madura, fechando as arestas de sua obra e de sua trajetória de vida, o leitor carrega ainda a mesma perplexidade e desorientação com que entrou, guardando a dúvida de quem foi esse que nos surpreende sempre mais e mais. Wilson Bueno, mas qual?

Com a filosofia deleuziana, percebemos a questão do estilo não apenas como uma forma, mas sim como questão de vida, de existência no mundo. “Fazer rizoma” não é um modo de falar somente sobre as relações entre diferentes textos. O rizoma é atravessado por fluxos de toda ordem: é social, biológico, maquínico. Desta perspectiva, falar de Wilson Bueno é falar do homem e da obra. Sua literatura questiona a separação esquemática entre arte e vida, já que não se mostra enquanto uma representação, mas sim como um desdobramento do próprio sujeito – a literatura mergulhada na vida, a vida na literatura. Daí que sua trajetória literária se encerre assim, feito um sonho ou pesadelo que reduz tudo ao silêncio, numa epifania ou experiência catártica.

Fechadas as contas, Wilson Bueno se revela em sua obra justamente em tudo aquilo que, de início, nos parecia mais nublado: sua indefinição de língua, de tempo, de gênero, sua obsessiva vontade de viver e criar, de existir e fazer da existência o seu experimento. Eis aí uma autêntica literatura menor. Para Gilles Deleuze, “devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor”³⁶. Assim a obra de Wilson Bueno que, em seus agenciamentos, faz rizoma com o devir minoritário do homossexual, do imigrante, da mulher, do indígena, do caboclo e do homem esquecido pelo tempo, gaguejando, falando em sua própria língua como um estrangeiro.

³⁵ Id. **Mano, a noite está velha**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

³⁶ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 12.

Encontrado morto em sua residência no dia 31 de maio de 2010, assassinado com golpes de faca no dia anterior, o episódio da morte do escritor, não fosse o choque de sua realidade incontornável, poderia ser tomado como o mote de um dos tantos romances que publicou. Drama obscuro, permeado de enigmas e vazios, a investigação policial e o julgamento do seu caso já se arrastam por mais de quatro anos. Ainda hoje, é um dos tantos casos que, no vagar da justiça em nosso país, permanecem sem solução.

II – Amar-te a ti nem sei se com carícias: contato de primeiro grau

Apresentação do romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Sobre a linguagem, o enredo e as peculiaridades do romance.

*Amar-te a ti nem sei se com carícias*³⁷, romance de 2004, constitui a primeira experiência de Wilson Bueno nos campos da ficcionalização da História³⁸. Após desfrutar da *Bolsa Vitae de Literatura*, principal bolsa literária do Brasil, o escritor reinventou seu projeto poético numa prosa que, fortemente marcada pelas omissões do narrador, utiliza a ortografia, vocábulos e, por vezes, a sintaxe do português *oitocentista*, fazendo referência ao ambiente da época por meio de um diário ou caderno de confidências, apresentado ao leitor em um prólogo ficcional assinado por W.B.

Assim, é pelo “já tumultuário início deste nosso terceiro milênio”³⁹ que entramos em *Amar-te a ti*, já que o romance se inicia com um paratexto ficcional – estratégia que, apontando para o leitor o caráter da ficção como elemento da realidade, nos remete ainda a inúmeras produções da literatura do século XIX, que se utilizou largamente do recurso. A apresentação *À maneira de um prólogo*, contudo, sob a aparência de um esclarecimento, informa o leitor sobre a natureza das páginas que seguem, mas igualmente o insere numa situação de incerteza: encontrado numa antiga casa aristocrática do Rio de Janeiro, recentemente demolida, o manuscrito de *Amar-te a ti* – misto de diário, livro de memórias e

³⁷ Doravante denominado *Amar-te a ti*.

³⁸ Aqui entendida como o passado público de um grupo ou comunidade, bem como as imagens elaboradas, e socialmente validadas, deste mesmo passado. A discussão teórica relacionada ao conceito de História utilizado será desenvolvida em tópicos posteriores.

³⁹ BUENO, Wilson. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004, p.12.

caderno de confidências – não contém marcas indiscutíveis de autoria, e as iniciais L.P., que constam na capa de couro, apesar de possivelmente serem referência a Leocádio Prata, também não descartam a hipótese de outras duas personagens serem as redatoras do texto; Lavínia Prata e Licurgo Pontes. W.B. nos alerta ainda que, para além da “reescritura em diagonal” realizada pelo próprio, existe a possibilidade de outras revisões e reescrituras do original terem sido efetuadas, a julgar pela higiene geral do texto e pela caprichosa caligrafia do manuscrito. O texto, portanto, bem pode ser uma cópia, fraudulenta ou não, realizada por não se sabe quem. Ao fim do prólogo, deste modo, inquestionável parece ser apenas a sugestão implícita nestas linhas iniciais: um apelo à desconfiança do leitor.

Apesar das tentativas, por parte do autor modelo⁴⁰, de confundir o leitor no que se refere à autoria do texto, pode-se atribuir a narrativa do manuscrito a Leocádio Prata, opção que aqui será escolhida. Narrado no início do século XX, o manuscrito é dedicado às lembranças e memórias das últimas décadas do anterior – “o século XIX como um vício”⁴¹. *Amar-te a ti* é uma narrativa-devaneio, e não são os acontecimentos em si que tomam maior vulto dentro do texto. O narrador se questiona, ele mesmo sem saber, “O que de história? O que de desenredo?”⁴².

Fragmentário, reunindo diversas porções de escrita, capítulos que, por vezes, funcionam como verdadeiros contos dentro de um romance, podemos dizer de *Amar-te a ti* que é um livro feito de platôs, pois o platô, na teoria do rizoma, não tem início nem fim; está sempre no meio. Como sugerem Deleuze e Guattari, um livro é feito de capítulos, e possui seus “pontos culminantes, seus pontos de conclusão”⁴³. Estes pontos direcionam a leitura e atribuem um significado duro para o texto de tal livro. Um livro feito de platôs, contudo, pode ser lido em qualquer posição, pode ser conectado e estabelecer relações as mais variadas entre um e outro ponto. Assim é

⁴⁰ Conforme as considerações de Umberto Eco, há que se diferenciar entre o sujeito de carne e osso que escreve (autor empírico), os recursos linguísticos e as estratégias textuais empregadas em uma obra ficcional (autor modelo) e a personagem que narra (ou as personagens que narram) um romance. Se Wilson Bueno, escritor nascido em Jaguapitã, é o autor empírico que assina o romance ora analisado, este não se confunde com as diversas instâncias ficcionais presentes no texto literário, ainda que um personagem da obra possa existir com nome homônimo ao do autor empírico. Quando me refiro, pois, ao autor modelo do romance, estou me dirigindo ao conjunto das estratégias de composição e dos recursos literários utilizados pelo autor empírico na narrativa em questão. Sobre o assunto, ver: ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁴¹ BUENO, op. cit., p. 45.

⁴² Ibid., p. 26.

⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 44.

a ficção histórica de Bueno: seus fragmentos, devaneios do narrador, formam e estendem um rizoma, “se comunicam uns com os outros através de microfendas”⁴⁴.

Leocádio dispersa textualmente sua visão pessimista da existência, a natureza essencialmente malsã dos homens – natureza que, em tempos moldados pela noção do progresso, pela euforia tecnicista que transforma o mundo, “nem todo contemporâneo meu [de Leocádio] foi sábio o bastante para reconhecer”⁴⁵. Em meio às lembranças de Leocádio, duas personagens, ambas imersas numa aura de mistério, destacam-se pelo peso conferido: os enigmas sobre sua relação de amor e ódio pelo amigo Licurgo Pontes, bem como sobre Lavínia, a esposa falecida cuja morte não nos é esclarecida (que terá acontecido?), dão o tom de toda a reflexão empreendida pelo narrador, mas nada se esclarece. O leitor sabe apenas que o pecado, mencionado na epígrafe machadiana, deve estar em algum lugar, na confluência entre as personagens, na relação entre Licurgo, Leocádio e Lavínia. Ainda que seu narrador insista em apontar para a escrita como forma de organizar e compreender o vivido, o leitor não encontrará nem uma nem outra coisa em relação aos acontecimentos que animam Leocádio. Ao fim, apenas a sensação de se aventurar por lugares exóticos – lugares do passado, mas lugares também do presente, esconderijos que se formam em meio a subjetividades flutuantes.

No que se refere ao caráter histórico do texto, estão lá, diluídas na narrativa intimista de Leocádio, as imagens do passado produzidas pela historiografia voltada para o século XIX brasileiro: o fascínio pela ciência, o processo de saneamento e higienização social da então capital da República, o cultivo dos sonetos e o gosto pelos poetas decadentistas no meio intelectual, as descobertas da botânica e da medicina, os debates relacionados ao progresso e à abolição da escravatura, entre outros. Mas se o romance trabalha a matéria histórica, deve-se dizer que tal trabalho se efetiva de forma crítica e desviante, desestabilizando o passado público para que, por entre as fendas abertas, seja forjada uma linha de fuga em relação aos limites do conhecimento histórico. Como veremos, sua realização se dá justamente na medida em que, instituindo um território temporal historicamente marcado, a narrativa nos leva para o fora da História.

Ainda no plano do conhecimento histórico, agora em sua vertente literária, o diálogo com a tradição se verifica em dois níveis. Em termos de composição, em

⁴⁴ Ibid., p. 44.

⁴⁵ BUENO, op. cit., p. 24.

que pese sua contemporaneidade, o texto nos remete, principalmente, à escrita de Machado de Assis, flertando, em inúmeros momentos, com o triângulo amoroso de *Dom Casmurro*⁴⁶ e com a redação de *Memorial de Aires*⁴⁷. No plano diegético, por sua vez, inúmeras são as referências a grandes nomes da literatura da época, como ao próprio Machado, mas também a Herculano, Bilac, José de Alencar, etc. Assim, simultaneamente crítico e contemplativo, prestando reverência aos grandes nomes da literatura brasileira e de língua portuguesa do século XIX sem perder aquilo que é corrosivo em toda boa ficção, o romance se destaca, entre outros motivos, pelo criativo diálogo empreendido com a tradição romanesca de cânones da literatura oitocentista.

Autor de obras marcadas pelos fortes traços de linguagem experimental, em *Amar-te a ti* Wilson Bueno soube dosar as marcas de um romance mais convencional com a complexidade de uma literatura centrada na própria linguagem, elaborando um texto repleto de mistério e poesia. Seu teor transgressivo, contudo, não se manifesta de modo explícito, mas sim nos silêncios de seu narrador, no não-dito, naquilo que Wolfgang Iser⁴⁸ chama de espaços de indeterminação – pontos que, em um texto literário, podem e devem ser preenchidos pela imaginação do leitor, para que o processo de fruição se efetive. Assim, *Amar-te a ti* se constrói como uma colcha de retalhos memorialísticos, em que questões pertinentes ao fechamento do enredo são sugeridas pelo seu narrador, mas não se resolvem em definitivo ao longo do romance. Ao contrário, o texto nos revela a astúcia da linguagem: fazer, por vezes, o contrário daquilo que diz. Para o escritor competente, mostrar é também esconder.

III – Desleitura e outras leituras

Sobre a noção de desleitura. Mapeamento das análises literárias do romance de Wilson Bueno. Do traço pouco explorado pela crítica aqui considerada. A chave interpretativa do romance histórico.

A história da literatura nos mostra, entre outras coisas, que textos complexos

⁴⁶ ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

⁴⁷ Id. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

⁴⁸ Ver: ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. Em: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

podem ser lidos das mais diversas formas, através de uma miríade de posições simultaneamente verdadeiras. Grandes títulos da tradição literária se revelam especialmente abertos a incontáveis abordagens críticas, muitas delas opostas umas às outras. Em análise da prosa de Flaubert, Mario Vargas Llosa⁴⁹ reconheceu e denominou o fenômeno através de uma acertada expressão: para o escritor peruano, os bons romances nos proporcionam uma espécie de orgia perpétua, são objetos de prazer estético sem prazo de validade definido.

A situação ambígua da linguagem literária justifica, em certo ponto, o retorno crítico ao cânone. Tal situação, contudo, não é exclusiva do discurso literário – basta nos lembrarmos o caso emblemático da indeterminação do texto filosófico. Quanto mais poderosa nos parece a argumentação de determinada obra, paradoxalmente, mais polissêmica ela se mostra. Assunto extensamente debatido na tradição do pensamento ocidental, o estatuto das diferentes leituras de um mesmo texto permaneceu (e, em certo viés, ainda permanece), por longo tempo, ele também indeterminado. De fato, ainda que se reconheça a impossibilidade de uma única leitura de determinado romance, a um só tempo completa e explicativa, historicamente, os estudos literários se defrontaram por longo tempo com a ambição de construir no seu entorno uma ciência da literatura, disciplina capaz de enunciar uma verdade mais profunda acerca dos textos estéticos.

Contra tal pretensão, volta-se uma das maiores contribuições da prática desconstrutivista – vertente crítica e teórica comumente associada à obra de Jacques Derrida. Destaque-se aqui a noção de desleitura⁵⁰, ou seja, o reconhecimento de uma carência fundamental em toda leitura de texto, seja ele literário ou não. Em um movimento de inversão das hierarquias conceituais do pensamento, reconhece-se, por meio da desconstrução, que uma leitura eventualmente tida por desviante do caminho interpretativo “correto” é, ao contrário, o padrão pelo qual distinguimos toda e qualquer leitura, já que todas elas podem ser, de fato, consideradas enquanto desvios da verdade de um texto. O que existe, dizem os desconstrutivistas, são apenas desleitura e, por motivos em grande parte contingenciais, esquecemo-nos de tal princípio quando autorizamos determinadas desleitura, em contraposição a outras, reconhecendo nelas um estatuto especial de

⁴⁹ LLOSA, Mario Vargas. **Orgia perpétua**: Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

⁵⁰ A exposição aqui realizada acerca da noção de desconstrução e o conceito de desleitura tem por base as discussões teóricas de: CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

verdade.

Enquanto estratégia de análise, a noção de desleitura nos permite tomar a fortuna crítica relacionada a uma determinada obra não somente nos termos de degraus a serem pisados, ou ainda de erros a serem corrigidos, mas sim enquanto discursos a serem situados em relação ao texto a que dedicam atenção. Os agenciamentos produzidos entre uma obra literária e sua avaliação crítica funcionam, deste modo, rizomaticamente. Na desconstrução, assim como no pensamento Deleuzo-Guattariano, a relação entre tese e prótese é desmontada e cede lugar a uma relação entre infinitas próteses: os discursos se colocam lado a lado, não havendo um texto original que possa ser visto como o lugar de onde todos os outros derivam. Num rizoma, o texto “original” é já um agenciamento de outros textos e fluxos.

No que tange aos estudos literários, eventualmente, a fortuna crítica de uma obra pode ser incorporada ao trabalho do crítico posterior, prática bastante comum. A apropriação ou o confronto não constituem, contudo, uma regra. Do ponto de vista da desconstrução e da teoria do rizoma, é falsa a suposição de que um discurso crítico surja para complementar o outro, edificando um castelo de conhecimento sobre a obra literária, edificação cada vez mais sólida e menos lacunar. Ainda que a desconstrução não resolva os impasses do pensamento conceitual e de suas hierarquias, os desconstrutivistas nos tornaram mais conscientes de nossos próprios limites e, neste contexto, possibilitaram à crítica escapar do círculo vicioso da correção progressiva para, num outro patamar, trabalhar no projeto de criativas e inusitadas análises de obras já bastante (re)visitadas. A crítica se tornando, assim, ela mesma uma espécie de discurso estético.

Assim, na medida em que entendo toda proposição crítica enquanto desleitura, proponho que minha abordagem do romance *Amar-te a ti* seja também tomada deste modo: como agenciamento, conjunto de conexões entre o texto de Wilson Bueno e textos teóricos, filosóficos e críticos – aproximações intelectuais formando uma produção que pode ou não ser reconhecida por algum traço de autoridade e/ou veracidade. É por tal possibilidade de reconhecimento que o diálogo crítico permanece sendo uma ferramenta insubstituível de conhecimento no campo das humanidades, motivo suficiente para que sejam trazidas ao corpo deste trabalho as desleitura já realizadas de *Amar-te a ti*, romance que será o foco e o pano de fundo das análises aqui empreendidas.

Em que pese sua proximidade com o presente, a obra de Wilson Bueno, concentrada por inteiro nas últimas três décadas, já foi tema de inúmeros trabalhos acadêmicos no campo dos estudos literários. *Amar-te a ti*, em específico, além de acumular alguma bagagem crítica de suplementos textuais nos veículos da imprensa e da divulgação literária, já se tornou tema de dissertações e trabalhos acadêmicos. Como ponto de partida para a abordagem que aqui se propõe, assentado sobre o conceito de desleitura, debruço-me agora sobre os discursos focados na ficção histórica de Bueno, oferecendo um panorama acerca das temáticas e questões já trabalhadas por diferentes estudiosos para, em seguida, identificar um traço característico da composição do romance que, ignorado pelas abordagens críticas anteriores, será a linha molar da análise aqui empreendida.

Romance fortemente marcado pelo diálogo com a tradição literária, é sob o foco interpretativo da reescritura que grande parte das análises de *Amar-te a ti* foram construídas. Sugestões já realizadas pela breve resenha de Aurora Bernardini, presente nas orelhas do livro, tais como a associação possível entre o estilo do narrador criado por Wilson Bueno e os narradores de alguns dos principais romances de Machado de Assis, ou ainda a problematização dos conceitos de autoria, originalidade e cópia, dão a tônica às produções relativas ao romance do escritor paranaense, sejam elas de cunho jornalístico ou acadêmico.

Assim é que, incluindo o romance de Bueno em seu mapeamento da ficção brasileira produzida nos cinco primeiros anos da década de 2000, Flávio Carneiro⁵¹ já apontava, no ano de 2005, para o tema da reescritura como chave de leitura para o romance, em sua resenha intitulada “Quem escreve lê de novo”. Para o crítico, “escrever é não apenas ler de novo como também escrever de novo, o que torna ridícula qualquer pretensão de originalidade absoluta”, e neste contexto é que situa *Amar-te a ti*, “verdadeira viagem pelo século XIX e início do XX”⁵².

Trilhando este mesmo caminho, tal mote analítico esteve presente, com ligeiras variações, na redação dos primeiros trabalhos de fôlego centrados no referido romance. *Reescrever-te a ti nem sei se com carícias*⁵³, de Geovana

⁵¹ CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

⁵² Ibid., p. 265.

⁵³ OLIVEIRA, G. Q. de. **Reescrever-te a ti nem sei se com carícias: as várias reescrituras no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno**. (Dissertação) Programa de Pós-

Quinalha de Oliveira, e *A narrativa em questão*⁵⁴, de Eliza da Silva Martins Peron, dissertações defendidas na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em 2007 e 2008, respectivamente, examinam exaustivamente o modo pelo qual a narrativa de Bueno se utiliza dos recursos da reescritura, da paródia e do pastiche, apontando para a retomada da tradição literária como um significativo caminho para a ficção do presente, aberto pela (e para) a literatura contemporânea. Possibilidade esta que faz Eliza Peron considerar *Amar-te a ti* como

(...) um exemplo típico da literatura brasileira contemporânea, cuja tônica tem sido a adoção de um caráter histórico, paródico, humorístico e polifônico, recursos literários que, tomados de empréstimo e misturados à homenagem que Bueno presta à nossa língua, conferem uma percepção crítica à obra, seja pela inovação de uma linguagem que não é nova, mas recriada, o que permite um novo olhar sobre nossa “língua inculta e bela”, seja pelo trabalho do escritor em se apropriar e expor no romance a crise da historicidade, expondo ainda a crise da narrativa para, por meio de uma narrativa inventiva, livrar o discurso da repetência, das fórmulas exitosas.⁵⁵ (PERON, p. 15)

Ainda que o tema da reescritura não se desvincule de um olhar sobre a relação entre passado e presente, o privilégio de tal abordagem não recai sobre uma discussão acerca das relações entre História e Literatura, mas sim sobre o diálogo do presente com a tradição literária, bem como sobre a apropriação de outras vozes no discurso ficcional. Deste modo, foi Maria Nilva Minatel⁵⁶ quem primeiro focalizou o romance de Bueno enquanto exemplo da ficção histórica contemporânea, dialogando com as teorias do subgênero romanesco e discutindo o uso da História pelo romancista.

Em *O novo romance histórico: Amar-te a ti nem sei se com carícias (re)escreve a história*, mais uma dissertação produzida no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Minatel analisa, sob a perspectiva teórica de autores como Seymour Menton e Linda Hutcheon, o diálogo crítico com o discurso historiográfico operado no interior do romance de Wilson Bueno. Em concordância com seu aparato teórico, a autora

Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2007.

⁵⁴ PERON, E. S. M. **A narrativa em questão**: recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2008.

⁵⁵ Ibid., p. 15.

⁵⁶ MINATEL, M. N. **O novo romance histórico: Amar-te a ti nem sei se com carícias (re)escreve a história**. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

procura demonstrar “que a metaficção historiográfica está presente na narrativa *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, por meio das críticas feitas à história oficial”, considerando ainda que, por meio da literatura, “Bueno olha por um viés crítico, por onde a história oficial não olhou”⁵⁷.

Largamente utilizadas pela crítica literária brasileira que se volta para o estudo da ficção histórica contemporânea, as proposições teóricas de Menton e Hutcheon são hoje a base de expressiva quantidade de trabalhos acadêmicos na área. Não por acaso, portanto, que este mesmo viés teórico fundamenta a análise de Maria Nilva Minatel. Entendendo que os novos romances históricos realizam “abordagens diferentes sobre os mesmos temas históricos, denunciando e contradizendo os arquivos oficiais”⁵⁸, a pesquisadora considera que *Amar-te a ti* “configura-se em uma reescrita denunciatória. Por meio do olhar do narrador, o lado preconceituoso, reacionário e racista dos herdeiros do paternalismo oligárquico brasileiro é posto em cena”⁵⁹.

Conceber deste modo o romance histórico, ainda que possa ser bastante funcional em determinado contexto de análise, acarreta também algumas inconsistências. Este o motivo pelo qual – ainda que, por questões de metodologia, tal abordagem seja, dentro do conjunto crítico encontrado, aquela que mais se aproxima da perspectiva adotada neste trabalho – surge aqui uma necessidade de demarcação, por meio de discussão teórica, de outros espaços para a leitura da ficção histórica e das relações entre História e Literatura.

Tratar as críticas anteriores, deste modo, enquanto desleitura não significa considerá-las equivocadas, mas sim que as combinações e os enxertos realizados aqui se inscrevem em outro território de textualidades, divergente em relação àquele usualmente explorado pelos autores considerados. Em diálogo com as atuais teorias do Romance Histórico, bem como com o trabalho de historiadores e filósofos que produziram reflexões ligadas ao tema, buscarei demonstrar, por meio de um panorama do debate relacionado à ficção histórica, que tal abordagem apresenta um descompasso entre os estudos literários e os estudos historiográficos contemporâneos. O diálogo com alguns dos recentes desenvolvimentos teóricos de ambas as áreas pode nos levar a diferentes conceituações de História e de Literatura, modificando, assim, as próprias possibilidades de análise da ficção

⁵⁷ Ibid., p. 19.

⁵⁸ Ibid., p. 11.

⁵⁹ Ibid., p. 17.

histórica, bem como o seu estatuto.

IV – O fantasma do didatismo nas teorias do romance histórico

As teorias do romance histórico. Os modelos romântico e (pós)moderno. Sobre a função didática atribuída ao romance histórico e sua infiltração em diferentes abordagens teóricas. Sobre o 'a mais' da literatura. Da necessidade da teoria para o desvio dos impasses.

Quando, em 1937, György Lukács⁶⁰ situava o nascimento do romance histórico no início do século XIX, com a literatura de Walter Scott, o teórico húngaro já estabelecia uma distinção entre aqueles romances que meramente situavam sua ação no passado e aqueles outros que, reconhecidos como verdadeiramente históricos, condicionavam as ações das personagens ao contexto de uma determinada época pretérita. Invocada ainda hoje por inúmeros pesquisadores da área, a distinção sugeria, já naquele tempo, que o apelo de um romance histórico não reside necessariamente no aspecto informativo de seu texto, mas sim em sua composição, o que, para o filósofo húngaro, significava a forma pela qual um escritor consegue articular a ação das personagens e um tempo marcado do passado público. Já naquele tempo, ao que parece, fazia-se necessário enfrentar, através da teorização do romance histórico, um fantasma que, ora mais, ora menos, sempre assombrou a modalidade: sua função didática.

Ao contrário do que comumente se pragueja nos corredores universitários, não se cria teoria com o intuito de dificultar o acesso à realidade ou o seu entendimento. A teoria surge, antes de mais nada, diante de um impasse, de uma fragilidade da teoria prévia, já existente. No caso dos romances de extração histórica, se são identificados pelo senso comum com relativa facilidade, quando analisados de um ponto teoricamente mais sofisticado, tal situação se mostra, sobretudo, enganosa. A definição de características relativas ao subgênero romanesco não é tão segura, nem tão tranquila assim. Em princípio, as dificuldades relativas à teorização do romance histórico não se desvinculam das dificuldades relativas à teorização do romance em si. A complexidade atinge outro patamar quando se constata que, para além do reconhecimento de elementos comuns ao

⁶⁰ LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

formato romance, ocorre ainda que, com o tempo, as próprias mudanças na conceituação do que é História impulsionam uma transformação dos modos pelos quais as ficções situadas no passado são realizadas. Dito de outro modo, não somente o gênero romance está sujeito a se modificar ao longo dos anos como também a própria noção de História, o que contribui para um intenso debate acerca da natureza destas narrativas híbridas, textualidades que funcionam na confluência de ambos os campos do saber, o estético e o historiográfico.

Daí que, em se tratando de literatura contemporânea, tais mudanças acarretaram em uma nova forma de classificação, decorrente de uma transformação no leque de possibilidades abertas ao narrar e contar histórias: em grande parte da produção crítica atual, tal modalidade se encontra polarizada entre os formatos que, em linhas gerais, podemos denominar de tradicional e crítico. Se o primeiro diz respeito ao modelo romântico, pioneiramente teorizado por Lukács, o segundo, comumente relacionado às estéticas modernas e pós-modernas, é visto quase consensualmente pelos pesquisadores brasileiros da ficção histórica como um modelo no qual seria

(...) evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história.⁶¹

Vê-se, assim, que as mudanças no campo histórico caminharam em conjunto com as transformações da literatura ficcional. Tal postura teórica, adotada na recente publicação de Antônio Esteves, é a mesma encontrada – em que pesem as variações do argumento – numa expressiva quantidade de textos críticos e teóricos relacionados ao fenômeno do romance histórico contemporâneo. Embasados, o mais das vezes, em autores como Linda Hutcheon⁶² e Seymour Menton⁶³, para ficar em duas das referências quase obrigatórias do campo, os críticos brasileiros, em sua maioria, endossam a visão de que, em contraponto ao romance histórico tradicional, existe um novo modelo de ficção histórica se desenvolvendo há algum

⁶¹ ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p. 40.

⁶² Ver: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁶³ Ver: MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

tempo, notavelmente a partir da segunda metade do século XX. As abordagens postulam elementos como a metalinguagem, a distorção consciente de dados históricos, a utilização de grandes personagens históricos na trama e a intertextualidade enquanto características que diferenciam o romance histórico renovado de seu modelo mais antigo, ou tradicional. Seja sob a denominação de *metaficção historiográfica*, formulada por Hutcheon, seja recebendo a alcunha de *Novo Romance Histórico*, conforme as considerações de Menton, tais produções se caracterizariam na medida em que recorrem a um ou mais dos elementos anteriormente indicados, combinando-os com maior ou menor grau de intensidade.

De suma importância para a discussão que aqui se propõe, destaque-se ainda uma pretensão revisionista atribuída a esta nova leva de ficções históricas. Os romances históricos, dizem os teóricos, buscam preencher as insuficiências da história oficial, confrontar as visões de vencedores e vencidos, dar voz aos excluídos – em suma, a releitura crítica da história apontada pela citação de Antônio Esteves. Ainda que num outro patamar de argumentação, percebe-se em tais formulações os ecos de uma velha função atribuída à ficção que toma por base o passado público: reformulado, o didatismo⁶⁴, fenômeno muitas vezes associado a tal modalidade literária, parece ressurgir nesta nova configuração sob a forma de um revisionismo crítico⁶⁵. Se antes se dizia da ficção histórica que, corretamente utilizada, ela se torna um artifício interessante na educação histórica dos indivíduos, diz-se agora que, por sua liberdade criativa, a ficção pode nos tornar mais conscientes dos limites e das imperfeições do conhecimento histórico chamado de “oficial”. Dizer, por exemplo, que as metaficções historiográficas “fazem com que seus leitores questionem suas próprias interpretações”⁶⁶ históricas, ainda que possa soar como um sofisticado desvio do modelo romântico de ficção histórica, nada mais é que transplantar uma outra forma de conhecimento historiográfico, de cunho teórico, para a literatura ficcional. Assim, desta perspectiva, argumenta-se que, se uma

⁶⁴ Neste trabalho, entendo por “didatismo” a percepção da literatura como veículo de transmissão de conhecimentos científicos e/ou disciplinares tendo por finalidade o processo de aprendizagem destes mesmos conhecimentos em seus leitores. Em se tratando de uma discussão acerca do romance histórico, meu enfoque será prioritariamente no didatismo associado à disciplina de História. Ao negar o didatismo da literatura, não estou negando a possibilidade de aprendizagem, mas sim a determinação de tal aprendizagem como um objetivo deliberado do texto literário.

⁶⁵ O didatismo atribuído ao romance histórico pode ser percebido não somente nas formulações de renomados historiadores como também no meio de alguma crítica literária. Sobre o assunto, ver: WEINHARDT, Marilene. *Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular*. Em: (Org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011, p. 35.

⁶⁶ HUTCHEON, op. cit., p. 230.

novela histórica como *O Mez da Grippe*⁶⁷, de Valêncio Xavier, já não nos serve como guia para entender o passado – neste caso, o passado de Curitiba –, serve agora para nos questionar sobre a própria possibilidade de conhecimento sobre o passado, a fragilidade das imagens construídas pela historiografia. Em outras palavras, subjaz na ficção um ensinamento teórico, e não mais documental, sobre a História. A função didática, no entanto, continua presente.

Do ponto de vista historiográfico, contudo, pode-se depreender que, ao longo de todo o século XX, o campo dos estudos históricos passou por notáveis mudanças, fazendo com que a insistência no combate à “história oficial” se torne, ao menos na esfera da cultura acadêmica e literária, uma atitude quixotesca.⁶⁸ Novos métodos, novas fontes e novos problemas, além de toda uma nova forma de teorizar o ofício do historiador, fizeram com que a disciplina se alargasse e passasse a enfatizar a importância dos aspectos culturais, econômicos e sociais de homens e mulheres do passado, não mais se ocupando exclusivamente de uma elite política nacional. Com maior vigor, a historiografia ocidental da segunda metade do século XX consolidou linhas de pesquisa tais como a História das Mentalidades, História das Mulheres, História do Trabalho, História Ambiental, entre outras. A diversidade de focos de interesse, como se vê, é imensa, ainda que as bases epistemológicas sobre as quais tais mudanças repousam continuem guardando grande semelhança com as abordagens históricas mais tradicionais. Do ponto de vista de um historiador, portanto, parece-me ingênuo supor que as ficções históricas atuais se proponham a corrigir o discurso histórico. A alegação corrente de que o Novo Romance Histórico concede voz aos atores sociais que a historiografia ou a “história oficial” ignora parece desmoronar quando confrontada com a trajetória da disciplina nos últimos cem anos.

Deste modo, e ainda que tais avanços cheguem às escolas e livros didáticos de forma lenta e gradual, dizer da História que ela trata apenas dos grandes heróis e que não focaliza as classes populares, que ela trata apenas dos vencedores, denuncia tão somente o desconhecimento da área por parte de quem acusa. Mais sensato, do ponto de vista aqui construído, seria pensar que a literatura ficcional não está se propondo a corrigir a história oficial, mas sim que, no papel de intelectuais,

⁶⁷ XAVIER, Valêncio. **O mez da grippe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶⁸ Para uma leitura panorâmica das transformações ocorridas na historiografia ocidental ao longo do século XX, ver: BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

os escritores, especialmente aqueles voltados à produção de romances históricos, fizeram apenas acompanhar alguns destes avanços historiográficos do século XX, em nível de pesquisa e teoria, já que, do contrário, estariam em uma posição de defasagem em relação à cultura geral de nosso tempo. As relações da literatura ficcional contemporânea com o conhecimento histórico, portanto, devem ser de outra ordem. E é por fraquejarem justamente no momento em que se questiona o aspecto didático da literatura que as principais teorias do romance histórico em voga no contexto brasileiro me parecem insuficientes para tratar da relação entre História e Literatura conforme ambos os conceitos são aqui entendidos. Para além dos usos e abusos do conhecimento histórico efetuados pela tradição romanesca, para além de todas as questões de interpretação histórica, o trabalho com a literatura deve contemplar, acima de tudo, aquilo que somente a linguagem artística pode realizar.

Mas como explicar um romance que, historicamente plausível, nos oferece uma abordagem válida sobre determinado recorte do passado? Não se nega que a literatura possa nos ensinar algo sobre História e Teoria, ou sobre qualquer outra forma de conhecimento. Ao contrário, este conteúdo exótico que, como óleo boiando em copo d'água, é, por vezes, identificado nas narrativas literárias – aquilo que João Alexandre Barbosa⁶⁹ chamaria de o “a mais” da literatura – constitui um componente fundamental da criação romanesca. O que se afirma, noutro sentido, é que tais conhecimentos possuem, quando analisados em separado da obra que os veicula, uma função meramente acessória dentro do plano estético, ou seja, não constituem uma especificidade do objeto literário. Para que sua função seja preservada, o “a mais” da literatura deve ser lido dentro da articulação realizada pela própria arquitetura da obra literária. Deste modo, se os conhecimentos históricos contidos na ficção devem ser vistos como inseparáveis do todo, e quando se reconhece a secundariedade da função didática dos romances, o núcleo sólido das abordagens mencionadas, ao que parece, esvazia-se e perde a direção. Deve-se dizer, portanto, que para uma concepção de literatura centrada no nível do uso da linguagem, as abordagens didatizantes e/ou funcionais do romance histórico parecem estar desfocadas, mirando no alvo errado.

Turbulento, o conceito de literatura está longe de ser um ponto pacífico no vocabulário da teoria e da filosofia. Minha divergência em relação à tendência

⁶⁹ Ver: BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990.

teórica anteriormente assinalada está em que, hegemônica no contexto brasileiro, ela é adotada, muitas vezes, no exame de obras que não se adéquam ao conceito de literatura implicitamente veiculado pela própria teoria. Assim, não se faz aqui a crítica de uma tendência teórica em si. A utilização indiscriminada da teoria é que, do ângulo escolhido, parece oferecer algum risco de empobrecimento aos estudos literários. O fantasma do didatismo, infiltrado em inúmeras abordagens da ficção histórica (tradicional ou contemporânea) se materializa, assim, sob a forma de um problema intelectual. Ao analisarmos romances específicos por meio de teorias literárias, no trânsito entre um discurso e outro, nem sempre estamos tratando de um mesmo conceito de literatura. Daí que, retornando ao ponto em que se afirmou a necessidade da criação/proposição teórica como resposta aos problemas que surgem pelo caminho, encontro-me diante de uma destas situações em que se deve escolher, ainda que com algum inevitável prejuízo, entre o esbarrar na parede ou o esforçar-se para abrir um desvio. Para expulsar os fantasmas com que cruzamos pela estrada, mais uma vez, portanto, a necessidade de teorizar.

2. A FUGA

I – A estratificação do passado: arborescências

Da oposição entre a árvore e o rizoma na filosofia de Deleuze e Guatarri. De como o pensamento arbóreo produz estratificação e verticalidade. Do livro-raiz enquanto produtor de uma imagem-do-mundo. Da historiografia enquanto discurso arborescente. Da produção de imagens do passado na escrita da história.

Diz-se da filosofia de Deleuze e Guatarri que ela é uma teoria das multiplicidades. Em *Mil Platôs*⁷⁰, a ideia do rizoma se opõe à imagem da árvore. Enquanto esta última funciona como um modelo, a primeira é o processo que desarticula o modelo. A horizontalidade e as ramificações laterais do rizoma produzem enfrentamento à verticalidade da árvore. Enquanto a árvore produz significado, o rizoma é não-significante. Duas formas de pensamento, uma contaminada pela outra: um movimento de estratificação (produção de hierarquia) e um processo de desestratificação (retorno à multiplicidade).

O pensamento arborescente, muito mais comum em toda a tradição filosófica ocidental, procede por genealogia. Ele mira as estruturas da realidade. Encontra nas raízes um fundamento para o tronco, os galhos e as folhas do organismo. Dito de outro modo, adentra-se em uma profundidade e já se está atrelado ao pensamento arborescente. A identidade, a subjetividade, a interioridade do Eu, a transcendência: conceitos arbóreos. Tome-se como exemplo a hermenêutica clássica: preservando o desejo de desenterrar os sentidos de um texto, para além de suas múltiplas leituras, que faz senão estratificar continuamente o pensamento, colocando mais terra onde desejava escavar? Uma estratificação arbórea, portanto, ocorre sempre que se encontra ou se produz uma nova camada, que se desdobra aquilo que era unidade.

Um livro, como tudo o mais, pode também proceder por rizoma ou por árvore-raiz. Um livro-raiz é um livro imagem-do-mundo. Na qualidade de reprodutor, está assentado sobre o conceito de representação. Não se desgruda do pensamento mimético e de uma concepção tripartite da escrita: diante da realidade, um escritor

⁷⁰ A discussão aqui encaminhada pode ser encontrada em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

seleciona seu objeto e, talhando palavras, o reproduz através de uma imagem. Por procedimentos próprios, imitando o mundo, o escritor realiza “o que a natureza não pode ou não pode mais fazer”⁷¹. Ele produz um duplo do real, reflexo da coisa em si. O livro-raiz é o livro do pensamento arborescente. A reflexão é a sua lei.

Escreve-se a História, o mais das vezes, por meio do livro-raiz. Um livro de História funciona pela via da estratificação. A historiografia, tendo o princípio de verdade por aporia, trata seus agenciamentos como se tudo não passasse de uma referência à realidade externa do texto, como se tudo que escapasse ao plano concreto do passado “em si” fosse um apêndice incômodo a ser superado. O historiador seleciona seu objeto e constrói um discurso *sobre* ele. Roland Barthes⁷², analisando a historiografia dos séculos XVIII e XIX, procurou demonstrar de que modo o historiador funde realidade e discurso no plano de sua escrita. Talvez não precisasse viajar tão longe. Mesmo quando, ao longo do século XX, importantes teóricos da história tornaram a historiografia consciente de sua ambiguidade intrínseca, posto que também ela é um discurso, a escrita da história continuou operando dentro de um paradigma representacional. Não se abriu mão, deste modo, de falar *sobre* o passado, entendido como objeto externo e tema de reflexão.

Que faz, portanto, um historiador em seu ofício? Confrontado com a dinâmica rizomática dos discursos sobre o passado (não são também multiplicidades os vestígios históricos e seus usos, que se perpetuam ao infinito?), o historiador opera desacelerando as velocidades de fluxos, transformando linhas em pontos e distribuindo relações entre estes. Um organismo se constrói: não importam as linhas de fuga, importam as conexões que estruturam a imagem do mundo. Diante do caos, um historiador deve enxergar alguma espécie de padrão, algo de fixo em que seu discurso possa se apoiar. Mesmo quando se fala em processo, ideia que nos remete a movimento, a historiografia o faz somente para transformá-lo em um dado. Um processo importa ao historiador por aquilo que nele é estabilidade: tem começo, meio e fim, mais ou menos precisos e datados.

Mesmo a crítica do texto histórico está atrelada ao modelo arbóreo. Mais comumente, julga-se um livro de História decompondo-o em partes, procurando o modo pelo qual seu autor estruturou seu “objeto”, refletiu suas fontes, despejou camadas e mais camadas de interpretação numa narrativa que cada vez mais se

⁷¹ Ibid., p. 19.

⁷² Ver: BARTHES, Roland. Da história ao real. Em: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012, pp. 163-198.

verticaliza, distancia-se de suas raízes. Será dito ruim ou inconsistente o texto histórico que, diante de suas fontes, não vislumbrar conexão, ligação, relação entre elas. A estratificação do passado não é uma característica de tal ou qual escola historiográfica. Da antiguidade às mais recentes produções, não se encontrou ainda forma de proceder por outra maneira. A estratificação é uma aporia do texto histórico conforme o concebemos socialmente. Nova ou antiga, a escrita da história prima pela construção de imagens do passado, ainda que por meio de seu problemático tecido textual. A historiografia é, deste modo, um discurso arborescente.

Talvez por isso um historiador abertamente pós-modernista como Ankersmit, ainda que falando de um lugar muito distinto, refira-se também à imagem de uma árvore e sua ideia de verticalidade quando se debruça sobre o problema da superprodução historiográfica⁷³. Para o teórico, se os vestígios do passado pudessem ser vistos enquanto raízes das interpretações históricas, a diversidade de leituras possíveis e já realizadas acerca de um mesmo conjunto de fontes faria com que de tais raízes brotasse toda uma árvore vigorosa, imponente a ponto de sentirmos dificuldades em perceber seus pontos de sustentação. Se um único texto histórico já procede pela estratificação, erigindo um monumento sobre as ruínas daquilo que foi um dia, que dizer da cultura historiográfica, de modo mais amplo? As interpretações se somam umas às outras, um historiador recorre a muitos outros historiadores na confecção de seu texto, suas fontes dizem respeito a uma parcela relativamente pequena das proposições históricas que veicula. Neste jogo associativo, uma única árvore pode suportar quantidades imensas de ramificações, voltadas, muitas vezes, para direções contrárias. O fundamento de um galho e outro, já há tempos esquecido no subsolo, por vezes, nem mesmo entra em questão. O que importa é a estrutura que se fixou e ramificou acima da terra.

De que é feito, então, o debate historiográfico? Para Ankersmit, em grande parte dos casos, se os historiadores já não conseguem vislumbrar as raízes de tais árvores, voltam-se, por isso, somente para os galhos e folhas que brotam na copa, tamanha a estratificação do conhecimento realizada pelo campo. Ainda que se trate, neste caso, de uma metáfora, somos forçados por ela a decidir se, diante deste panorama, continuaremos a afirmar, pretensamente, que falamos sobre raízes que já não conseguimos atingir ou se, por outro lado, nos decidiremos a assumir um debate horizontal, direcionando o olhar para as folhas que, à chegada do outono,

⁷³ Ver: ANKERSMIT, F. R. *Resposta a Zagorin*. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 153-173.

desgrudam dos galhos e caem sobre a superfície.

Se a discussão precedente nos estimula a repensar os modos de avaliação do texto histórico e seu status epistemológico, há especificidades, contudo, que permanecem inalteradas. O reconhecimento da verticalidade do texto histórico não produziu, sobretudo no contexto brasileiro, um movimento no sentido de reinvenção da pesquisa histórica – a horizontalidade permanece como atributo da produção meta-histórica, ou seja, leva-nos somente ao território das análises formais da historiografia e sua linguagem. A escrita da história, entendida enquanto fruto da pesquisa de arquivo, máquina de interpretar o passado, continua sendo tributária da estratificação, da produção de verticalidade. Fora de tal paradigma, o mais provável é que se produza uma textualidade não reconhecida como historiografia por parte da comunidade dos historiadores.

Deste modo, quando Ankersmit analisa o modo pelo qual um texto histórico veicula e produz conhecimento, o faz por meio do reconhecimento de sua arborescência. Um historiador particular, considera o teórico, diante de um amontoado de documentos, individualiza e confere identidade ao passado por meio da elaboração de uma imagem. Para o autor, ao selecionar um recorte do passado, o historiador pode proferir um número muito maior de enunciados verdadeiros sobre os registros com que trabalha do que aqueles que efetivamente aparecem em seu texto histórico. Haveria, portanto, um cuidado relativo ao processo de seleção destes enunciados, já que, em conjunto, eles determinam a imagem do passado que se pretende criar. E mesmo que, na prática, seja difícil identificar os enunciados particulares que constroem tais imagens, não há dúvida de que “tudo de essencial e importante no texto histórico (tanto na teoria quanto na prática) não pode ser encontrado no patamar dos enunciados individuais, mas sim (...) na seleção destes enunciados que individualizam sua 'imagem do passado'”⁷⁴.

Como o livro-raiz de Deleuze-Guatarri, o livro de história procura formar uma imagem-do-mundo. Neste caso, a imagem de um passado que, distinto do presente, torna-se acessível através de vestígios – a historiografia querendo nos servir como uma janela para esta realidade. Ankersmit analisa este processo por uma ótica pós-modernista ou pós-estruturalista: preocupa-se não com a veracidade ou a falsidade de tais imagens, sua relação com o Real, mas sim com o fato de que elas existam efetivamente num plano discursivo. De algum modo, teremos sempre que nos

⁷⁴ Ibid., p. 156.

relacionar com elas, e o historiador, mais do que qualquer outro leitor, deve possuir tal competência: a de identificar tais imagens, bem como os enunciados específicos que a veiculam. A relevância do *insight* pós-modernista reside, assim, na possibilidade de, frente a esta dinâmica, o historiador se tornar ciente dos pontos cegos de seu trabalho intelectual, mas também daquilo que constitui sua maior riqueza, ou seja, a capacidade propositiva de um discurso que, não se restringindo a falar sobre o passado, o *inventa*, produz um passado acessível sob a forma de texto.

II – Cartografias do histórico

Do modo pelo qual as imagens construídas pela historiografia podem ser apropriadas por outros discursos. De como a imaginação histórica se manifesta em formas plurais e plásticas. De como os discursos culturais paralelos à historiografia produzem também suas imagens do passado. O caso da ficção histórica.

Como tudo na realidade, um livro de história funciona também no cruzamento com outros fluxos, e as imagens do passado produzidas pelos historiadores alimentam a elaboração de discursos históricos informais. Manifestos políticos, objetos de arte, museus, parques, monumentos – por meio de diferentes códigos e linguagens, as imagens do passado fazem parte do imaginário cultural das sociedades. Para fins de exemplificação, um caso de adaptação: qual seria a imagem do passado presente em um filme como *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, dirigido por Marcelo Masagão (1999), se não aquela construída por Eric Hobsbawm⁷⁵ acerca do século XX, qual seja, a de um período que oscilou entre extremos de barbárie e cultura de modo tão intenso quanto inédito na História da humanidade? Uma análise de ambos os artefatos culturais – texto histórico e filme documentário – poderia identificar os enunciados particulares pelos quais tal imagem do passado se constrói, por meio da composição própria a cada linguagem.

As imagens produzidas pela historiografia, portanto, não se isolam dos demais discursos culturais da sociedade. Elas ultrapassam os limites do ofício do historiador e se tornam um importante elemento do imaginário relacionado ao passado. Quando nos indagamos sobre elas, já não estamos mais falando de

⁷⁵HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

historiografia propriamente dita, mas de algo ao mesmo tempo muito mais amplo e mais difuso. Daí a importância, diante do exposto, do estabelecimento de uma distinção entre dois modos diversos de conceber a História: um genealógico ou vertical, o outro cartográfico ou horizontal. Uma perspectiva de análise horizontal da imaginação e do conhecimento histórico funciona, para além ou aquém da pesquisa histórica, enquanto crítica e/ou diálogo com a historiografia, mas também em relação com os demais discursos históricos informais.

Há aqui, deste modo, outra oposição necessária: a História em sua acepção científica⁷⁶, horizonte de saber vinculado a um ideal de verdade e que se constrói institucional e disciplinarmente, difere-se dos modos pelos quais os diferentes sujeitos efetivamente percebem e vivenciam a História, entendida enquanto ramificação da cultura – definição que, se não se restringe ao conhecimento acadêmico, por certo o engloba. O primeiro se analisa pelo desmanche e o exame dos componentes, pela fundamentação, pelo recurso às fontes; o segundo se analisa por mapeamentos, pelo exame de suas manifestações concretas na cultura. Não se trata de uma oposição de termos, portanto, mas sim de dois modos diversos de focalização do conhecimento histórico. Um ligado ao ideal científico, o outro ao nível pragmático, o primeiro vinculado ao princípio de veracidade, o segundo voltado ao conjunto de manifestações discursivas relacionadas ao passado.

A disciplina acadêmica de História, ao longo de toda a sua trajetória, tem se prestado a construir, examinar e criticar a História entendida do ponto de vista científico. Não há motivos para deixar de fazê-lo. O que se propõe é que as perspectivas de estudo adotadas pela disciplina abarquem igualmente um plano pragmático. Como a árvore e o rizoma de Deleuze-Guatarri, os modelos de trabalho histórico aqui postulados não excluem um ao outro, mas sim constituem uma diferença. Frente aos debates culturais da contemporaneidade, entretanto, uma atuação mais incisiva dos historiadores não pode se privar da produção de pensamento relacionada à dimensão horizontal do histórico, ligada às manifestações culturais vivas. A meta-história, assim, deve ser tão ampla e aberta quanto o é a própria imaginação histórica dos sujeitos, que se difunde por todos os meios passíveis de impressão.

Estendidas as fronteiras da meta-história, tal campo de pensamento deve

⁷⁶ Não entrarei no mérito de discutir a cientificidade do conhecimento histórico. O propósito em perpetuar tal classificação em relação à historiografia é exclusivamente didático.

traçar como primeiro objetivo o estabelecimento de um diálogo efetivo entre a História e demais áreas da produção cultural. Há, quem sabe, todo um campo de crítica cultural histórica que deverá se pôr em formação por meio destes confrontos, realizando-se no cruzamento entre a História e as Artes, a História e o discurso político, a História e o jornalismo, sempre reconhecendo a especificidade das linguagens a que recorre. Um estudo meta-histórico horizontal dos discursos culturais não deve se fiar na análise das representações – como o autor X representa um período Y –, mas sim no mapeamento de imagens do passado, sejam elas invenções ou apropriações, identificando o modo pelo qual tais discursos estratificam ou, por outro lado, fazem fugir a cultura histórica, estabilizam ou desestabilizam os territórios temporais da historiografia, preenchem ou esvaziam as arborescências do conhecimento histórico, que uso das imagens do passado se dá em cada linguagem examinada e sob quais propósitos. Enfim, analisar os modos particulares pelos quais os sujeitos se relacionam com o passado, em sua plasticidade vigorosa.

Em pós-escrito a *O Nome da Rosa*, relata-nos Umberto Eco:

[...] toda vez que um crítico ou um leitor escreveram ou disseram que um de meus personagens afirmava coisas modernas demais, pois bem, em todos esses casos e justamente nesses, eu tinha usado citações textuais do século XVI. Existem outras páginas em que o leitor saboreou como deliciosamente medievais certas atitudes que eu sentia como ilegitimamente modernas. *É que cada um tem uma ideia própria, geralmente deturpada, da Idade Média* [grifo meu].⁷⁷

Se bem que trate especificamente de seu famoso romance, a passagem do escritor e teórico italiano aqui reproduzida merece destaque pelo que realça do modo como nos relacionamos com o conhecimento histórico e com o passado. Com Umberto Eco, temos que cada indivíduo pode ter uma imagem própria do passado e que esta pode estar em desacordo com o saber histórico socialmente reconhecido, aqui entendido como a historiografia acadêmica. Disso se implica que a produção de imagens do passado não é, de modo algum, uma exclusividade do discurso histórico

⁷⁷ ECO, Umberto. **Pós-escrito a 'O Nome da Rosa'**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 65.

formal. De que outro modo um sujeito teria acesso a imagens equivocadas e/ou distorcidas da Idade Média se, sobre tal período, se informasse exclusivamente através da historiografia, do saber socialmente autorizado? Ou, mais ainda, de que modo poderia um indivíduo produzir imagens próprias do passado, se as imagens do passado fossem exclusividade de um discurso histórico formal?

Em sua instigante coletânea de ensaios intitulada *As Invenções da História*, Stephen Bann⁷⁸ realiza uma incursão pelas mais variadas manifestações históricas da modernidade. Analisando discursos da historiografia e da literatura de testemunho, museus, antiquários, romances e pinturas históricas, o autor dos ensaios procura demonstrar a plasticidade e a heterogeneidade das formas assumidas pelo conhecimento histórico nos mais diversos contextos. Por procedimentos próprios, variáveis de acordo com a natureza de cada gênero e/ou artefato analisado, cada qual das manifestações do imaginário (re)produzem uma ideia ou um conceito de história, bem como uma interpretação particular acerca de determinado recorte histórico, o que venho denominando, com Ankersmit, de imagem do passado. O conjunto dos ensaios, entretanto, de acordo com Bann, quer oferecer uma visão ao mesmo tempo ampla e unificada de tais expressões. As diferentes abordagens do histórico constituem, para o historiador inglês, variações de uma mesma sensibilidade vinculada ao passado, a imaginação histórica moderna.

Podemos dizer da historiografia, contudo, que ela funciona como o coração da cultura histórica analisada por Stephen Bann, bombeando sua concepção de História e seu conhecimento sobre o passado para as demais manifestações de tal imaginário?

No plano individual, um sujeito concreto produz seu imaginário relacionado ao passado por meio de agenciamentos, mobilizando a extensa gama de discursos de extração histórica que circulam na sociedade. Se, na dinâmica rizomática do imaginário sobre o passado, a historiografia não se institui em posição de exclusividade no que diz respeito ao consumo do histórico, concorrendo com discursos afins, ela é certamente o gênero que, com maior ênfase, pode servir de substância à construção dos demais. Não se espera que, diante da necessidade de uma pesquisa para caracterização e ambientação de época numa ficção, se recorra

⁷⁸ Ver: BANN, Stephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

à consulta de outras ficções, em detrimento da produção dos historiadores. Nem que o processo de elaboração dos materiais didáticos de História seja informado prioritariamente pelo cinema ou pelas artes plásticas. Isto porque a historiografia é, no conjunto das manifestações da imaginação histórica, o único discurso necessariamente comprometido com o ideal de verdade (exceção aberta ao jornalismo, caso complexo que merece um debate à parte), e que não só pode como deve ser julgado em relação a este compromisso. Na passagem da historiografia para os demais discursos históricos que fazem agenciamento com ela, entretanto, dá-se um acréscimo de interpretações e produções imagéticas do passado, donde se conclui que, ainda que constitua o carro-chefe da construção de um passado público, a historiografia não possui uma relação de exclusividade perante a elaboração imagética do passado.

Em termos de recepção, portanto, modos formais e informais de produção de conhecimento histórico concorrem igualmente nos processos de subjetivação particulares. Um romance como *O Nome da Rosa*, ao produzir uma caracterização da Idade Média europeia, recorre a imagens do passado oriundas da historiografia, mas produz também novas imagens sobre o período em questão, estejam elas em acordo ou não com os textos históricos formais. Por vezes, tais imagens podem se relacionar estritamente com procedimentos estéticos, e aqui o exemplo mencionado constitui um caso emblemático: o mosteiro medieval do romance de Eco, abertamente influenciado pelo clima policial e detetivesco de *Sherlock Holmes*, personagem de Conan Doyle⁷⁹, não condiz com as imagens da Idade Média produzidas pela historiografia. Ademais, seria ingênuo supor que disto seu autor não soubesse. A elaboração imagética da Idade Média realizada por Eco é um exercício de criatividade histórica que deliberadamente falseia com os compromissos e pressupostos historiográficos do discurso formal.

Noutros casos, porém, verifica-se a produção imagética do passado em decorrência de *insights* efetivamente ligados ao conhecimento histórico. Isto se dá quando um autor propõe, por meio de sua obra, interpretações históricas ainda não formuladas pela historiografia. É o que, de modo mais ou menos acertado, se verifica em alguma parcela da literatura ficcional voltada à carnavalização da “história oficial”, ainda que, no mais das vezes, tais ficções não ultrapassem uma visão dicotômica da realidade histórica, fazendo oposição à interpretação chamada

⁷⁹ Ver: DOYLE, Conan. **Um estudo em vermelho**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

de oficial, procurando dar voz aos “vencidos”. De todo modo, ainda que um escritor, para continuar no âmbito de um exemplo literário, se proponha a pensar criticamente a História paralelamente ao conhecimento formal da historiografia, tal postura de modo algum constitui uma obrigação de seu ofício. Ainda que, eventualmente, os discursos históricos informais oriundos da ficção delineiem novas e criativas imagens do passado, seu objetivo primeiro é outro, já que sua proposta não é a de confrontar-se com o campo da historiografia, a risco de, neste caso, ocorrer um empobrecimento de sua especificidade. O *insight* histórico, portanto, surge na literatura ficcional como um bônus do material estético e artístico, não como seu motor.

A noção de agenciamento parece nos auxiliar no tratamento da questão. Uma percepção rizomática do texto literário implica no reconhecimento de diversos fluxos que se atravessam e se conjugam na escrita ficcional – a informação histórica se agencia com elementos filosóficos, sociais, lingüísticos. As imagens do passado já componentes de nossa imaginação histórica podem ou não fazer rizoma com a literatura, sendo que uma imagem do passado produzida pela construção literária constitui uma individualização da matéria histórica formalizada pelos agenciamentos possíveis da escrita. Este, enfim, é o ponto em que minha análise de *Amar-te a ti* solicita uma divergência do encaminhamento comum às análises fundamentadas nas teorias do romance histórico contemporâneo. A ficção histórica, do ângulo em que me posiciono, assim como as demais manifestações da imaginação histórica, pode produzir novas e insuspeitáveis imagens do passado, porém, visto que tal elaboração não deve ser encarada como pré-condição do discurso estético, sua avaliação não deve se pautar pelo modo como produz ou deixa de produzir tais imagens. Ou não existem aquelas ficções históricas que, contemporâneas, complexas e distintas do modelo tradicional, deliberadamente abdicam da produção de imagens do passado, utilizando-se das já existentes e reconhecíveis em nosso “passado público”? Assim, a riqueza e a peculiaridade do romance histórico contemporâneo devem residir em outro lugar.

III – Reconfigurando a questão: novamente o romance histórico

Sobre as relações problemáticas entre a História e a Literatura. As teorias do romance histórico e suas carências. Sobre o plano público do passado e o plano existencial da personagem. A questão da mediação entre os planos. A noção de enxertia textual. De como as imagens do passado são produzidas e utilizadas pela historiografia e pela ficção histórica.

A despeito da proximidade que o discurso da História, até meados do século XVIII, teve com a Literatura, o diálogo entre a historiografia e os estudos literários parece ainda permeado por certa resistência mútua. Ainda que as problemáticas relações entre verdade e ficção remontem à antiguidade clássica, com a famosa distinção aristotélica entre história e poesia, uma série de equívocos e abusivas simplificações relacionadas ao debate persistem até a contemporaneidade. Não raro, é possível nos depararmos – tanto no senso comum quanto, por vezes, em âmbito acadêmico – com posições como as de que “a História trata dos grandes heróis, enquanto a Literatura trata dos homens comuns” ou “os estudos literários são uma forma de conhecimento menor, pois se prendem exclusivamente ao texto e não conseguem dar conta das relações deste com a sociedade que o gerou”, ou ainda com a acusação de que o pós-estruturalismo eliminou a “distinção entre verdade e ficção, entre História e Literatura”. Quando confrontados com as próprias teorias que criticam, tais clichês parecem constituir somente um punhado de confusão conceitual, quando não de má-vontade filosófica.

Ainda que o ambiente intelectual do século XXI exerça alguma militância na defesa de abordagens interdisciplinares, na prática, o convencionalismo das separações departamentais parece falar mais alto (para não falar em corporativismo ou reserva de mercado). As teorias do romance histórico, por tratarem de um discurso híbrido, em diálogo explícito com ambas as áreas do saber, encontram-se em posição de vantagem com relação ao trânsito História-Literatura. Contudo, mesmo aí se verifica alguma dificuldade de conciliação, já que, antes de uma troca, o que ocorre mais comumente parece ser a manifestação de um interesse declarado de estudiosos da literatura em selecionar do campo da história elementos de ativação de um discurso ficcional, enquanto, por parte dos historiadores, o mesmo interesse não se verifica em relação ao campo de produção literária. Ou seja, os

historiadores parecem não ter se engajado na discussão. Ao menos no que tange ao universo das publicações brasileiras, pode-se facilmente constatar a presença minoritária da comunidade dos historiadores na discussão acerca da ficção histórica.

Tal configuração, entretanto, não significa que, entre os estudiosos da Literatura, não exista um movimento no sentido de avaliar criticamente proposições vindas de um lado e outro. A título de exemplo, Marilene Weinhardt surge como referência. Analisando ficções memorialísticas de Chico Buarque e Silviano Santiago, a autora aponta para o fato de que, em sendo ambos os romances situados em um tempo vivido pelo narrador, fazem parte de “uma delimitação problemática para o romance histórico, uma vez que é bastante frequente, entre os teóricos da modalidade, a resistência à aceitação do tempo vivido como histórico”⁸⁰. Contudo, percebendo que na produção histórica contemporânea a barreira do tempo vivido já não constitui empecilho teórico para o estudo da história – e há mesmo toda uma linha de pesquisa que se constrói em torno da ideia de tempo presente –, a pesquisadora aplica o mesmo procedimento na classificação do histórico relacionada à narrativa ficcional.

Vê-se, deste modo, que as teorias da ficção histórica nem sempre acompanham os mais recentes debates teóricos de um e outro campo – cabe ao estudioso do romance histórico, tanto quanto possível, verificar o funcionamento de toda e qualquer ligação que se faça. O diálogo que proponho, portanto, quer flutuar em uma espécie de zona nebulosa, estabelecendo um platô de intensidade no qual são compartilhadas e potencializadas as referências de ambas as disciplinas de conhecimento, produzindo daí um discurso outro, contaminado pelas impurezas da historiografia e da teoria literária.

Em “O Romance Histórico ainda é possível?”⁸¹, Fredric Jameson nos convida a pensar tal modalidade do ficcional a partir de uma instigante caracterização, propondo, em decorrência do seu debate, uma nova periodização para as obras de extração histórica. Para o autor, para ser bem sucedido na realização de uma ficção

⁸⁰ WEINHARDT, Marilene. A memória ficcionalizada em *Heranças e Leite Derramado*: rastros, apagamentos e negociações. **Matraga**. Rio de Janeiro: v.19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 248.

⁸¹ JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* Em: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, mar. 2007, pp. 185-203.

histórica, não basta que um romancista elabore um panorama de época, um painel recheado de informações sobre determinado recorte do passado. É preciso que o escritor formule duas diferentes dimensões dentro de sua narrativa – um plano de passado público e um plano existencial das personagens – e, mais do que isso, consiga estabelecer um diálogo criativo entre ambos os planos. Para o autor, o interesse de um romance histórico reside justamente na habilidade com que o escritor realiza tal mediação entre uma dimensão pública do passado e uma dimensão particular existencial das personagens.

É surpreendente, contudo, o conservadorismo de Jameson quando considera que a dimensão pública de um romance se manifesta naquilo que chama de grandes acontecimentos, em “um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico — na minha opinião — para que ele se qualifique como tal”⁸². E mesmo que, ao longo de sua exposição, o autor relativize sua própria afirmação, incluindo no rol de tal dimensão pública os líderes do passado, as crises e costumes de uma época, sua concepção de romance histórico atrelada a uma visão de História demasiadamente tradicional pode ser percebida ainda em seu ceticismo com relação à possibilidade de um romance histórico modernista, bem como na exclusão da literatura “pós-moderna” de seu conceito de romance histórico. A estilização e a distorção deliberada do passado público, para Jameson, fazem com que o romance perca seu título de histórico, sendo classificado, deste modo, simplesmente como ficção.

A reflexão teórica de Jameson, desta forma, se constrói a partir de um *insight* criativo, porém, do ponto de vista aqui assumido, retrocede quando postula um conceito de História um tanto quanto ultrapassado, do ponto de vista teórico. Retenha-se do seu argumento, portanto, apenas o impulso de largada: a arte do romance histórico consiste não na mera figuração de um plano histórico dentro de um enredo literário, mas sim na mediação entre os planos histórico e existencial e na

habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida.⁸³

No que se refere à noção de passado público, entretanto, não a entendo

⁸² Ibid, p. 188.

⁸³ Ibid, p. 192.

como uma coleção de grandes acontecimentos, ainda que estes possam fazer parte de tal dimensão. A própria noção de centralidade no relato historiográfico, a ideia de que determinados eventos ou fenômenos sejam mais ou menos importantes, grandes ou pequenos, é já, como ressalta Keith Jenkins⁸⁴, uma proposição bastante questionável. Em princípio, nada é central ou marginal na História: a posição de um evento no passado está necessariamente atrelada ao modo como determinado historiador concebe e fabula uma história particular sob a forma de uma narrativa. A hierarquização de interpretações e aspectos do passado, longe de ser pacífica ou neutra, é sempre atravessada pelas disputas e conflitos de poder e pela visão de mundo daquele que busca organizá-lo sob a forma de um texto.

Assim, considero que, para além da centralidade de grandes ou pequenos eventos do passado na trama, a esfera pública do romance histórico se realiza através do jogo com as imagens do passado, num trabalho de enxerto. Da perspectiva de Jonathan Culler⁸⁵, analisar os enxertos operados em um texto é tratar o seu discurso como fruto de várias combinações e inserções (o que podemos, deleuzianamente, chamar de agenciamentos), onde toda tese é, antes, uma prótese. O modo pelo qual um argumento, um conceito ou uma ideia se associa a outra, na enxertia textual, é o que irá produzir tal ou qual sentido, e analisar tais ligações nos revela a tensão presente em toda textualidade complexa, e mesmo as inevitáveis contradições presentes em todo discurso filosófico, literário, político, etc. De perto, todo sentido parece estremecer, o histórico inclusive, seja ele fruto de um texto acadêmico ou ficcional. A enxertia textual, portanto, é rizomática.

Assim, se considerarmos a presença e a combinação de imagens do passado como características primárias da ficção histórica, não há porque descartarmos uma estilização expressionista do passado, para ficar num exemplo utilizado por Jameson⁸⁶, do rol de figurações históricas produzidas pela literatura. Se um romance se utiliza de pesadelos e alucinações para tratar da guerra, seu encaminhamento não é menos válido para a formulação imagética do passado do que aquele mais convencional, que recorre a descrições realistas de uma batalha.

Definir a relevância histórica dos eventos narrados, deste modo, é menos importante do que perceber que o escritor que se volta para o conteúdo histórico

⁸⁴Ver: JENKINS, Keith. **A História Repensada**. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2009.

⁸⁵Ver capítulo dois de: CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

⁸⁶JAMESON, op. cit., p. 200.

necessariamente se utiliza de formulações prévias, de individualizações da história já produzidas por terceiros. A organização interna de tais imagens no enredo literário pode produzir, ela mesma, mais uma imagem, que pode estar ou não em relação de semelhança com as já existentes. Imagens contraditórias, inclusive, podem ser conectadas por meio de tais enxertos discursivos, desembocando em inusitadas produções de sentido que, eventualmente, mascaram e escondem as fissuras de todo o trabalho de composição. Deste modo, uma imagem do passado pode ser ela mesma desmontada através do próprio discurso que a transmite, por meio de uma análise desconstrucionista.

Se dizemos, no entanto, que a literatura pode produzir também suas imagens do passado, não afirmamos que este processo se dê na ficção do mesmo modo que na historiografia, ou mesmo no jornalismo, nas artes plásticas, na museologia, etc. Cada linguagem figura o passado dentro dos recursos e das especificidades que são suas, diferenciando-se das outras no processo composicional. Assim, se um historiador, o mais das vezes, realiza afirmações diretas sobre o passado para construir a imagem que almeja veicular, os enunciados ficcionais, de uma variedade muito maior, nem sempre serão tão explícitos assim.

De fato, na maioria dos casos, o romance histórico contemporâneo não procede pela construção de um narrador que domina o conhecimento sobre a História e realiza afirmações diretas sobre a imagem do passado que deseja construir, ainda que tal possibilidade não seja excluída. De acordo com o encaminhamento do enredo, a forma específica de narrativa empregada em uma obra, o romance possui inúmeras alternativas à emulação da autoridade científica, tão característica no narrador historiográfico, levantando, por exemplo, impressões por meio da sugestão e do questionamento, encenando situações orientadas por conceitos e ideias do passado, esquivando-se de um posicionamento mais explícito e didático, já que este pode, por vezes, incorrer no risco de um empobrecimento literário e estético da obra. A análise das imagens do passado presentes na ficção histórica não se desvinculam, deste modo, de uma análise literária voltada à composição textual específica de cada título em questão. O grau de variabilidade pelo qual uma composição romanesca pode efetuar sua interpretação do passado público, como se vê, é imenso, e está diretamente relacionado com a quantidade de recursos literários que uma obra dispõe.

Na historiografia, de modo quase paradoxal, a intertextualidade do texto

histórico – evidente, por exemplo, no recurso às citações (diretas e indiretas), no uso de fontes e de um referencial bibliográfico, nas notas de rodapé –, ou sua multiplicidade de vozes, encontra-se subordinada a uma entidade autoral, o Eu que subscreve e assina o conteúdo do texto histórico, que assume determinado posicionamento em relação ao passado. Ao término da leitura de um texto histórico, entendemos que as diferentes vozes ali presentes foram necessárias para que o autor em questão chegasse às suas conclusões específicas, mas procuramos pela posição individual de quem assina e enreda tal agenciamento, sua “contribuição ao campo” que, existindo de fato, pode ser facilmente encontrada na expressão do narrador. O mesmo não ocorre com as narrativas de ficção.

O status de uma afirmação sobre o passado em uma ou outra modalidade narrativa, deste modo, está condicionado a uma diferença crucial entre a posição do narrador na escrita da história e a posição das personagens (narrador incluso) em um romance. O texto científico e didático confunde narrador e autor numa só entidade, ainda que possamos distingui-los em uma avaliação crítica. A ficção romanesca, por outro lado, recorre àquilo que Bakhtin denominou de polifonia. Para o teórico russo, no romance polifônico “o herói tem competência ideológica e independência; é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor”⁸⁷. O conjunto das diferentes vozes sociais presentes em um romance, portanto, não se pacifica sob a ação de uma entidade autoral, não toma a forma de um posicionamento explícito, que pode ser julgado e avaliado, não é atrelado à figura de quem assina o texto em questão. A “voz” do autor não se confunde com a voz de uma personagem específica, seja ela o narrador ou não, ainda que determinado personagem possa ser apresentado com nome idêntico ao de quem assina a obra. Os posicionamentos contidos num romance se encontram suspensos, não resolvidos, em estado de flutuação.

Contudo, se as vozes do romance não possuem uma relação direta com a voz autoral, a organização daquelas no processo de composição exprime algum tipo de posição específica, que paira acima de todas as vozes em disputa e concorrência no corpo do texto ficcional. Esta voz que se vincula ao todo, acima de todas as personagens – a que Umberto Eco denominaria de autor-modelo⁸⁸, é a que, no

⁸⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 03.

⁸⁸ Ver: ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

romance histórico, veicula uma (ou mais) imagem(s) do passado. No texto histórico, um historiador se utiliza de inúmeras imagens do passado para criar uma imagem específica que é a da obra, mas também é, ou deveria ser, o posicionamento do autor – é ela o que chamei anteriormente de “contribuição ao campo”. No romance de extração histórica, um autor se utiliza de inúmeras imagens do passado e, nos domínios do todo ficcional, cria ou reproduz uma imagem que é a da obra, mas não é sua – ela pode ou não ser análoga à visão de seu autor empírico (tal questão, no estudo literário, já não nos interessa) –, nem tampouco busca ser uma contribuição ao campo, no sentido atribuído ao termo. Em tese, inúmeros romances podem compor uma mesma imagem do passado, sem que o interesse de uma seja afetado pelo de outra: o atrativo de uma ficção não reside aí. Não se espera de um historiador que, produzindo uma imagem do passado, passe a produzir imagens contrárias àquela em seus próximos trabalhos, a menos que com isso esteja invalidando ou revisando suas publicações anteriores. Na ficção, tal possibilidade não despertaria qualquer estranheza: um escritor não se vincula à imagem do passado que seu romance histórico criou, nem seu romance é avaliado pela adequação ou não de tal imagem ou pelo confronto com visões concorrentes.

Deste modo, definir a imagem do passado presente em um texto histórico ou ficcional é já um exercício de crítica, uma leitura (ou desleitura) entre outras possíveis, que pode sofrer variações mais ou menos sensíveis de um leitor para outro. A organização de nossas percepções sobre o passado, ou nossa imaginação histórica, em sendo parte da cultura e do imaginário das sociedades, não escapa desta plasticidade relativa a tudo que é fruto do discurso. Constatação que, se não é gratuita, serve-nos como lembrete acerca da natureza dos “objetos de estudo” que as chamadas Ciências Humanas tomam para si – nas manifestações culturais, o que para alguns é sinal de mais, para outros é de menos.

Frise-se mais uma vez que, do ponto de vista aqui assumido, não me ocupo com a questão da exatidão referencial, mas sim com o uso e a construção destas imagens pela literatura e, retornando às considerações de Jameson, com a relação entre o plano existencial das personagens e a referida dimensão pública da história. Um romance (ou uma prosa-poética) como *Catatau*⁸⁹, de Paulo Leminski, não será avaliado por sua fidelidade em relação às fontes que utiliza para construir um século XVII ficcional, mas sim pela habilidade com que, em uma literatura com alto grau de

⁸⁹ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*: um romance-ideia. São Paulo: Iluminuras, 2010.

experimentação, seu autor esboça a imagem de um período em que uma Europa em vias de inserção numa cultura filosófica altamente racionalista, hoje cunhada pelo termo “cartesianismo”, se confrontava com uma América aparentemente incompreensível, traçando uma fuga de tal imagem por meio de um plano existencial da personagem – a epifania alucinógena em René Descartes.

Que entradas utilizar, portanto, para uma análise do universo da ficção histórica? A pergunta que se faz não é se a ficção reescreve ou corrige interpretações desgastadas da historiografia tradicional ou da “história oficial”, ou que interpretação histórica é elaborada pelo romance, mas sim que usos são feitos das imagens do passado no romance: que linhas são traçadas? Tais imagens funcionam meramente como pano de fundo para a ficção ou dialogam com transgressões, sentidos de outra ordem? A ficção produz linhas de fuga da História ou, ao contrário, afirma a indissociabilidade dos planos, fazendo das personagens exemplos arquetípicos dos territórios temporais explorados pela ficção? As personagens são parte da paisagem histórica, ou seja, são parte das imagens do passado veiculadas? Ou, ao contrário, elas exercem sua potência de vida por meio de uma desestratificação, desorganizando aquilo que as imagens do passado buscaram organizar e erigir, realizando um devir, escapando da arborescência histórica de seu momento? Questões que parecerão tanto mais inteligíveis na medida em que nos deixarmos contaminar pelo vocabulário conceitual de Deleuze-Guatarri, traçando os parâmetros de avaliação da habilidade e engenhosidade com que um romance realiza a mediação entre passado público e plano existencial, entre a História e o seu Fora.

3. O FORA

I – Traçando um mapa: os territórios temporais de Amar-te a ti

Uma cartografia das imagens do passado presentes no romance de Bueno. Sobre a imagem maior da obra: o século XIX mascarando sua crueldade por meio da erudição e da linguagem bacharelesca.

Na ficção, nenhuma escolha é desprovida de consequências. No limite, toda e qualquer alteração no corpo de um romance pode nos fornecer um estímulo para este efeito, e não aquele. Nossa reação ao texto literário está diretamente relacionada com os caminhos formais que a obra toma. Quanto mais abrangente é a questão a ser decidida, maior a cadeia de consequências na leitura. A decisão de trocar um ponto final por uma vírgula, por exemplo, deve surtir menos efeito na recepção do texto do que a escolha de uma narrativa em terceira pessoa, em detrimento da primeira. *Amar-te a ti* é um romance marcado pela imposição do Eu, uma narrativa confessional, em primeira pessoa – mas que Eu é esse?

Leocádio, o narrador. O corpo do texto, à exceção do prólogo ficcional, é o seu caderno de anotações. Híbrido de diário e caderno de confidências, a narrativa de Leocádio – um septuagenário melancólico, burocrata aposentado – nos submete a uma visão de mundo particular. Quem mais possa adentrar no casarão de sua memória, estará sujeito ao seu filtro subjetivo, ao seu modo de ver as coisas. Daí que todo o romance, e também a imagem do passado construída por ele, estará condicionado ao personagem e seus contornos. Não há qualquer outra leitura dos acontecimentos do enredo: há tão somente a macambúzia visão de Leocádio. Se o romance constrói uma imagem do século XIX brasileiro, o faz exclusivamente por meio de seu narrador, um confidente privilegiado. Este o motivo para que Leocádio possa ser considerado como a própria encarnação deste passado aludido. Não há, em *Amar-te a ti*, qualquer outra porta de entrada ao passado exceto pelo seu texto. Se tudo passa pela sua voz, também o passado que pulsa em seu texto será obra sua, um desenho nas suas entrelinhas, um fruto da sua pena. Há, portanto, na leitura aqui empreendida, uma figura de linguagem que nos orienta: tomar a parte pelo todo, ou o todo pela parte – o que chamamos sinédoque –, é o modo pelo qual

se estabelece uma relação direta entre o narrador e toda uma realidade maior, a do passado brasileiro encenado pelo romance.

É Leocádio quem diz, deste modo, que o século XIX não terminou com a passagem do 1900 para o 1901. Iniciando suas “elucubrações baldias” em 1913, o narrador, desgastado como os anos que por ele se passaram, solta o seu novelo textual até chegar em 1914 – ano em que termina a sua narrativa, e com ela o século que se arrastava. Aqui, já uma primeira imagem. O século XIX que adentra o XX, o século XIX de Eric Hobsbawm, que termina tardiamente com a Primeira Guerra Mundial. Depois, o fim dos grandes impérios europeus e o início de uma nova época. Logo a Grande Guerra fará as suas consequências. Entre elas, a ascensão de duas novas potências: Estados Unidos da América e União Soviética. O mundo geopolítico do século XX. Leocádio, novamente, como a encarnação de um passado inteiro. Sua decadência se confunde com o fim de todo um período. Mais uma vez, é o próprio quem nos diz:

Estamos sempre nos enxergando precariamente neste tardo século que insiste não terminar nunca. Lâmpioes, lamparinas, a fraca energia electrica gerada em Ribeirão das Lajes. Não importa se já avançamos um, dois, quase três lustros novo século adentro. O tempo não o contamos pelo calendário. Nada indica que tenhamos mudado de século – é tudo a mesma pachorra e a mesma música, lenta.⁹⁰

Como Leocádio, os historiadores desconfiam de periodizações da história que seguem à risca as passagens do calendário. O “longo século XIX” de Eric Hobsbawm se inicia em 1789, com a Revolução Francesa, e termina em 1914, desbravando o século XX dos calendários. Denominada pelo historiador inglês como a *Era do Capital*⁹¹, o período entre os anos de 1848 e 1875 consiste, para o autor, em uma imagem da consolidação da industrialização europeia e da cultura burguesa, os anos de ouro do capitalismo enfim triunfante, que encontra seu primeiro grande e efetivo inimigo político concreto entre as nações com a entrada do século XX e a fundação da URSS. Tal intervalo, que vai de 1848 a 1914, é o período que Leocádio encarna por meio de suas memórias. E ainda que o personagem se encontre na periferia do capitalismo, os anos de ouro da cultura burguesa oitocentista são, sem dúvida, uma das imagens presentes na ficção de Wilson

⁹⁰ BUENO, Wilson. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004, p. 186.

⁹¹ Ver: HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital, 1848-1875**. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Bueno. Assim, quando se diz aqui que Leocádio é ele mesmo a imagem do século XIX, refere-se, principalmente, à segunda metade do “longo século XIX” de Hobsbawm: período da consolidação da cultura burguesa nas sociedades capitalistas mais avançadas e nas elites periféricas.

A memória de Leocádio consiste em um passeio furtivo e filtrado por tal recorte temporal, deslocada espacialmente para o território brasileiro. Quando recuada, resgata percepções acerca da Guerra do Paraguai, dos debates abolicionistas, da escravidão, da infância nos tempos do imperador. Quando mais próxima do tempo da escrita (1913/1914), refere-se a um período a que alguns historiadores chamariam de *Belle Époque* brasileira ou carioca. A imagem de um país que, de forma desordenada e excludente, busca se inserir no padrão europeu de modernização e urbanismo transparece em passagens que abordam as novas tecnologias, a tímida expansão da luz elétrica e do saneamento (básico e social), a desconfiança dos intelectuais (representados pelo próprio narrador) perante o cinema – manifestação que ainda não havia alcançado o status artístico, considerada mais uma moda que “não sobreviverá à próxima década a qual, de si, terá suas ocupações próprias, igualmente breves e igualmente destinadas a ser melancolicamente substituídas”⁹².

A introdução do Brasil à modernidade, contudo, não se fez sem a existência de conflitos entre o poder público e as classes populares. Realizado de modo superficial e autoritário, sem a participação efetiva das massas, a modernização brasileira conviveu desde seu início com as contradições de um país que mascarava suas mazelas. Ambiente sujo e propício à proliferação de doenças, a capital brasileira no século XIX mantinha uma imensa maioria de sua população à margem das escolas e da informação. Relatando um caso que presenciou aleatoriamente, andando pelas ruas cariocas, Leocádio conta ao seu leitor sobre um vendedor de vassouras que sofre um ataque de causas desconhecidas e cai convulsivo ao chão. Frente ao homem trêmulo,

Houve quem dissesse, abafado, não querendo crer na própria certeza, que era a febre tifóide. Assunto meio tabu, as autoridades sanitárias parece escondiam um surto, ainda que controlado, do mal – sobretudo nas cercanias de Parati e, me parece, também em Itaúna. O comentário foi como um rastilho de pólvora: o tifo havia chegado enfim ao Rio de Janeiro. Gelamos.⁹³

⁹² BUENO, op. cit., p. 108.

⁹³ Ibid., p. 122.

As tensões do contexto histórico construído pelo romance surgem, sobretudo, sob a forma de um diálogo com os estudos da mentalidade e do imaginário das elites brasileiras do momento. Linhas de pesquisa histórica que visam captar a sensibilidade dos indivíduos, tais abordagens se preocupam menos com os acontecimentos, ou com o factual da história, do que com os modos de pensar e sentir dos diversos grupos sociais que conviveram em um determinado passado. Por se tratar de uma narrativa que privilegia a própria linguagem, além do lado confessional e sentimental de seu narrador, *Amar-te a ti* explora com destreza uma imagem do passado relacionada ao medo no século XIX, que nos remete ao já clássico estudo de Celia Maria Marinho de Azevedo, *Onda negra, medo branco*⁹⁴.

Por meios ficcionais, a “série de brancos ou 'esfolados' bem-nascidos e bem-pensantes que, durante todo o século XIX, realmente temeram acabar sendo tragados pelos negros mal-nascidos e mal-pensantes”⁹⁵ pode ser vislumbrada na figura do próprio Leocádio, anti-abolicionista que, aqui e ali, imprime em suas notas as tonalidades do medo que sente dos antigos escravos, já libertos ao tempo de sua escrita. Para Celia Azevedo, recuperar o medo enquanto dimensão da História é tarefa complexa, já que

(...) trata-se de uma dimensão oculta, raramente reconhecida por aqueles que vivenciaram o momento histórico pesquisado. Na tentativa de racionalizar os atos é muito mais comum apelar-se para argumentos lógicos, sofisticados, do que simplesmente reconhecer que se tem medo.⁹⁶

Assim, também Leocádio procura justificar o seu medo com precários argumentos e tentativas de racionalização que, segundos adiante, esvaem e caem por terra. Daí que, narrando uma de suas passagens pela barbearia, o burocrata se utilize da figura do *negro Eurípede*, “ex-escravo que se estabeleceu na Glória e ali vinha fazendo não só cabelo mas muita barba ilustre”, como prova contra os “capoeiras”, a população negra que vivia pelos cantos, “a nos infernizarem aos homens de bem”⁹⁷. Para o narrador, o barbeiro ex-escravo comprovava a vocação para meliante dos libertos que, tendo a possibilidade do trabalho, tendiam ao crime e

⁹⁴ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**; o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁹⁵ Ibid., p. 19.

⁹⁶ Ibid., p. 20.

⁹⁷ BUENO, op. cit., p. 30.

à vagabundagem. Mas se num primeiro momento o barbeiro representa a exceção, num segundo, logo Eurípede é visto com a mesma desconfiança, retornando à regra preconceituosa. Aí o medo de Leocádio transparece cristalino:

Mesmo o Eurípede, não se confiasse, podia que amanhã ou depois usasse tesouras e navalhas, não para nos aparar o excedente de pêlos, mas para se nos passar o pescoço em armas, o que podia parecer, e era, uma exageração, mas fique isso aqui de exemplo embora o destino que eu deseje a estas folhas manuscritas seja o que vai do fogo às cinzas do nada, compostas, as folhas, só para encher as horas, muitas delas soturnas, de um homem devotado a encontrar-se a si próprio, mais que na existência mesma, detrás do espelho da escrita – esta a única verdade do ser, como aumentava o Motta, sobretudo o Motta, quando bêbedo.⁹⁸

Amante das letras jurídicas e da poesia, Leocádio pode ser lido enquanto uma personificação do ambiente literário do período, o mesmo ambiente que, anos mais tarde, os modernistas da semana de 22 buscaram perturbar. Em sua escrita, salta aos olhos do leitor o pedantismo e o vocabulário bacharelesco típicos de uma geração que, sem a mesma habilidade, tinha em Bilac seu mestre e seu caminho. De fato, o poeta parnasiano é citado pelo narrador ao longo de suas inúmeras digressões sobre a escrita e a literatura, sobre o valor ou a ausência de valor de suas páginas que, promessa não realizada, deveriam queimar no fogo tão logo sua vontade de continuá-las findasse.

O preciosismo com as palavras, manifesto sobretudo na larga utilização de termos pouco usuais e no lirismo exagerado de construções literárias que soam um tanto gratuitas, bem como a nota obsessiva de Leocádio que, por diversas vezes, desculpa-se pelo seu estilo dizendo não ser um verdadeiro escritor, formam, junto das referências a grandes escritores da época, um perfil literário não apenas de Leocádio, mas de um senso comum intelectualizado do final do século XIX brasileiro. Aliado ao culto pelas “Belas Letras”, as posições conservadoras do narrador e sua visão de mundo altamente elitista constituem, se não uma contradição, uma tensão ressoando no seio de sua escrita. Neste sentido, a passagem mencionada da desconfiança de Leocádio em relação ao barbeiro Eurípede expressa precisamente tal combinação, aos olhos de hoje, indigesta: após sua manifestação racista, expressão do imaginário das elites brancas, o narrador engatilha mais uma de suas digressões existenciais, com direito ao pedantismo habitual de suas especulações vazias sobre a “verdade do ser”. O que se inicia

⁹⁸ Ibid., p. 30.

como alerta preconceituoso, termina numa máscara de grandiosidade filosófica que, vista de perto, é quase nada.

Este o ponto em que, no exame das imagens do passado presentes no romance, uma imagem maior parece contaminar todas as demais. O mascaramento das tensões e dos conflitos sociais do período por meio da linguagem parece ser, dentre as demais, a expressão do conjunto estético em seu todo, a imagem do passado atrelada à obra de Bueno. Ao longo de todo o romance, nos momentos em que a escrita de Leocádio, com os exageros parnasianos e maneirismos de época, parece se questionar sobre a sua própria identidade, ela realiza o contrário, camuflando o seu autor e, com isso, escondendo também outra identidade “verdadeira” do século XIX. No fim, as fissuras da História e do Sujeito continuam lá, por debaixo dos termos difíceis e da sintaxe empolada, nos lugares mesmos em que o narrador, ou o registro do passado, mais tentou, em vão, escondê-las. Há uma imagem do passado em *Amar-te a ti*: um Brasil que, tal como uma velha dama a esconder suas rugas, camufla seus conflitos, seus problemas sociais e sua mentalidade conservadora com o batom e o pó-de-arroz da língua pretensamente culta – a bacharelesca língua portuguesa das elites.

II – Linhas de vida, linhas do romance

A linha de segmentaridade dura e as imagens do passado. A linha de segmentação molecular e os vazios narrativos em *Amar-te a ti*. Os pacotes de desterritorialização de Leocádio.

Somos todos feitos de linhas, dizem Deleuze e Guattari. A realidade é feita de linhas. Linhas pelas quais traçamos coordenadas, construímos um mapa. No muro branco, pintamos um rosto, feito ele também de linhas. Em um romance, encontramos linhas de escrita, que “se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas”⁹⁹. Um rizoma é feito de linhas. Enquanto escrevo, traço também uma linha, que se liga com outras linhas, linha que cruza, conecta ou faz fugir.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3.** Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 72.

Existem linhas de diferentes tipos: elas não param de se misturar umas com as outras. Quando dizemos que uma linha é de tal espécie, logo percebemos nela outra linha, que diverge da primeira. Há pelo menos três tipos de linhas que são bem marcadas:

(...) de segmentaridade dura e bem talhada, de segmentação molecular e em seguida a linha abstrata, a linha de fuga, não menos mortal, não menos viva. Na primeira há muitas falas e conversações, questões ou respostas, intermináveis explicações, esclarecimentos; a segunda é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação. Mas se a terceira fulgura, se a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, pode-se enfim falar aí “literalmente”, de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranquila do que acontece em que nada mais pode valer por outra coisa.¹⁰⁰

Os binarismos que compõem a estrutura social, as formas rígidas de entender a realidade, constituem linhas molares, de segmentação dura. As arborescências, as estratificações de um sentido, constituem linhas de segmentaridade dura. Elas nos dão segurança. Estabilizam nossa visão da realidade. Compõem um organismo. Através delas, dizemos: a realidade é assim; a natureza, a sociedade, o passado são assim. Todo o mapeamento do histórico aqui realizado, portanto, é um mapeamento da linha molar do romance de Bueno. As diferentes imagens do passado utilizadas em um romance são, na estabilidade de seus contornos, entendidas aqui como a linha molar do passado engendrado pela narrativa ficcional. A característica do romance histórico, na perspectiva adotada aqui, é ter sua linha de segmentaridade dura formada por imagens do passado.

Outra é a linha de segmentação maleável, ou linha molecular. Estas linhas de um segundo tipo, mais do que erigir um monumento, o fazem tremelicar, fazem-nos ver no monumento erguido pelas linhas duras algo de diferente, quem sabe mesmo algo de novo. São como *quantas* de desterritorialização, arremessando pacotes de intensidade e potências estranhas ao sentido estratificado pela rigidez das linhas molares.

Em *Amar-te a ti*, atravessada na ambientação histórica responsável pela subjetivação de Leocádio, nas imagens do passado que organizam e conferem densidade ao personagem narrador, há uma trama repleta de silêncios e vazios que envolve a relação de Leocádio com Lavínia, sua falecida esposa, e Licurgo, amigo do casal. Se existe um enigma a ser solucionado, ele flutua pelas inúmeras lacunas

¹⁰⁰ Ibid., p. 77.

da narrativa – lacunas que sugerem ora uma, ora outra direção, fazendo com que o leitor, na busca por levantar a arborescência do romance, veja seu intento fracassar diante da porosidade da linguagem de Leocádio. É o exame da linha molecular do romance o empreendimento que agora se segue.

Amar-te a ti é a narrativa de um velho solitário, voltado para o próprio passado num modesto quarto de hotel, o Majestic. A relação enigmática de amor/ódio por Licurgo Pontes, bem como a aura de mistério que cerca a morte de Lavínia (que terá acontecido?), sua falecida esposa, são os impulsos fundamentais das reflexões e memórias do narrador. Mas nada se esclarece. Ainda que seu narrador insista em apontar para a escrita como forma de organizar e compreender o vivido, o leitor não encontrará nem organização nem compreensão acerca dos acontecimentos que animam a narrativa de Leocádio.

Tomando um ponto de vista ligeiramente diverso, podemos entender a construção romanesca de *Amar-te a ti* através da noção de espaços de indeterminação, tal como apresentada por Vincent Jouve. De acordo com Jouve, na leitura de uma prosa literária, “é juntando as ações esparsas em sequências lógicas que o leitor vai poder se orientar no universo narrativo”¹⁰¹. Contudo, a programação de um texto pode prever a participação do leitor nos mencionados pontos de indeterminação, solicitando-o que use de sua criatividade para preencher eventuais vazios da narrativa – um meio eficiente de estimular a cooperação do leitor. Na terminologia de Iser¹⁰², tais espaços são denominados vazios e negações. Para o teórico, eles impulsionam e dão vida a uma dinâmica de leitura fundada na expectativa decorrente do não-dito e na quebra ou correspondência desta expectativa de acordo com aquilo que está presente no texto.

Discorrendo sobre Jane Austen, considera Iser:

O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito. Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece

¹⁰¹ JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002, p. 71.

¹⁰² Ver: ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. Em: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

realmente falar quando cala sobre o que censura. Como, no entanto, o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a apresentar um fundo (...). O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado.¹⁰³

Assim, tais vazios são os lugares oferecidos pelo texto à ocupação pelo leitor, constituindo um ponto fundamental de interação entre ambos. É através dos vazios que uma narrativa pode programar a interação assimétrica entre texto e leitor. Na literatura moderna, é comum nos depararmos com ficções que deliberadamente multiplicam os vazios. O risco, no caso de um abuso do recurso, é a quebra da comunicação – os vazios perdendo a função de dinamizar a leitura e tornando-a estéril. Contudo, se bem dosada, a ausência de anotações concede ao leitor um elevado grau de liberdade. No pêndulo que oscila entre permissão e repressão, os vazios tendem a aproximar as narrativas da primeira.

Formada por platôs, a ficção histórica de Wilson Bueno, assim, parece dar abertura a seu leitor para que, não delimitando uma saída única para o romance, elabore as saídas possíveis deste labirinto de memória. Mas se a fragmentação e a indeterminação estimulam o preenchimento da trama pelo leitor, em *Amar-te a ti*, tais recursos igualmente fragilizam toda e qualquer resposta definitiva que se queira dar para as questões levantadas. Assim, sabemos que Lavínia faleceu no desembarque de uma viagem realizada a Juiz de Fora. Leocádio, ausente no momento, volta ao fato imbuído de desconfianças. Licurgo estava lá quando da morte. Ele quem deu a Leocádio as trágicas notícias. Antes de procurar as circunstâncias do ocorrido, o burocrata especula primeiro sobre as próprias razões da viagem:

Ver fantasmas ali onde só existiam lacunas, a ausência de Lavínia afundando-me num vácuo irremediável, sabiam constituir-me os dias. Quase uma semana já se ia com ela a Juiz de Fora e era como se a casa não me coubesse ao corpo, e nem eu a ela inteiramente. Por que Lavínia embarcara sem mim? Que gesto aquele, quase petulante, que a fizera sair a sítio tão distante, a hospedar-se a uma prima de segundo grau?¹⁰⁴

Resposta de Lavínia: saudades da prima. Leocádio, desconfiado, não confia explicitamente ao leitor qual a sua hipótese. Sabe-se apenas que a dúvida não o abandona, e que a resposta lhe pareceu insuficiente. Resgatando os antecedentes,

¹⁰³ Ibid., p. 90.

¹⁰⁴ BUENO, op. cit., p. 60.

Leocádio revê o mês de julho de 1875: “o olhar de Lavínia entrevisto no esgarço dos sonhos pesadelares, partindo-me a alma em duas, inquirindo-me de mim a amizade com Licurgo”¹⁰⁵. Espaço de indeterminação, não sabe o leitor os motivos de Lavínia ao inquirir sobre a amizade do marido. Retornando ao tema em momento adiante, pouco falta a Leocádio para que acuse o amigo: “Quando chegamos ao Cais Pharoux, desde longe percebi Licurgo, preocupado, neurastênico, de maus modos e jeitos. E aquele era o meio como parecia eximir-se de toda culpa”¹⁰⁶. Mas se há alguma culpa, qual é ela? O não-dito, somado a considerações vagas, sugestões mais ou menos veladas, fazem com que o leitor, a exemplo daquilo que Iser considera sobre a prosa de Jane Austen, tome “como pensado o que não foi dito”¹⁰⁷.

Licurgo insere ainda um novo elemento na história ao questionar Leocádio sobre um cavalheiro de meia-idade, suíças grisalhadas e *paletot* cinza, que ofereceu ajuda a Lavínia. Esta é a única informação de que dispomos sobre tal personagem em toda a narrativa. Leocádio não esclarece o assunto, nem mesmo sua opinião sobre a matéria. Ao contrário, faz com que seu leitor questione se de fato o septuagenário sabe de algo que não quer expor: “Lavínia. Licurgo. Senhor de suíças grisalhadas e paletot cinza. Licurgo. Lavínia. O cais, a barca, a queda, o grito profundo. Mistérios. Mistérios?...”¹⁰⁸. A morte da esposa permanecerá por todo o romance como um acontecimento não esclarecido, e mesmo a estratégia de repetir uma afirmação de modo interrogativo se repete em outras passagens relacionadas ao tema, como quando, referindo-se ao acidente de Lavínia, Leocádio duplica o termo exprimindo sua dúvida: “cinco anos após o acidente (acidente?) com Lavínia (...)”¹⁰⁹.

Deste modo, ao longo de toda a narrativa de *Amar-te a ti*, o leitor desliza por um pantanoso terreno de incerteza e imaginação. A morte de Lavínia, se gerou uma relação tensa entre Leocádio e Licurgo, não foi o pontapé inicial da situação. No romance, não ficamos sabendo de que modo Licurgo entrou na vida do casal. Sabe-se apenas que, próximo de marido e esposa, o jovem, de idade muito inferior à de Leocádio, era íntimo de ambos. Remontando os fragmentos esparsos dados pela narrativa, contorna-se um Licurgo que, após a morte de Lavínia, acusou o viúvo de

¹⁰⁵ Ibid., 61.

¹⁰⁶ Ibid, p. 92.

¹⁰⁷ ISER, op. cit., p. 90.

¹⁰⁸ BUENO, op. cit., p. 94.

¹⁰⁹ Ibid., 144.

assassinato para fins de extorsão e benefícios pessoais:

Licurgo, altivo e canalha, ignorava-me a aniquilação e a desesperança, confiando, ainda mais, no que para ele já era uma certeza – não dissimulasse, fôra eu, Leocádio José de Azeredo Prata Filho, quem provocara o acidente que nos deixou sem Lavínia. O motivo para tamanha barbárie? O mesmo das tragédias daqui ou d’alhores – ciúmes, desesperações de amor, inconsoláveis desejos (...).¹¹⁰

Temos, portanto, uma acusação fundamentada nos ciúmes de Leocádio. Difícil, porém, reconhecer se os ciúmes eram de Lavínia, por quem Leocádio declara seu amor constantemente, ou de Licurgo, por quem, como veremos, o narrador possui uma não-esclarecida relação de dependência, desejo, amor e ódio, ainda que expressa sutilmente em sua narrativa. Ambos os personagens merecem atenção neste sentido.

Em reforço à primeira hipótese, passagem em que, relembando os antecedentes da última viagem de Lavínia – a mesma que, ao desembarque, tirou sua vida –, Leocádio lamenta a doença de que sofria a esposa. Não constatando o médico nenhuma moléstia, Leocádio soube se tratar de “cousas de mulher triste”¹¹¹, sugestão que, no século XXI, pode-se tomar enquanto indicativo de depressão. A relação com Licurgo se traça na medida em que Leocádio alega ter preferido, por ciúme, que aquela fosse uma doença grave do que fosse somente tristeza. Fortalecida, igualmente, a mencionada relação quando, logo em seguida à narração do exame médico, Leocádio confessa ser acometido na memória pela imagem de “Lavínia abanando-se detrás do leque cor-de-rosa, milagre da tarde ou do céu, a minha Lavínia, animada pela prosa com que Licurgo deitava lábia e charme”¹¹². Em digressão posterior, Leocádio pergunta ao fantasma da esposa, um tanto transtornado: “Lavínia, responde, Lavínia, onde a minha boca na tua desejastes ao Licurgo com uma violência de amantes falhos e roídos por dentro?”¹¹³.

Mas se, por alguns momentos, é Lavínia quem parece seduzida por Licurgo, em outros, Leocádio parece nutrir algo mais que amizade pelo moço. Em capítulo intitulado “A caça e o caçador”, Leocádio narra um episódio em que, já viúvo, aposentado e morando com a irmã Elvira, recebe uma visita de Licurgo, “que

¹¹⁰ Ibid., p. 120.

¹¹¹ Ibid., p. 47.

¹¹² Ibid., p. 47.

¹¹³ Ibid., 184.

anunciava nunca as suas chegadas”¹¹⁴. Já ao entrar na sala de visitas, toda a intimidade concedida a Licurgo por Leocádio em sua casa, bem como todo o mistério do estatuto de sua presença, se condensam nas considerações do narrador: “não sendo tolo [Licurgo], a queria [Elvira] sempre com uns agarramentos filiais. Incomodava-me, mas, bem pensado, melhor assim – que lhe fosse leve a cara do moço; e a ele a dela”¹¹⁵. O capítulo é repleto de insinuações acerca da atração que sentia Leocádio pelo jovem amigo, sempre permeadas pelos vazios narrativos, que fazem o leitor acreditar em um pano de fundo não pronunciado.

Corpo suado em seu maiô, um banho é oferecido a Licurgo pela irmã Elvira, como se aquela não fosse a primeira vez, o que se confirma na resposta do amigo que, estando a banheira de hóspedes entupida, diz não querer abusar mais uma vez da banheira de Leocádio. Sem que fosse necessária muita insistência, Licurgo aceita o banho. O septuagenário narra ao leitor, sob a metáfora da perseguição entre gato e rato, diálogo entre ele e o amigo, cada resposta parecendo, aos olhos do narrador, um ataque, uma alfinetada, uma virada de mesa. Ponto nevrálgico, Licurgo pede a Leocádio para usar os seus saís, ao que rebate o aposentado dizendo, “Não, Licurgo, não sou homem que me perfume ou enfeite...”¹¹⁶, para logo em seguida:

- Sei bem o monge que és, Leocádio... – astuto, num salto, animal inesperado, lança-se sobre mim, o Licurgo, com apenas esta frase dúbia e que larga vibrando ao silêncio orquestral da tarde. Cubro-me de vergonha e ultraje, fere-me fundo o oximoro e foi como se me pusesse as tripas fora. Com o monge, sabedor enxerido de alguns segredos, sobretudo os que precediam a Lavínia, queria por certo dizer-me o fornicador, o descarado, o marido sôfrego feito uma borboleta adejando alheias searas, insuspeitos – e interditados – jardins¹¹⁷.

Como se vê, a dubiedade do romance perpassa também pela dubiedade dos diálogos descritos por Leocádio, daquilo que os personagens dizem uns aos outros, sempre revelando e escondendo simultaneamente. Que segredos serão esses? Se Licurgo sabia de alguns segredos, o mais das vezes aqueles que precediam a Lavínia, havia outros, portanto, que não a precediam. Que jardins insuspeitos e interditados são esses? Pode-se depreender daí hipóteses que, no entanto, em momento algum se confirmarão de forma inequívoca no romance. Mais ainda,

¹¹⁴ Ibid., p. 29.

¹¹⁵ Ibid., p. 28.

¹¹⁶ Ibid., p. 33.

¹¹⁷ Ibid., p. 34.

mesmo que no desenvolvimento do capítulo uma relação de desejo e repulsa do narrador se explicita quando, observando Licurgo ao banho, nu e molhado, o viúvo de Lavínia fantasia uma dramática cena de assassinato, não se pode confirmar em certeza, a despeito das descrições lascivas de Leocádio, que entre os dois haja qualquer tipo de relação amorosa. O leitor terá que conviver com a dúvida, mesmo quando as pistas indicam um caminho a seguir.

Dadas as acusações e extorsões de Licurgo, era de se esperar que Leocádio, injustiçado pelo amigo, rompesse relações e sentimentos afetivos. Ao contrário, o desejo de tê-lo nas proximidades acompanhou o burocrata até os dias mais próximos do tempo da escrita, e as passagens em que mais claramente se expressa a atração do narrador pelo amigo são, em maioria, aquelas lembranças já da vida de viúvo. Em outros momentos, a lembrança da morte da esposa e a posterior acusação de assassinato por parte de Licurgo parecem incomodá-lo menos do que a indiferença do amigo para com seus sentimentos. Várias as passagens em que, mesmo após a transferência de Licurgo para Manaus, ocasionando o corte de relações entre os dois, Leocádio demonstra não o ter esquecido. Por isso é que, lembrando do regresso do moço que servira ao exército na Guerra do Paraguai, o septuagenário se questiona: “Licurgo. Que de abismo cavado no tempo, fundo, me retorna a você?”¹¹⁸.

Assim, como já exposto, *Amar-te a ti* é narrativa dotada de muitos vazios intensivos, verdadeiros platôs em que os sentidos se dão por movimento de redemoinho, os quais exigem a cooperação do leitor, a risco de, em caso contrário, a força do romance se esvaír. Não sabemos, ao fim, o que existe entre Leocádio e Licurgo, quais são seus segredos ou os motivos da morte de Lavínia. Não se confirma, ainda que o caso pareça estar no pano de fundo do enredo, o triângulo amoroso que parece configurar o relacionamento das três personagens. E mesmo que o desejo esteja presente na narrativa de Leocádio, não se sabe até que ponto seria o desejo mero fantasma torturando um septuagenário, seria lembrança de algo percebido, ou ainda a revelação daquilo que permanece inconfesso pelo narrador. Em todas as hipóteses, cabe ao leitor tomar partido no vazio, sem deixar, contudo, que não seja também sua a indagação de Leocádio, que não explica a si mesmo o que em sua história tem “de farsa, o que de um cetim rasgando-se no silêncio das galerias da noite. E o que do enrodilhar-se da cáspide noturna no coração escuro

¹¹⁸ Ibid., p. 40.

dos homens. O que de história? O que de desenredo?”¹¹⁹.

O que se pode afirmar, portanto, é que encaminhamentos diversos para a trama permanecem, no romance de Bueno, em estado de suspensão. Ainda que pouco se confirme pelo narrador, muito se insinua, e com tal insinuação, a linha de segmentaridade dura do romance sofre um abalo sísmico. Os vazios e a indeterminação constituem a linha de segmentaridade maleável de *Amar-te a ti*. Os desejos de Leocádio, sua latente ou possível homo ou bissexualidade, os fantasmas relacionados à morte de Lavínia (homicídio, suicídio ou acidente?), todos estes *quantas* de desterritorialização fazem com que o leitor suspeite de todo sentido que parecia seguro e estratificado. Bem (de)marcado pelo contexto histórico que o envolve, o narrador do romance, que antes parecia ter um rosto, desfigura-se com as flutuações da linha molecular – é esse ainda aquele homem que pensávamos que fosse? Mas afinal, quem é Leocádio? Pergunta que, pela relação de contiguidade anteriormente já estabelecida, nos conduz a outra questão, de maior abrangência: é esse ainda o século XIX de que falávamos? Que passado é esse, perturbado pela indeterminação da linguagem que o veicula?

A estratificação do passado no narrador, chacoalhada pelos enigmas da trama, parece prestes a ruir. Há um processo de desterritorialização em curso. Entretanto, falta ainda o elemento que trace a linha de fuga de todo o sistema, que nos coloque em relação com o Fora de Leocádio e da História. Ainda não se chegou lá. É preciso encontrar o momento em que Leocádio, e com ele a História significada, perde o seu rosto, o seu sentido, desfaz, enfim, a sua arborescência.

¹¹⁹ Ibid., p. 26.

III – A experiência do Fora, ou sobre como Leocádio desfaz sua arborescência

Sobre a linha abstrata ou linha de fuga. A experiência do Fora em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Leocádio perde o rosto. O passado se desestratifica.

Enquanto percebida em sua linha de segmentaridade dura, a narrativa de *Amar-te a ti* pode ser lida enquanto representação do mundo, em modo figurativo. Leocádio representa o passado, personifica o século XIX, faz referência a um exterior que se encontra em discursos outros – a historiografia, a literatura oitocentista, os documentos do passado. Mas há uma linha que nada pode representar, que é relativa ao caos e que, ainda que atravessada aqui ou ali pelas linhas duras e maleáveis, dirige-se para o fora do sistema estratificado, dos contornos do rosto e do mapa. E por ser relativa ao caos, exige prudência, exige cuidados para que não se torne uma linha sem volta. É a linha de fuga que, liberando-se do sistema de pontos e coordenadas do romance, sistema esse que nos permite falar em imagens do passado, pode abandonar o mundo da representação para se colocar como *apresentação*.

Nada mais que imitar: a linha de fuga se produz num devir, e não importam os pontos de saída ou chegada, mas sim o trajeto que se faz entre um e outro. Nada mais que se referir, nada mais que tomar como objeto, a linha de fuga é a força liberada, é o cano que se estoura, é a linha que se coloca em relação com o Fora. Esta experiência do Fora se dá em dois níveis: diegético e extra-diegético, já que falamos aqui em apresentação. Não somente Leocádio encontra o seu Fora como também, por meio dele, o leitor experiencia o Fora que é a própria narrativa de Leocádio. Antes de nos determos na análise romanesca, contudo, façamos alguns apontamentos necessários sobre o conceito de Fora tal como o entendo aqui.

Ao contrário do que pode parecer ao senso comum, o conceito do Fora não deve ser visto como algo que nos afasta da realidade, mas sim como um elo de ligação. Maurice Blanchot utilizava-se do conceito exatamente para pensar a relação da literatura com o Real. Para o filósofo, a literatura pode constituir “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”¹²⁰. É esta

¹²⁰ BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 81.

experiência que procuro realçar neste exame. Através dela, o texto literário não apenas apresenta um Fora diegético, ou seja, fenômeno que é parte da realidade emulada pela ficção, como ele próprio se coloca enquanto o Fora do mundo, já que permite ao leitor uma vivência paralela à da realidade fora do texto. Como ressalta Tatiana Salem Levy, entender literatura desta forma significa que ela “não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de vivenciar o outro do mundo”¹²¹. Assim, ao nos entregarmos à literatura ficcional, não estamos nos afastando do real, já que os “personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real”¹²².

Entende-se, aqui, que a experiência do Fora no texto literário se dá por meio das linhas de fuga traçadas pela ficção. Mas se aceitamos, entretanto, que a linha abstrata ou de fuga se produz num devir, é necessário ainda definir, na esteira de Deleuze e Guattari, o que se entende neste ensaio por devir. Em *Mil Platôs*, temos que o devir é o próprio “movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma antimeória”¹²³. Tal expressão, antimeória, não é gratuita. A memória, em sua íntima relação com o passado, é aquilo que nos estratifica, que nos preenche com uma subjetividade, é o material pelo qual encontramos um rosto para assumir. No devir ou na linha de fuga, o corpo se esvazia de memória – ao mesmo tempo, não é mais o que era antes e ainda não é o que um dia poderá ser. A definição, neste ponto, assemelha-se à noção de “momento do evento revelador”¹²⁴, utilizada pelo filósofo da história Ankersmit. Para o teórico holandês, tal momento consiste exatamente no intervalo entre passado e presente, entre sujeito e objeto, em que não existem códigos de leitura disponíveis para qualquer tentativa de compreensão. O que há, sobretudo, é uma experiência. Ela nos leva a um estágio posterior de conhecimento, no qual retornam as fronteiras entre passado e presente, e onde enfim podemos outra vez analisar aquilo que passou – agora com um olhar renovado. Ou seja, tal momento é o que institui uma separação, uma ruptura, um

¹²¹ LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 27.

¹²² Ibid., p. 20.

¹²³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 96.

¹²⁴ ANKERSMIT, F. R. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Londrina: Eduep, 2012, p. 260.

antes e um depois. Durante o momento, no entanto, tudo é desorganização, caos, experiência pura da realidade, contato com o Fora. Na linha de fuga, o corpo desfaz seu organismo, já não funciona do mesmo modo, com as mesmas relações entre seus componentes: é o Corpo sem Órgãos, o corpo em estado de flutuação.

Em minha leitura do romance de Wilson Bueno, tal momento revelador, epifania de Leocádio e de seu leitor, não será encontrado nos segredos de seu narrador. As inúmeras especulações sobre a morte de Lavínia e o papel de Licurgo na trama servem como despiste para aquilo que é a experiência do Fora na narrativa. Engana-se, portanto, quem procura em *Amar-te a ti* por uma solução dos enigmas da trama, pela resposta dos mistérios envolvidos na relação de Leocádio, Licurgo e Lavínia, acreditando ser aí que o enredo do romance adquira consistência.

Dir-se-ia que é na linguagem que reside o interesse da obra, mas isto é pouco, e não nos diz muita coisa sobre o título específico. Encontro, no entanto, na linha de fuga que arrebatava Leocádio o acontecimento que nos desloca, que faz com que o leitor experiencie algo de diverso, que chegue ao final do romance e possa dizer: não estive ouvindo histórias, estive vivenciando uma obra de literatura. Os silenciamentos estratégicos que nos fazem especular sobre a morte de Lavínia e a relação de Licurgo com Leocádio fazem apenas desviar nossa atenção daquilo que é o dever do narrador, daquilo que é a relação do romance com a História, com as imagens do passado.

Percebe-se, deste modo – e para retornar à noção de antimemória –, mais facilmente a linha de fuga do narrador de *Amar-te a ti* se observamos atentamente sua relação com o tempo. Em particular, dentre as imagens do passado utilizadas pelo romance, adquire vulto e importância aquelas relativas à mentalidade das elites frente ao processo de abolição da escravatura e a marginalização da população negra: aí é que, com maior intensidade, pode-se perceber a força da experiência do narrador. As imagens do passado relacionadas ao tema são os tijolos retirados do muro de Leocádio, que fazem toda a edificação ruir, tornar-se um corpo desorganizado de destroços.

Sabe-se através de imagens do passado construídas pela historiografia que, durante toda a segunda metade do século XIX, lenta e tardiamente, a escravidão vinha perdendo força no Império do Brasil. Mais ainda, que através de decretos e leis que pouco funcionavam, o país abria caminho para o trabalho livre e a mão-de-obra assalariada na virada do século XIX para o XX. Mas não é o fim da escravidão

ou o preconceito racial que mais nos interessam no romance de Bueno. Tais acontecimentos, que brotam da narrativa aqui e ali, fazem parte da linha de segmentaridade dura do romance, “uma linha que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar”¹²⁵. Como vimos, a linha dura de *Amar-te a ti* aparece nos jogos de territórios bem definidos, e não seria demais supor que as obras de história tracem estas linhas duras ou molares constantemente, ainda que demais tipos de linhas cruzem por entre estas, por vezes ocupando um mesmo espaço.

O traçado de uma *linha de segmentação maleável ou molecular*, por outro lado, adiciona um *a mais* na composição do romance. Esta a linha que aparece em *Mil Platôs* como um *quanta de desterritorialização*.

É nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção.¹²⁶

Em *Amar-te a ti*, dentro do tema sugerido anteriormente, a linha molecular que atravessa a História e Leocádio anda junto do questionamento acerca da própria linha dura (aquela que parece sempre triunfar – linha de porvir, não de devir). É a linha molecular que põe Leocádio em confronto com seus próximos passos, que faz Leocádio temer e negar o território em que acaba de adentrar.

As novidades dos tempos modernos empurram o personagem para uma desterritorialização – “Minúsculas fissuras e posturas que não passam mais pelas mesmas instâncias (...), linhas secretas de desorientação ou de desterritorialização”¹²⁷. Se a linha dura está próxima do acontecimental, pois o acontecimento “atua por cortes demasiadamente significantes, fazendo-nos passar de um termo a outro”¹²⁸, a linha molecular é aquela que se aproxima das fissuras e posturas, da matéria inapreensível e molecularizada, tal como o medo branco diante do fantasma da ameaça negra, o medo que faz brotar a suspeita de um possível homicida onde há apenas a indiferença de um cocheiro:

Não era pela boca e por palavras que ele semelhava, o chocheiro!, ao duende mau dos contos da Carochinhas; menos, muito menos pelo que

¹²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011, p. 67.

¹²⁶ Ibid., p. 68.

¹²⁷ Ibid., p. 69.

¹²⁸ Ibid., p. 71.

dizia, aqui posso lembrar, do que por aquilo que deixava de dizer é que ele sugeria esconder um punhal na estreita cintura amarrada de um cordão.¹²⁹

Tradicionalmente, o discurso historiográfico consegue, com maior ou menor êxito, trabalhar com as linhas moleculares nos registros do passado, mas é à terceira linha que quero chegar, já que esta linha, abstrata ou de fuga, não se coloca contra ou ao lado das interpretações canônicas de determinados momentos históricos, mas faz do romance histórico um experimento acerca dos limites de uma sociedade historicamente determinada. Pois as linhas de fuga

não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes de fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga.¹³⁰

É pela linha de fuga que, no romance de Bueno, experimentamos o passado, e não apenas o observamos, sob a forma de uma representação. Há um componente de realidade que, nos domínios de uma literatura meramente referencial, não conseguiríamos apreender. É preciso que este Real se apresente sob nossos olhos, sem interpretação, sem estratificação, sem um sentido construído e atribuído. Mas qual seria o cano que se estoura, a desterritorialização absoluta dentro deste território demarcado?

Os mistérios não-revelados da memória de Leocádio possuem também sua função. É com eles que a desorientação do narrador se inicia. Ainda que não saibamos o que aconteceu, sabemos que a lembrança e a tentativa frustrada de dominar a lembrança empurram Leocádio para outro ponto. Assim, “tudo é o sentimento confuso e indiscernível de algo ou alguma coisa a quebrar-se dentro, feito eu fosse um boneco de armar”¹³¹, e os *quanta* de desterritorialização traçam linhas moleculares em Leocádio. E como se algo maior estivesse nascendo dentro do menor, “fica sendo como se o corpo não pudesse conter o próprio corpo”¹³². É a intensidade das porções de desterritorialização que aumenta.

Falecida a Lavínia, distante o Licurgo. Leocádio se entrega à solidão desiludida de suas memórias no quarto do Majestic. É ao fim do romance, ou seja, ao fim dos desabafos e das confidências do narrador, que o burocrata narra uma

¹²⁹ BUENO, op. cit., p. 64.

¹³⁰ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 78.

¹³¹ BUENO, op. cit., p. 188.

¹³² Ibid., p. 188.

última aventura que é o seu devir, é a linha de fuga que, em meio ao seu cotidiano de depressão e decadência, despontou na superfície de sua vida. E a fuga, de fato, é ao mesmo tempo sutil e arrebatadora.

Levado pelo amigo Villaça para uma roda de voltarete na birosca, Leocádio observa um mulato sentado ao fundo, olhar fixo no seu – dois olhos em brasa. Leocádio, indo ao banheiro, esquiva-se “cuidando fugir do que, através dos olhos (...) devassava a alma incerta”¹³³. No fétido mictório, a mão grande do mulato o agarra por trás: cochicho de acento angola que pede patacas. Leocádio oferece o que tem, mas o negro quer mais.

Instei-o a que bebesse comigo e não conto tudo o que foi a tarde derruída, escusos de Saúde e Lapa, nova noite de álcool a emendar em ainda outra manhã, o negro a acompanhar-me as exagerações, até que, exausto de mim e das horas trôpegas, caímos, um sobre o outro, na cama imunda de uma hospedaria do centro da cidade.¹³⁴

Leocádio, velho conservador, partidário do Império, anti-abolicionista ferrenho, crente da ausência de alma e espírito nas pessoas “de cor”, caído na cama junto de um mulato – dois dias e mais em exageros com o “capoeira”. Será o mesmo indivíduo este último e aquele primeiro? Onde o antigo Leocádio, aquele que desconfiava do próprio barbeiro que cuidava de seus cabelos, aquele homem que enxergava o mundo em um inexorável preto e branco?

(...) eram mesmos uns vagabundos meliantes, ao contrário do que diziam deles, nos jornaes, gente como Patrocínio e o Bilac, desculpando-os da miséria em que viviam por formarem a banda podre da abolição da escravatura. (...) Mesmo o Eurípede, não se confiasse, podia que amanhã ou depois usasse tesouras e navalhas, não para nos aparar o excedente de pêlos, mas para se nos passar o pescoço em armas...¹³⁵

Se são ainda a mesma pessoa, não possuem, contudo, o mesmo rosto.

As relações de Leocádio com o mulato são o cano que se estoura na vida do velho narrador. Ele agora desfaz pouco a pouco a árvore significativa que habita em si mesmo. Se havia um rosto que pudesse nos fazer identificá-lo, ao qual olhávamos e dizíamos, esse é Leocádio, assim é o século XIX, uma tal rostidade se apaga com borracha quando o velho se deixa levar pelos desejos inconfessáveis que, atravessando o muro de sua subjetividade, o colocam em contato íntimo com o seu

¹³³ Ibid., p. 189.

¹³⁴ Ibid., p. 189.

¹³⁵ Ibid., p. 30.

Fora, o sexo esvaziando todas as coordenadas de uma subjetividade, todos os sentidos que pudessem impedir uma epifania do narrador. Aí a desterritorialização absoluta de Leocádio que, aos setenta e quatro anos, após *exagerações e desmedidas*, decide findar suas *elocubrações baldias* e dedicar-se ao gamão e ao voltarete. Leocádio se reterritorializa, mas algo de profundo diverge, e nada será como antes.

O passado encontra o seu Corpo sem Órgãos, desfaz o seu organismo, desestabiliza as imagens históricas do romance. A história, neste ponto, encontra-se desfigurada. A cena não contesta nem reafirma nenhuma de nossas verdades sobre o passado. Indo além, o caso nos faz questionar os próprios limites de nossa arborescência, de nossa rostidade, sugerindo que, assim como Leocádio traça sua linha de fuga e se permite desorganizar aquilo que dava como certo, também a História tem as suas fugas em pecados inconfessos. Será o próprio romance histórico uma linha de fuga da escrita da história? Daí que a epígrafe de Machado de Assis, abertura do romance – “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado” –, adquira seu duplo significado: pecado de Leocádio, que não se confessa, ou se confessa de modo velado a um leitor inexistente (e porque, então, Leocádio nunca queimou seu manuscrito, conforme prometia?), mas pecado também que está oculto na História, que se esconde por trás da organização do caos operada pela escrita da História. Eis a desestratificação dos sentidos que, se não faz parte dos objetivos historiográficos, cabe à Literatura produzir. Ela quem pode, no trato com aquilo que seria intolerável vir a público em determinados contextos, dar vida não àquilo que nunca aconteceu, mas àquilo que não aparece nem é sentido nas rígidas formas da linha dura do passado, e mesmo das linhas maleáveis. Ela nos faz experimentar o Fora dos organismos históricos, a fuga das imagens já construídas e estabilizadas.

Mas mergulhar no caos é tarefa que exige prudência. Se, para permitir um outro dentro de si mesmo, Leocádio se desterritorializa, sua reterritorialização nos mostra que o narrador foi cuidadoso o suficiente para guardar em si mesmo porções de subjetividade, pedaços de seu antigo rosto que, depois da fuga, voltou a assumir. Pois na experiência do Fora,

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu

próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante.¹³⁶

A realidade dominante. Uma desterritorialização absoluta corre sempre este risco: perder a ligação com esta realidade dominante, com esta teia de significações que o devir não se cansa de nublar. Leocádio desfaz sua arborescência, desfaz o seu rosto, mas conserva o suficiente para retornar a esta realidade dominante – não comete o suicídio, não se deixa esquizofrenizar. Seu rosto, contudo, já não poderá ser o mesmo, estará desfigurado pela brutalidade da linha abstrata. Parecerá ainda com o que foi um dia, mas estará enrugado, com cicatrizes, talhado pelas marcas da experiência.

Daí que, de bengalas, a personagem considere a manhã e o que ainda lhe resta “neste vale de lágrimas. É muito pouco, admito (...), tudo se relativiza e quase nada não sinto, nenhum remorso, e concilio-me comigo mesmo”¹³⁷. Tudo mudou, e é precisamente este o efeito da linha de fuga do indivíduo, mas a linha dura que constitui a realidade dominante é o que nos dá segurança, e é para ela que queremos sempre retornar. “Quanto mais a segmentaridade for dura, mais ela nos tranquiliza. Eis o que é o medo, e como ele nos impele para a primeira linha”¹³⁸. A linha molar da História, a sociedade oitocentista construída por Wilson Bueno, dá estabilidade ao narrador.

Viver por longos períodos sem um rosto para chamar de seu seria insuportável. É por necessidade que adquirimos um espelho e procuramos nele nosso rosto todas as manhãs. Leocádio volta a se preencher com os significados de seu tempo, com as posições que o conectam à realidade dominante. Nenhuma palavra sobre o relâmpago de desejo, de excentricidade, de permissividade e antimemória. Leocádio volta ao ritmo dos dias, sem se preocupar com o que se passou, pois sabe que já não está numa linha de fuga, que se estratificou mais uma vez e pode voltar a compreender o mundo, a simplificá-lo e suavizá-lo com suas categorias.

A aventura de Leocádio é a desterritorialização do sujeito, mas também da História. Sua relação de contiguidade permanece aí também. Enquanto

¹³⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3.** Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 26.

¹³⁷ BUENO, op. cit., p. 191.

¹³⁸ DELEUZE; GUATTARI; op. cit., p. 120.

experienciamos o relato de uma vida, experienciamos os sentidos que ela acumula e constrói. Sentidos do passado, inclusive, sobretudo em um romance de extração histórica. Pois as linhas duras, moleculares e de fuga não são apenas dos livros ou das pessoas. É a este limite que o romancista pode nos levar com sua ficção, ainda que se utilize de um referencial comum sobre aquilo que o passado tornou possível. São os suspiros dos indivíduos, das sociedades, das histórias. São os agenciamentos que nos fazem dizer basta!, já não passa mais nada por aqui, preciso respirar, nem que seja por apenas um segundo. Estou sufocado pelo significado das coisas. Quero criar, inventar, experimentar o mundo – sair deste buraco em que um dia me enfiei. Afinal, que mais “se há de fazer com a vida, senão vivê-la até a última gota e o irrevogável suspiro?”¹³⁹

¹³⁹ BUENO, op. cit., p. 191.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estatuto social daquilo que hoje chamamos de literatura é, desde a antiguidade, marcado por uma dupla função. Da *Poética* de Aristóteles às reflexões do romantismo, chegando inclusive a alguns dos mais recentes desdobramentos da Teoria Literária, a arte da linguagem escrita é tradicionalmente tida como uma fonte simultânea de prazer e instrução. Para Vincent Jouve, “vincular o valor de uma obra ao conhecimento que ela nos traz é, para um ocidental nutrido de humanidades, da ordem da evidência”¹⁴⁰. Isto porque, ainda que não se espere da obra de arte que funcione como um relatório, a riqueza semântica continua sendo uma de suas características fundamentais. Quando nos colocamos diante de um objeto artístico, esperamos encontrar ali um grau de conhecimento que escape à média do senso comum, que nos acrescente qualquer coisa.

Para Compagnon, a definição de literatura que funde aprendizado com fruição é, ainda hoje, a mais corrente. Contudo, seu aprendizado é de uma ordem diversa do aprendizado obtido em outras formas de conhecimento. Tomando o humanismo como o modelo ainda hegemônico de conceituação do texto literário, pode-se afirmar que a literatura corre em paralelo à filosofia e à ciência:

Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona. Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor?¹⁴¹

Evidentemente, tal concepção do texto literário e de suas funções pode e deve ser relativizada. É o próprio Compagnon quem frisa ainda que, por seu idealismo, a visão anteriormente considerada foi denunciada enquanto fruto de uma classe particular, qual seja, a burguesa. Ademais, em pleno século XXI, a crítica pode, inclusive, questionar o privilégio dado ao texto literário em detrimento das demais produções simbólicas e culturais das sociedades. Contudo, com quantas ressalvas possamos traçar em relação à visão humanista de literatura, o peso da

¹⁴⁰ JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?** Trad: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012, p. 117.

¹⁴¹ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Trad: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 35.

experiência continua nos aproximando dela.

Umberto Eco, ao tratar das possíveis funções da literatura, especialmente do romance tradicional, afirma que as grandes narrativas nos ensinam, sobretudo, o destino inexorável de tudo que é vivo, ou seja, a morte.

É isso o que dizem todas as grandes histórias, sendo possível, em todo caso, substituir Deus pelo destino ou pelas leis inexoráveis da vida. A função das narrativas imodificáveis é justamente essa: contrariando nosso desejo de mudar o destino, nos fazem experimentar a impossibilidade de mudá-lo. E assim, que seja a história que elas contem, contarão também a nossa, e é por isso que as lemos e as amamos. Precisamos de sua severa lição "repressiva". A narrativa hipertextual pode educar para o exercício da criatividade e da liberdade. Isso é bom, mas não é tudo. As histórias "já feitas" nos ensinam também a morrer. Creio que essa educação para o fado e para a morte é uma das principais funções da literatura. Talvez existam outras, mas agora me escapam.¹⁴²

É certo, porém, que ensinar a morrer não é exatamente o tipo de saber que conquistamos através da filosofia ou da ciência, e que dificilmente podemos testá-lo de algum modo seguro. Como me certifico de que aprendi esta lição? Do mesmo modo, cada leitor literário particular sente que, de fato, quanto mais ele se entrega à ficção, mais seu espectro de sentimentos e sensações possíveis parece expandir ou alargar, mais ele conhece do mundo e da realidade. Tais conhecimentos, entretanto, são de uma subjetividade que escapa a qualquer forma de "prova real" ou resposta objetiva. Aprendemos com a literatura uma forma de encarar a existência, um sentido que aglutina todos os outros conhecimentos e experiências obtidas pelos mais diversos meios ao longo da vida.

Neste ponto, referências como *Dom Quixote* ou *Madame Bovary* (para ficar apenas entre clássicos absolutos da literatura ocidental) são ilustrações perfeitas para tal relação entre literatura e vida, tema de um sem-número de romances, filmes, histórias em quadrinhos, etc. E que dizer daquelas obras que, por sua força simbólica, acabaram por cunhar novas formas de se referir a aspectos da realidade? Resta dizer que, depois de Kafka, perceber os contornos kafkianos de uma situação se tornou tarefa muito mais plausível do que era antes da existência de romances como *O Processo* ou *O Castelo*. A literatura de Kafka nos ensinou um novo contorno de percepção da realidade.

Talvez tudo isso corrobore a visão sartreana do fenômeno literário. Para o

¹⁴² ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero**. Trad. Sergio Molina. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>>. Acesso em: 19/01/2015.

filósofo e romancista francês, escrever é “desvendar o mundo”¹⁴³. O conhecimento próprio da literatura, portanto, é de uma ordem diferente daquela do conhecimento informativo e mesmo filosófico. Entre o exemplar e o modelar, a literatura, ao que parece, nos auxilia no processo de comunicação de sentimentos, sensações, percepções e experiências – transmite, enfim, aquilo que, corriqueiramente, chamamos visões de mundo. Uma “visão de mundo” nem sempre atende aos requisitos da lógica ou do pensamento histórico, por exemplo, para se legitimar. Há sempre um “a mais” que, reunindo saberes diversos, por vezes até mesmo contraditórios, confere uma coerência interna e um contorno às visões de mundo. Assim, os saberes históricos, psicológicos, científicos, etc., contidos na ficção funcionam como ferramentas auxiliares no processo de construção de um ensinamento que transcende os objetivos disciplinares dos diferentes campos de conhecimento.

É lícito, portanto, que neste ponto cheguemos à conclusão de que o leitor literário pode sim aprender uma imensa gama de conhecimentos originados por diferentes áreas do saber na leitura de um texto de ficção. Afinal, não fosse assim, negaríamos a própria evidência do leitor concreto: como explicaríamos um romance que, historicamente plausível, nos oferece uma interpretação válida sobre determinado recorte do passado e nos *ensina* qualquer coisa relacionada ao conhecimento histórico? Não defendo, aqui, que a leitura literária seja vazia de conhecimento, forma sem conteúdo. Ao contrário, forma e conteúdo são sempre diferentes faces da mesma moeda. O que defendo, noutro sentido, é que não é objetivo da ficção fornecer ao leitor a diluição dos conhecimentos filosóficos e científicos de nosso tempo, mas sim nos apresentar a outro nível de experiência e saber. Conferimos valor aos textos literários na medida em que estes nos apresentam e nos elevam a estes outros níveis de experiência da realidade.

Ao longo desta exposição, apresentei o texto literário de cunho histórico enquanto um contraponto gramíneo ao modelo arborescente da historiografia. Para isso, afirmei que os romances históricos trabalham com a articulação e desarticulação de imagens do passado, inseridos em um contexto mais amplo de uma cultura ou imaginação histórica. Este processo, contudo, dá-se sempre em um nível subordinado ao projeto estético e artístico, que visa propiciar uma forma de saber própria da literatura. Na defesa desta função catártica é que recorri às noções

¹⁴³ SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 49.

de *desestratificação* do passado na análise do romance histórico e da *desterritorialização* operada pela linguagem artística proporcionando ao leitor literário uma *experiência do Fora*. Nesta perspectiva, a literatura faz fugir, estoura o cano, desarticula os sistemas – não se propõem a trocar X por Y, mas a forjar uma distância em relação ao alfabeto inteiro.

Tal experiência se converte, após a operação da leitura, em um tipo especial de saber. Poderá a historiografia nos proporcionar também este saber? Não perderá sua especificidade o texto histórico que se afaste das arborescências, que trace uma linha de fuga de suas próprias imagens do passado, que proceda pela via da *desestratificação*? Por hora, sabemos apenas que, mergulhados na leitura literária, quase que inconscientemente, por vezes nos deparamos com um não-lugar que altera e deforma nosso próprio rosto, que pinta no muro da nossa subjetividade formas ou cores inéditas e inusitadas. Trata-se da linguagem colocada em posição de experimento.

Ao fazer rizoma com o texto literário, cabe a cada leitor particular um trabalho diferente de construção e entrega, sem o qual todo e qualquer texto retorna à sua condição primeira – repositório ou amontoado de letras e palavras. Nesta lição, como se vê, inútil será procurar alguma exatidão. Encontramo-nos, enfim, com uma das maiores riquezas contida na arte da linguagem: na catarse do texto literário, experienciando sentimentos e emoções que nos dão acesso ao Fora deste mundo, relembremos e aprendemos continuamente a função do devir. Não chegamos a um significado, mas sim nos deixamos flutuar por entre todos os significados. Não somos homem ou mulher, criança ou adulto, natureza ou cultura, não somos nenhum dos pólos binários e, estranhamente, sentimo-nos como todos eles em algum momento. Devir-mulher, devir-criança, devir-cão, devir-louco: feito andarilhos num deserto de subjetividades, na aventura do texto literário estamos sempre peregrinando, permitindo-nos o “baixar a guarda”, o bater pernas pelo meio, ficar em estado de flutuação. Enfim, estar diante de uma porta aberta para o mundo.

Referências bibliográficas

- ANKERSMIT, F. R. *Resposta a Zagorin*. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 153-173.
- _____. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Trad. Jonathan Menzes... [et al.]. Londrina: Eduel, 2012.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites – século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BANN, Stephen. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. Da história ao real. Em: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012, pp. 163-198.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENATTE, Antônio Paulo. *Deleuze e a política da literatura: algumas observações*. Em: **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 34, n. 1, p. 91-96, jan./jun. 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BUENO, Wilson. **Cristal**. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. **Jardim Zoológico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- _____. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- _____. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **Cachorros do Céu**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- _____. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- _____. **Bolero's Bar**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.
- _____. **Diário Vagau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.
- _____. **A copista de Kafka**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- BUENO, Wilson. **Mano, a noite está velha**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- DANIEL, Claudio (org.). **Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1** Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

- _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3** Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DOYLE, Conan. **Um estudo em vermelho.** Porto Alegre: L&PM, 1998.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a 'O Nome da Rosa'.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **A literatura contra o efêmero.** Trad. Sergio Molina. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>>. Acesso em: 19/01/2015.
- ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **A era do capital, 1848-1875.** Trad. Luciano Costa Neto. 10ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. Em: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* Em: **Novos Estudos CE-BRAP**, São Paulo, n. 77, mar. 2007, pp. 185-203.
- JENKINS, Keith. **A História Repensada.** Trad. Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2009.
- JOUE, Vincent. **A leitura.** Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. **Por que estudar literatura?** Trad: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.
- KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (org.). **Medusario – muestra de poesía latinoamericana.** Ciudad de México: Fondo de cultura econômica, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. *Bueno's Blues Band & seus Boleros Ambíguos.* Em: BUENO, Wilson. **Bolero's Bar.** Curitiba: Travessa dos Editores, 2007, p. 12.
- _____. **Catatau: um romance-ideia.** São Paulo: Iluminuras, 2010.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LLOSA, Mario Vargas. **Orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico.** Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MINATEL, M. N. **O novo romance histórico: Amar-te a ti nem sei se com carícias** (re)escreve a história. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

OLIVEIRA, G. Q. de. **Reescrever-te a ti nem sei se com carícias**: as várias reescrituras no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2007.

PERLONGHER, Néstor. *Sopa Paraguaya*. Em: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

PERON, E. S. M. **A narrativa em questão**: recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Letras, Três Lagoas, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática, 1989.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WEINHARDT, Marilene. *Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finisse-clar*. In: WEINHARDT, Marilene. (Org.) **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

_____. A memória ficcionalizada em Heranças e Leite Derramado: rastros, apagamentos e negociações. *Matraga*. Rio de Janeiro: v.19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 248.