



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

NA FRONTEIRA ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: o romance contemporâneo como reconfiguração dos discursos sobre o “real”

PEDRO HENRIQUE MORAIS PEREIRA

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

NA FRONTEIRA ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: o romance contemporâneo como a reconfiguração dos discursos sobre o “real”

PEDRO HENRIQUE MORAIS PEREIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para a obtenção do Grau de Licenciado em Letras, realizado sob orientação do Professor Doutor Kelvin Falcão Klein

RIO DE JANEIRO
JANEIRO DE 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

NA FRONTEIRA ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: o romance contemporâneo como a reconfiguração dos discursos sobre o “real”

Por

Pedro Henrique Morais Pereira

BANCA EXAMINADORA

(Prof.º Dr.º Marcelo dos Santos)

(Prof.º Dr.º Kelvin Falcão Klein)

RIO DE JANEIRO
JANEIRO DE 2021

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer aos meus pais pela paciência e pela confiança e, principalmente, por me incentivar a ser um leitor desde sempre.

Agradeço ao meu irmão e aos meus amigos pelas alegrias compartilhadas e pelos incentivos. À Ana, minha namorada, que me incentivou durante toda a minha graduação e que me deu a alegria de crescer juntos durante todo esse tempo. Agradeço também especialmente aos meus amigos da faculdade por me ensinar tanto e fazer a Escola de Letras um dos melhores lugares para se estar.

Preciso agradecer também especialmente ao William por ser, além de técnico em assuntos acadêmicos, psicólogo, companhia nos momentos mais delicados da minha trajetória acadêmica e nas grandes alegrias que vivi na faculdade.

Fico eternamente grato aos professores desta Escola, a tudo que aprendi com sobre as disciplinas e sobre a atividade de docência e à boa vontade e carinho com que sempre me trataram. Agradeço especialmente à professora Cristina Rigoni por já na segunda semana de aula ter me apresentado ao PIBID – projeto que marcou a minha relação com a docência para sempre –; ao professor Kelvin Falcão Klein, por estar me ajudando desde o minuto que o conheci, e me chamando para os grupos de estudos mais interessantes que já participei; e ao professor Marcelo dos Santos por, além de ser uma referência como professor e ser humano, ter aceitado participar da minha banca.

Quero agradecer também aos meus amigos que participaram do mundo de projetos que essa faculdade me proporcionou: das semanas acadêmicas, aos grupos de estudos de gramática, ao pré-vestibular social, ao grupo de estudos da IC, que virou uma fonte infinita para aprender mais. Minha graduação foi bem feita porque tive essa experiência maravilhosa com vocês.

RESUMO:

O presente trabalho procura investigar os procedimentos de certa produção literária contemporânea de ficção em contato com as fronteiras do registro literário e o da “realidade”. Tendo como ponto de partida os estudos teóricos da desconstrução, em especial de Jonathan Culler, Jacques Derrida e J. Hillis Miller, o trabalho pretende explorar a tensão presente na escrita literária que se usa de fontes e discursos das ciências humanas em sua produção; focalizando na de Ruy Duarte de Carvalho, em *Desmedida*, e na de Javier Cercas, em *Soldados de Salamina*. A partir das análises dessas obras, pretende-se traçar caminhos possíveis para o desenvolvimento dos estudos de textos que reconfiguram o registro do real.

Palavras-chave: Desconstrução; Desmedida; Soldados de Salamina; Ficção e Realidade.

ABSTRACT:

The present work seeks to investigate the procedures of a certain contemporary literary production of fiction in contact with the boundaries of the literary record and that of “reality”. Taking as its starting point the theoretical studies of deconstruction, especially by Jonathan Culler, Jacques Derrida and J. Hillis Miller, this work aims to explore the tension in literary writing that uses human science sources and discourses in its production; focusing on that of Ruy Duarte de Carvalho, in *Desmedida*, and that of Javier Cercas, in *Soldiers of Salamis*. Based on the analysis of these works, it is intended to outline possible paths for the development of text studies that reconfigure the register of reality.

Keywords: Deconstruction; *Desmedida*; *Soldiers of Salamis*; Fiction and Reality.

“O fato de que nenhum de nós provavelmente jamais conhecerá os fatos torna
ainda mais difícil nos desembaraçarmos deles.”

(Bernardo Carvalho, Nove Noites, p. 88)

Sumário

1.	INTRODUÇÃO	9
2.	DESCONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO	12
2.1	Sobre a desconstrução	15
3.	<i>DESMEDIDA</i>: RUY DUARTE DE CARVALHO	22
3.1	Estética da emergência	25
3.2	Crítica pós-colonial e a desconstrução	28
4.	<i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>: JAVIER CERCAS	34
4.1	História e Literatura	41
5.	CONCLUSÃO	47
	REFERÊNCIAS:	51

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é produto da continuidade de meu trabalho de pesquisa na iniciação científica, iniciado em 2018, intitulado “Narração, espaço e pós-colonialismo em *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho”, em que tracei alguns caminhos para a leitura do romance de Ruy Duarte que trouxeram questões sobre as possibilidades de leituras de outros campos de conhecimento, principalmente na relação entre a historiografia e a literatura. Esse interesse me levou a conhecer alguns outros autores contemporâneos que escrevem a partir dessa relação, como Bernardo Carvalho, que ainda não tive como estudar mais profundamente, e Javier Cercas, autor cuja produção ainda pretendo me debruçar mais. Além disso, logo no início da minha formação discente, tive contato com a produção dos chamados pós-estruturalistas, estudo que me proporcionou uma maneira bem única de me relacionar com as leituras que estavam por vir e a minha posição como estudante de Letras.

Dito isso, meu projeto inicial para o TCC seria o de relacionar as possibilidades da leitura crítica dos autores da desconstrução e a análise dos procedimentos de alguns autores contemporâneos com um projeto de leitura e construção de narrativas na educação básica. A intenção, dessa forma, seria de manter um compromisso com a prática, docente e desconstrutiva, ao colocar o estudante na posição de um indivíduo capaz de fazer uma leitura ativa da sua própria realidade e ao fazer do próprio trabalho uma prática que rompe as fronteiras entre a produção acadêmica e docente. Ainda que o projeto não tenha sido realizado, permanecem aqui o desejo de desenvolver um trabalho em sala de aula que abarque a reconfiguração de contextos de leitura, dentro e fora do espaço escolar, e a intenção de pensar as fronteiras entre a produção literária e de outros campos das ciências humanas. Acredito que seja mais que fortuito o encontro dessa linha crítica com a educação, uma vez que, para além do contexto da França de 68, percebo uma aproximação entre a qualidade das leituras desconstrutivas, com a forma na qual se pensa uma educação libertadora: aquela que dá autonomia ao sujeito da sala de aula enquanto que trabalha leituras de mundo que tanto reinserem criticamente o sujeito em seus

contextos quanto abrem espaço para novas possibilidades para o sujeito e a todos a que toca. Espero carregar essa construção crítica dentro e fora do meu campo profissional, uma vez que a educação e os processos críticos que me interessam só ocorrem com a prática.

A pesquisa que segue, portanto, é o registro de parte de um percurso que já foi feito e ainda está em processo. Escolhi os romances com os quais tive uma relação constante ao longo da minha graduação, *Desmedida* e *Soldados de Salamina*, bem como o arcabouço teórico, em especial os livros *Éticas da Leitura* e *Sobre a Desconstrução*, que ganhei do professor Kelvin no início da minha pesquisa e que foram lidos e relidos. Essas leituras foram ganhando novos contextos à medida que continuava meu percurso ao longo das disciplinas da graduação. Devo muito a todo essa trajetória, principalmente no âmbito do mapeamento de leituras e da crítica, e especialmente às disciplinas de Geografias da Escrita e de Estudos de Literaturas Africanas, pelo contato com a produção dos teóricos pós-coloniais em debates que muito marcaram minhas leituras; de Correntes Críticas, Literatura Comparada, de Investigações Conceituais em Literatura e de Historiografia Literária, pela organização e reorganização constante da teoria presente neste trabalho; e às disciplinas de Literatura e Outros códigos, Literatura Brasileira Contemporânea, bem como toda a prática dos grupos de pesquisa pelos quais tive a chance de passar, pela possibilidade de mobilizar o tanto que aprendi, por meio de exercícios de escrita sem os quais não conseguiria desenvolver esta pesquisa.

A partir desse contexto, escrevi essa monografia em três capítulos, que, somados à conclusão, são um registro dos caminhos que se estabeleceram e se complexificaram durante a pesquisa. No primeiro capítulo, faço um apanhado teórico do procedimento de *desconstrução* e das suas consequências, tanto para a crítica literária quanto para os modelos de sentido do chamado “logocentrismo” — sistemas de conhecimento que se entendem como capazes de encontrar uma verdade definitiva e universal. Essa ideia de que um sistema pode “conhecer”, que pode encontrar uma origem ou algum elemento que organize a todos os outros definitivamente, é muitas vezes assumida como uma verdade unívoca. Pretendo apresentar, ainda que brevemente, como a *desconstrução*, principalmente como escreve J. Hillis Miller e Jacques Derrida, lida com essas

pressuposições e as relaciona com as obras literárias. Usando essa abordagem teórica, procuro fazer análises dos romances de Ruy Duarte de Carvalho e Javier Cercas a fim de apresentar alguns questionamentos que encontrei nessas obras a esse modelo logocêntrico, principalmente no que se refere ao contato desses textos com a produção das ciências humanas — a antropologia e a história respectivamente.

Dessa forma, o segundo capítulo trata de *Desmedida*, aprofundando alguns pontos da minha pesquisa da Iniciação Científica por meio dessa outra lente teórica; e o terceiro capítulo aborda *Soldados de Salamina* a partir de algumas questões teóricas que desenvolvi em contato com o grupo de pesquisa do professor Kelvin Falcão Klein. Na conclusão, procuro apontar alguns paralelos entre as obras e as questões que propõem ao leitor, uma vez que a afinidade entre elas seja inicialmente meu contato anterior com ambas. Dessa forma, retomo alguns elementos dos capítulos anteriores para pensar possíveis caminhos no contato entre a desconstrução e a relação desses romances com o procedimento teórico da historiografia, em especial o trabalhado de Ivan Jablonka em “O terceiro continente”. Também esboço alguns caminhos para o futuro desta pesquisa em andamento, enquanto um trabalho que lida com obras que se colocam na fronteira entre diversos campos do conhecimento e fazem perguntas relevantes a muitas áreas. Pretendo, no futuro, desenvolver mais a relação entre a historiografia e esse tipo específico de obra literária, que se coloca nessa fronteira entre uma pretensão de realidade e de ficção, enquanto maneiras de repensar questões da historiografia bem como as possibilidades da literatura para modificar nossa relação com o passado.

2. Desconstrução e interpretação

Em um artigo de 1987 denominado “A Ética da Leitura”, o professor e crítico J. Hillis Miller expõe as problemáticas que emergiam sobre a finalidade dos estudos literários nos Estados Unidos a partir do debate entre uma obrigação puramente estética da Literatura, atribuída ao *New Criticism*, e uma obrigação ética que a escolha e a leitura de obras, definidoras do cânone ou não, acarretariam não só para a crítica como também para o ensino e a vida como um todo. Nesse sentido, pensar a Literatura seria trabalhar não só os aspectos textuais por si, mas pensar sua relação com o mundo, para “questões sobre relações da literatura, com a história, com a escolha moral e com a tomada de decisões públicas” (MILLER, 1995, p.80). Essa seria uma resposta que a desconstrução poderia oferecer quando se encontra com os possíveis conflitos de interesse do ensino, do texto literário e da Literatura como instituição, uma vez que essa corrente questiona os modelos lógicos inerentes a esses conceitos. Partindo do trabalho com a linguagem, Miller aponta como esses estudos retiraram da autoria e da referencialidade da escrita a noção de um sentido unívoco inquestionável, o que modifica toda a construção do conhecimento já que “desafiou as reivindicações feitas pela gramática e pela lógica de que seriam capazes de abranger, conter e promulgar a lei no que se refere à dimensão tropológica da linguagem” (MILLER, 1995, p.82), o que restitui a potência do signo linguístico e da construção textual para além da formação unívoca de sentido.

Todo o debate do ensaio culmina na afirmação sobre o que seria essencial nos termos de uma ética de leitura: “A obrigação ética primária do professor de literatura é para com a obra literária” (MILLER, 1995, p. 85). Colocar a própria obra para ser lida, questionada e reorganizada, ou seja, fazer o trabalho de interpretação para além do que a crítica já estabeleceu, em um trabalho de formação do leitor pela própria leitura, é a atitude pela qual se pode cumprir as atribuições ética e docente. Para tal, Miller defende uma “boa leitura” como sendo a “rara capacidade de ver o objeto, nesse caso um poema, um romance, uma peça teatral ou uma obra de filosofia, como ele realmente é”, sem usá-la

como um confirmador de certa lente teórica ou de expectativa de posicionamento. Esse movimento seria capaz, portanto, de respeitar o que a obra urge em contar – como no exemplo do poema de William Carlos Williams (“I must tell you”) – bem como pode ser identificável no cuidado que as próprias obras têm sobre o que precisa ser contado.

Dentro de um certo conjunto de obras literárias contemporâneas, nota-se uma tendência em tratar da escrita através da relação entre o registro ficcional e a realidade, ou o registro que se faz realidade. Nesse conjunto de romances explora-se a fronteira do relato individual com a leitura de uma realidade, ou das fontes a que se referem o real e o histórico, de maneira que o contato com o que é tido como dado é posto, senão em dúvida, em outras lentes para além daquela da realidade. Esse movimento, que Miller apresenta em seu ensaio de 1979, “O crítico como hospedeiro”, segue, dentro da particularidade de cada obra, enquanto se joga com as fronteiras do que é considerado ficção, ou narrativa, e a escrita da história como aquela capaz de representar o passado objetivamente, para além do que ele aponta como a “leitura unívoca” da crítica logocêntrica. Aqui está dada a “zona fronteira” em que Miller está interessado, aquele espaço onde existe o texto e em que atua a interpretação. Ao se movimentarem os elementos da linguagem que compõem quaisquer leituras de um texto, percebem-se os limites inerentes de cada leitura individual, incapazes de encerrar o texto. O movimento é duplo: a leitura que se considera única contém em si mesma – “parasitariamente” e de “forma incurável” – a leitura que reorganiza ela mesma e o próprio texto, revelando toda a instabilidade do significado e da linguagem. A desconstrução como forma de interpretação demonstra em si mesma, portanto, como o texto - e a linguagem - existe em um espaço “sem, por um lado, uma pacífica terra natal, terra de hospedeiros e de domesticidade, nem, por outro, uma terra estranha qualquer de estrangeiros hostis, ‘do lado de lá da fronteira.’” (MILLER, 1995, p. 26). Dessa forma, o processo de leitura de um texto, por mais que constante, é interminável e incapaz de se resolver e estabelecer uma única interpretação de um texto como ponto de partida originário ou como um sentido estranho a decifrar o texto. Afinal, o que um texto “precisa dizer” está intrínseco a ele, mas nunca é um sentido só.

Ao mesmo tempo, é importante para Miller estabelecer a desconstrução como um método interpretativo para além de um elemento contrário à metafísica ocidental, pois assim ele pode explorar também os problemas que seriam criados caso os críticos tivessem a pretensão de desconstrução completa da metafísica através de “um apelo à natureza figurativa da linguagem” (MILLER, 1995, p. 45). Uma leitura completamente desconstrutiva se trata de uma impossibilidade, visto que a reorganização dos elementos de um texto elegeria outras organizações metafísicas por si só limitantes – como processos interpretativos que focalizariam em uma origem, ilusória, do significado através de estudos que se propõem a racionalizar a linguagem. Está refeita a dualidade indissociável entre a metafísica e o niilismo, ou ceticismo, repetindo-se indefinidamente dentro do terreno da interpretação.

Entretanto, a retomada inerente desses polos não se dá pelo retorno ao mesmo ponto de partida: uma vez que se chega ao limite da desconstrução da interpretação metafísica, a partir de instrumentos da análise microscópica da linguagem, e tudo que está subjacente a ela, há um texto novo a ser interpretado. Miller chama essa situação de “momento linguístico”, “quando o seu próprio instrumental é questionado”, ou seja, quando os elementos textuais antes considerados parasitários, os estudos de temas, a retórica e a etimologia, são lidos no texto formando novas leituras que provêm da linguagem, mas não estão necessariamente nelas (MILLER, 1995, p. 46). Esse ir “além’ da linguagem” é, nesse sentido, a capacidade de trazer novas formas de se ler e “desler” um texto, encontrando não uma série de relações dialéticas com sínteses que serão contrariadas, mas, a partir do movimento constante do texto e de seus elementos, a reorganização desses fragmentos que compõem o texto.

Enquanto procedimento crítico, por não pretender resolver o texto ou caminhar para uma verdade definitiva ou generalista sobre o mundo, a desconstrução tem sua importância justamente por deixar aparentes sentidos complexos que não seriam revelados sem a instabilidade com que ela é posta em prática. Isso implica dizer que ela constrói sentido também ao reorganizar o texto, porém “permanece presa dentro do texto que retraça” (MILLER, 1995, p. 48). Dessa maneira, a crítica não possui a capacidade de impor sentidos ou encontrar regras gerais dentro do texto; a aproximação parasitária é intrínseca à

existência do texto e se confunde com ela, tornando-a parte indissociável, um igual diferente. Com isso, Miller vê nessa modalidade crítica “a 'indeterminabilidade'” que “designa a experiência de um movimento incessante na relação do crítico com o texto” (MILLER, 1995, p. 48), isto é, o movimento interpretativo capaz de repensar seus limites a fim de dar novas possibilidades de contato com o texto, sem a pretensão de grandes esquemas logocêntricos.

2.1 Sobre a desconstrução

Gostaria de retomar a ideia de Miller sobre o texto ser uma espécie de cadeia de elos, em que cada elo assume uma função distinta sem nunca ser dado como um elemento dominante. Ainda que Miller perceba o ímpeto dialético dessas imagens, a noção de “elos intermináveis” está sempre a se diferenciar e partilhar do texto de forma que “há sempre alguma coisa anterior ou posterior à qual todo ele se refere e mantém a série aberta” (MILLER, 1995, p. 19). Aqui, a relação desses elos, que partilham do mesmo texto, torna possível tanto a formação do sentido quanto a diferença entre essas leituras, o que as torna encadeadas dentro de uma lógica de complementaridade. Jonathan Culler, no seu livro *Sobre a Desconstrução* (publicado originalmente em 1982), emprega uma imagem similar ao tratar do processo desconstrutivo. Ao apontar que as oposições dentro das leituras desconstrutivas se abrem para outras dicotomias diversas, Culler enfatiza que as relações entre fala e escrita, presença e ausência, ocorrem dentro de uma lógica de “suplementos contingentes” a partir de “cadeias de substituições” (CULLER, 1997, p. 121).

Assim como Miller, Culler observa na desconstrução um modo de leitura que conseguiria colocar em questão a possibilidade de se encerrar o sentido de um texto em uma única leitura. Esse histórico de interpretação, como ele coloca ao comentar Harold Bloom, “faz elaborações cegas sobre o texto enquanto afirma não fazer” (CULLER, 1997, p. 95), de maneira que a única forma de acesso ao texto seria por meio de uma desleitura - “uma leitura que, por sua vez, produzirá outras” (CULLER, 1997, p. 95). Dessa forma, o que está em jogo não é a autoridade de certas leituras sobre outras, nem a autoridade do texto como uma entidade que produz sentido ele mesmo: Culler aponta para a noção de que

as “experiências de leitura”, a escolha de canonizar tanto certos textos quanto certas leituras desses textos ao longo do tempo, determinam a produção de interpretações correntes, sobre as quais a desconstrução atua ao explorar “a situação problemática a que as histórias de leituras nos conduziram” (CULLER, 1997, p. 98).

A partir dessas questões, Culler, trazendo os escritos de Derrida, descreve o mecanismo da desconstrução enfatizando três elementos dessa operação, a fim de demonstrar a potencialidade desse movimento interpretativo. De forma geral, “a desconstrução trabalha dentro dos termos do sistema, mas de modo a rompê-lo” (CULLER, 1997, p. 100), ou seja, é um exercício crítico que não é adicionado de fora, mas perturba por dentro um sistema que se pressupõe estável. Outra explicação possível seria o que a prática de uma interpretação encontra usando os conceitos que organizam o pensamento tradicional. Nas palavras de Derrida em *Posições*, tal como citado por Culler, a desconstrução atuaria da perspectiva daquilo que a história dos conceitos filosóficos “pode ter ocultado ou excluído, constituindo-se como uma história através dessa repressão em que tem interesse” (CULLER, 1997, p. 100). Nessa descrição, é apresentada não só a potência desse movimento interpretativo em reorganizar a genealogia dos conceitos, mas também o quanto essa organização diz mais sobre essa genealogia do que sobre aquilo que pretende organizar - o que Derrida (1971, p. 242) aponta como “a exigência filosófica ou epistemológica do centro”.

O último elemento que Culler enfatiza é a forma pela qual o procedimento da desconstrução se dá: usando do discurso do logocentrismo - aquele disposto por um binarismo hierárquico - se identifica no texto “as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa” do próprio discurso (CULLER, 1997, p. 100). Essa característica é importante porque coloca também no uso da linguagem a instabilidade do conceito, mas principalmente porque sinaliza que a linguagem faz parte necessariamente do conceito, ao invés de ser um modo de expressão ou instrumento pelo qual se transmite o significado de algo. A filosofia “tradicional” procura invisibilizar esse aspecto do pensamento, uma vez que se pretende indissociável de uma verdade ou de uma anterioridade cuja escrita apenas expressaria. A essa maneira de se

produzir sentido Derrida chama de “metafísica da presença”, em que se colocam em posição central os elementos tratados como originários enquanto o outro elemento ocorreria na falta, ou negatividade do primeiro: “sentido/forma, intuição/expressão, literal/metafórico, natureza/cultura, inteligível/sensível, positivo/negativo, transcendente/empírico, sério/não-sério”, bem como a relação entre o pensamento, ou a fala, e a escrita (CULLER, 1997, p. 107-108).

Com isso, ao tentar distanciar o que é pensamento e o que é retórica, Derrida percebe no pensamento logocêntrico a mesma problemática da indissociabilidade entre o sistema linguístico e a fala dentro da teoria saussuriana. Aqui, como na descrição de Miller de uma instabilidade do texto, Culler vê no entendimento da língua ora como estrutura, ora como uso (distinção saussuriana entre *langue* e *parole*), perspectivas oscilantes que nunca levam a uma síntese (1997, p. 112). Essa distinção relativa que Saussure faz desses aspectos de seu estudo da língua, bem como de seu conceito de signo, acabam por ilustrar também o movimento da *différance* de Derrida, uma vez que os dois autores privilegiam a relação entre os elementos que se diferenciam e carregam vestígios de um no outro, em um processo sequencial, sem termos positivos que se afirmam por si mesmos (CULLER, 1997, p. 114-115).

No entanto, ainda que separe o uso, ou a fala, do estudo da estrutura da língua, Saussure ainda está preocupado com o sistema linguístico ligado à fala e não à escrita. Essa afirmação do logocentrismo no *Curso de Linguística Geral* se dá no conceito de signo, já que privilegia um elemento, o significado, em detrimento do significante, lógica que também é usada para minimizar a importância da escrita. Segundo Saussure, a relação entre escrita e a língua seria apenas a representação desse sistema, pois a língua seria um elemento independente e a escrita um produto deste objeto: “a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo” (SAUSSURE, 2016, p. 58).

Ao privilegiar o signo vocal em detrimento do escrito, Saussure novamente repete o movimento do logocentrismo, associando à fala uma representação mais pura e anterior do pensamento. Essa oposição, como Culler aponta, está a “privilegiar a fala, tratando a escrita como uma representação

parasitária e imperfeita dela”, sendo “um modo de deixar de lado certas características da língua ou aspectos de seu funcionamento.” (CULLER, 1997, p. 116). No entanto, quando Saussure responsabiliza a escrita pelos problemas que contaminam a língua, ele atribui a ela também a capacidade de moldar a língua e de afirmar as diferenças que sua teoria preconiza. É a reversão do raciocínio saussuriano que Culler resume da seguinte forma: “anunciada a hierarquia que faz da escrita uma forma derivada da fala, um parasitário modo de representação adicionado à fala, é invertida, e a fala é apresentada, explicada, como uma forma de escrita” (1997, p. 117).

Gostaria de pontuar aqui o uso que Culler faz da imagem do parasita para tratar da relação entre fala e escrita, que será depois a “estrutura” para pensar a lógica de Derrida sobre o “suplemento”, muito próxima da relação parasitária que Miller desenvolve no seu artigo. Preciso pontuar também que, embora seja citado na bibliografia de Culler, o artigo de Miller não é diretamente citado, mesmo trabalhando também as relações entre hóspede e parasita dentro do contexto da literatura, o que me parece curioso dada a proximidade dos temas e dos posicionamentos dos dois. É interessante perceber que ambas as argumentações são dispostas reorganizando os elementos a que se referem - seja a citação, seja a escrita - de forma que a própria imagem do parasita se configura, como citei anteriormente, nesse elemento estranho e ao mesmo tempo familiar e indispensável para o outro. Esse elemento parasitário que surgiria com um suplemento à falta em um elemento anterior demonstraria tanto que essa relação originária não procede, quanto que esse último elemento, tomado como anterior, é ele mesmo um parasita ou suplemento dessa cadeia de substituições.

Com isso, a falta de uma anterioridade sugerida nessa estrutura, uma vez que na cadeia de significações tudo seria suplemento, traz em questão a relação entre o texto e o “real”. Culler, para tratar dessa relação, fica mais próximo do Derrida da *Gramatologia* e de *A escritura e a diferença*. Do primeiro texto ele cita o filósofo francês, que encontra na obra e vida de Rousseau a construção desse “real”, uma vez que “nunca houve nada além da escrita e nunca houve nada além de suplementos e significações substitutas, que poderiam surgir apenas em uma corrente de referências diferenciais.” (CULLER, 1997, p. 122). A

construção da “realidade” escapa a presença uma vez que se dá pela diferença e indissociabilidade entre ela, a presença, e a ausência. Culler conclui essa ideia demonstrando que a “presença” construída com a relação entre a vida e a obra de Rousseau “é um certo tipo de ausência, e um evento histórico real, como muitos teóricos buscam notar, é um tipo particular de ficção”, o que o leva à citação de *A escritura e a diferença*: “A presença não é originária, é reconstituída.” (CULLER, 1997, p. 123).

A imagem do parasita reaparece no livro de Culler na seção “sentido e iteração”, em uma passagem retirada de *Como fazer coisas com palavras*, de J. L. Austin (*How to do Things With Words*). Em um movimento parecido com o que faz Saussure no nível da língua, Austin coloca em questão a enunciação disposta no binário constativo/performativo. Essa relação, que usualmente privilegia enunciados sobre verdade e falsidade - os constativos - em oposição às declarações que realizam a ação que se referem (CULLER, 1997, p. 129) - os performativos - é reorganizada por Austin. Ele demonstra que, ao invés de os enunciados performativos serem constativos condicionados à realidade - exemplos derivados e imperfeitos de constativos -, são os enunciados constativos que seguem a lógica dos performativos, ou seja, são declarações que seguem as convenções dos performativos para acontecerem. Com isso, a teoria dos atos de fala de Austin pretende apresentar a forma como enunciados atuam para além da sua estrutura gramatical (locutória), a partir do seu contexto e das convenções que os permitem agir no mundo (illocutórias): desde convenções mais rígidas como promessas e casamentos, até enunciados mais corriqueiros. Esse movimento é importante na perspectiva da desconstrução pela possibilidade de se desenvolver uma análise teórica da enunciação, desmontando o binarismo verdade/mentira e ainda inserindo dentro do sistema da linguagem os eventos que fazem parte dela, mas que são rechaçados quando se estuda o sistema linguístico abstratamente. Entretanto, Austin reinsere esse binômio ao retirar os “enunciados ficcionais” da sua teoria. Como Culler demonstra ao retirar um excerto de *Como fazer coisas com palavras*:

a certos outros tipos de enfermidade que infectam *todos* os enunciados. Esse, da mesma forma, embora possam novamente ser trazidos para uma exposição mais geral, estamos no momento excluindo deliberadamente. [...] A língua, em tais circunstâncias, é de modo especial - inteligivelmente- usada

não seriamente, mas de modos *parasitários* ao uso normal (1997, p. 134-135).

Austin não só retira deliberadamente o que ele chama de “discurso não-sério”, como o chama de parasitário e infeccioso, uma vez que o considera mera representação do “discurso sério”. Novamente ocorre aqui a relação do parasita com o hospedeiro, que finge estabelecer uma diferenciação, aqui “deliberadamente”, para tentar encontrar uma certa anterioridade ou independência no sistema da língua. Nesse sentido, a teoria de Austin acaba por inserir novamente o logocentrismo que procurava desfazer, já que, ao desconsiderar o discurso ficcional, ou “não-sério”, sua teoria também desconsidera aspectos importantes do sistema linguístico como um todo de ordem da necessidade da iterabilidade – da capacidade de repetição.

A possibilidade de repetição é imprescindível para o sistema da língua porque é ela que permite que tanto um signo quanto um enunciado sejam reconhecíveis e, portanto, sejam entendidos ou atuem em um contexto. Um enunciado ficcional seria não apenas um caso em que ocorre a repetição de um modelo, mas muitas vezes serve também como modelo para enunciados. Como resume Culler: “Para que o caso padrão de promessa ocorra, deve ser reconhecível como a repetição de um procedimento convencional, e a atuação do ator no palco é um excelente modelo de tal repetição.” (CULLER, 1997, p. 137). Outro ponto importante para a teoria de Austin é a dependência do contexto para que o ato performativo ocorra, uma vez que é definido pela “enunciação de certas palavras, por certas pessoas, em certas circunstâncias” (CULLER, 1997, p. 139). Isso, entretanto, não permite a especificação do sentido ou da efetivação do ato de fala, pois o contexto por si só pode indeterminar o valor ilocutório, a partir de outras molduras de sentido. (CULLER, 1997, p.141).

A potência do contexto é tamanha que passa a determinar o sentido, mas o contexto é por si só ilimitado. É essa reconfiguração do contexto uma das características de um texto que permite múltiplas interpretações ao longo do tempo. Essas releituras vão recriando o contexto a partir de novas perspectivas enquanto elas próprias participam de um novo contexto, uma vez que “qualquer tentativa de codificar o contexto sempre pode ser transplantada para o contexto que tentava descrever, produzindo um novo contexto, que escapa à formulação

anterior” (CULLER, 1997, p. 143); o que torna a toda interpretação uma que precisa lidar com outro texto, aquele que está inserido nas suas relações com leituras anteriores e com o próprio contexto em que se insere.

Não há um ponto fixo a se basear para lidar com o texto, já que a “a desconstrução enfatiza que discurso, sentido e leitura são históricos do começo ao fim, produzidos em processos de contextualização, descontextualização e recontextualização.” (CULLER, 1997, p. 148). Assim, ocorre um jogo duplo na relação entre texto, contexto e tempo: enquanto o texto assume uma posição histórica em um dado contexto e momento no tempo, não são os contextos históricos que dão sentido ao texto; ao mesmo tempo o texto não pode negar sua situação no tempo bem como sua dependência do contexto para fazer sentido.

O que está em questão nessa reorganização de contextos é também a relação entre um certo conceito de filosofia e um certo conceito de história. Derrida critica o pensamento filosófico “clássico” por, ao privilegiar a *episteme*, desconectar os modelos de conhecimento da passagem do tempo, “colocando entre parênteses a história” (DERRIDA, 1971, p. 247). Ao mesmo tempo, o modelo de história que fixa sentidos e modelos de interpretação são igualmente desconstruídos, uma vez que utilizam o mesmo modelo logocêntrico ao centralizar um sentido em um entendimento unívoco de um período histórico. A desconstrução se coloca “como um desfazer crítico das oposições hierárquicas nas quais a teoria se baseia”, que “demonstra as dificuldades de qualquer teoria que definisse o sentido de modo unívoco: como o que um autor intenta, o que as convenções determinam, o que um leitor experimenta” (CULLER, 1997, p. 151).

Adiciono à enumeração de Culler a definição do sentido de um contexto e da própria relação da literatura com outras áreas de conhecimento (História, Filosofia, Antropologia e assim por diante). O que encontro nos romances que serão analisados - *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, e *Desmedida*, de Ruy Duarte de Carvalho - responde tanto à incapacidade de definir o que é literatura; quanto às possibilidades desses textos, que se inserem no discurso literário, de dizer algo sobre outros campos das ciências humanas. Como Culler aponta, a literatura está envolvida nos binômios que a desconstrução reorganiza: as ideias de verdade, seriedade, literalidade são sobrepostas aos aspectos tidos

como suplementares como a metáfora, o discurso não-sério e a ficção. Ao se relacionarem com o discurso filosófico ou científico, esses romances não usam desse contato para autorizar o próprio discurso, mas sim demonstram a artificialidade da divisão que rejeita a arte como um discurso falso para afirmar um verdadeiro.

Essa busca por afirmar uma verdade fora do texto coloca na escrita, e mais ainda nas preocupações da escrita literária, os aspectos recalcados por esse logocentrismo: as preocupações formais e o descolamento entre o texto e o mundo. Algumas das preocupações desses romances, pela própria condição de romances, é a de considerar a importância desses aspectos, bem como reconfigurar a noção de se descobrir ou estabelecer uma concepção de verdade unívoca fora da relação entre os textos. Afinal, todos esses discursos estão juntos naquela fronteira, naquela cadeia de interpretações que podem incorporar novos contextos uns para os outros, novas formas de reconhecer nos discursos aquilo que foi recalcado e possibilitar a organização de novas realidades.

3. Desmedida: Ruy Duarte de Carvalho

O romance *Desmedida* (2006), de Ruy Duarte de Carvalho, é construído pelos registros que o escritor fez ao visitar o território brasileiro em sua viagem de São Paulo para as cidades à margem do rio São Francisco, depois para Angola e novamente para o interior do Brasil. A obra se insere entre outras leituras e relatos sobre o Brasil, colocando em questão seu processo de representação ao longo do tempo. Para isso, a narrativa se compara a de outros viajantes que se propuseram a descrever e imaginar o que seria o país a partir de suas próprias experiências, dentro das lógicas espaço-temporais vigentes. O nascimento desse processo comparativo crítico ocorre desde o impulso inicial da escrita do romance justamente por se pensar seu registro de experiência. Isso já

é sinalizado na primeira frase do primeiro capítulo, “Jantar”, que abre o romance de Ruy Duarte:

... complicando logo, que é para depois não causar estranhezas: que o real se faz mesmo é de repetições, variações e simetrias, acasos e convergências que o que estão mesmo a pedir é decifrar-lhes continuidades e contiguidades, isso, estou a crer, não tem quem não saiba (CARVALHO, 2010, p.19).

Antes de descrever a cena do jantar em uma casa de época no interior de São Paulo, momento que funciona tanto como início da viagem pelo Brasil quanto como espaço para começar a organizar as intenções do narrador com o romance, já está em jogo a relação de seu livro com os tantos outros que serão abordados aqui: o encadeamento de repetições e variações que serão identificadas e trabalhadas de maneira que remete aos encadeamentos os quais quis apresentar. Essa cadeia de repetições que pedem para serem decifradas a partir de outras correspondências torna-se um dos procedimentos do livro à medida que o narrador incorpora à sua viagem o “real” que encontra, a história do Brasil e de Angola, bem como a literatura. Esse cuidado teórico-formal justifica a escolha, em *Desmedida*, de um narrador que divide sua biografia com o autor: o fato de vir de Angola; ler desde pequeno obras clássicas brasileiras, como *Grande Sertão: Veredas*; e ser etnógrafo de formação.

Preciso enfatizar, antes de apresentar mais profundamente a obra, como o uso das reticências para iniciar essa frase, e o romance como um todo, ressalta ainda mais o quanto esse relato é construído enquanto reconstrói esse encadeamento com outros textos a partir de uma relação ambígua de parasita e hospedeiro. Isso porque o sinal de pontuação sinaliza que o “real” do qual o romance pretende tratar não começou a se fazer com esse romance, mas pela continuidade de relatos a que esse trabalho se acrescenta. Esse acréscimo, tal como o contato do parasita com o hospedeiro, ocorre ao reorganizar esses escritos e ao recontextualizar tanto a viagem quanto a pesquisa. Essas imagens, ainda que não apareçam diretamente no texto, encontram aproximações ao longo da narrativa no encontro com as geografias e com as bibliografias e a posição do narrador, antropólogo e leitor de autores brasileiros.

A partir da leitura disposta na obra dos diversos mapeamentos literários e etnográficos do Brasil desde o século XIX, *Desmedida* evoca obras literárias e biográficas de autores viajantes e de figuras da história e da cultura brasileira.

Um dos principais objetivos desse trabalho bibliográfico é o de pôr em questão esse imaginário ao longo da viagem: de pensar a formação do Brasil e de Angola e seus “processos até certa altura paralelos e interdependentes de colonização, complementaridades históricas (em que também entram os holandeses), sociológicas, econômicas, genéticas, antropológicas e culturais (naturalmente).” (CARVALHO, 2010, p. 55). O romance, portanto, se propõe, dentro da forma híbrida da sua escrita, a apresentar uma visão transversal, equilibrando-se entre o relato de viagem individualizado; as leituras acumuladas que se entrelaçam à vida do narrador e a sua própria origem.

É importante comentar mais sobre a importância da configuração formal de *Desmedida* como elemento que possibilita uma rede de textos. A **justaposição** de textos de diversos autores, tanto por meio da referência quanto da citação, compartilha no romance lugar com a viagem do narrador que faz “do São Francisco um itinerário de observações e de leituras, de acercas e de a-propósitos, uma articulação galopante de casos e comentários, de ideias e de palavras.” (CARVALHO, 2010, p. 56). Essa partilha no romance poderia, como o narrador Ruy Duarte coloca, ser “uma orgásmica exposição de evidências e de equações”, ou “um desses registros paraliterários de errâncias e de evasões a puxar para o sério e para a autoajuda” (p. 54). No entanto, o narrador pretende evitar isso inicialmente pela escolha de escrever um romance, um gênero “não-sério”, mas que ainda desestrutura os discursos “sérios” presos a leituras passadas, justamente por inserir as referências mobilizadas a partir da própria temporalidade e experiências da sua viagem. Assim o romance, construído como caderneta de viagem, contextualiza as leituras do narrador inicialmente evocando os viajantes europeus Richard Burton e Blaise Cendrars, e pensando sua posição como viajante angolano em terras brasileiras, e depois trazendo registros de intelectuais brasileiros como Paulo Prado, os escritores modernos e figuras históricas. Dentro da chave de leitura de seus relatos, o narrador de Ruy Duarte evoca essas duas personagens europeias como possíveis contrapontos para o trabalho de construção do seu registro.

3.1 Estética da emergência

Para pensar os aspectos formais da obra, me apoiei na leitura do livro do professor argentino Reinaldo Laddaga, *Estética da Emergência*, em que ele reflete sobre um novo regime de artes no qual os trabalhos artísticos têm como base norteadora a inter-relação de projetos que desafiam fronteiras geográficas e de autoria. Seu interesse está em obras que não são classificáveis como nacionais, individuais, como unicamente “literatura” ou outra forma de produção artística. Laddaga identifica uma certa semelhança desse paradigma contemporâneo com aquele que Charles Tilly descreve na produção europeia do fim do século XVIII e início do XIX, que chama de “ecologia cultural”: pela produção de trabalhos que produzem interdependências ao conectarem pequenos grupos e locais a partir da conexão e identificação cultural que tornam as obras possíveis (LADDAGA, 2012, p. 35). Ao incorporar esse conceito para pensar a produção artística na contemporaneidade, Laddaga observa, a partir do contexto global e de produção conjunta, como certas produções atuam dentro de um espaço de modo “pós-disciplinar”. Seu objetivo é organizar uma morfologia que identifica nessas produções colaborativas. (LADDAGA, 2012, p. 22)

Esse paradigma se encontra em oposição ao fazer artístico associado à modernidade, que é marcado pelo distanciamento de um artista culto ante as questões do mundo para assim produzir obras que chegassem a uma verdade. Segundo Laddaga, a cultura das artes a partir da primeira metade do século XIX, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, propunha uma forma de produção “cujo momento central é o isolamento, a colocação a distância de um fragmento de matéria ou de linguagem”, supostamente capaz de organizar um todo como um “intérprete universal”; a obra de arte, portanto, agiria “como um local de combinações e metamorfoses através das quais se desenha certa ordem do mundo” (LADDAGA, 2012, p. 37). Há uma certa aproximação desse paradigma artístico com a forma na qual Ruy Duarte comenta a escrita do poeta suíço Blaise Cendrars, que escrevia no começo do século XX:

Que retenha mas é, e se embeveça disso, o que diz quem diz que mesmo essas suas descabeladas imaginações partem sempre de uma base concreta mínima e que talento é isso, isso é gênio, esse poder para descrever

paisagens que nunca viu, para *criar*, para criar, insiste pererê, para criar realidades (CARVALHO, 2010, p. 48).

Ainda que viajasse muito, o projeto de escrita de Cendrars vinha de um modelo de criação pautado, como comenta o narrador de *Desmedida*, pelo olhar europeu imbuído de um projeto de progresso modernizante. Enquanto havia uma exaltação em observar o Brasil, via-se também uma vontade do escritor “de fazer ele também a sua ‘América’” (CARVALHO, 2010, p. 65).

O narrador Ruy Duarte está ciente da armadilha de projetar sua própria visão, tal como alerta o J. H. Miller no artigo “Ética da leitura”, para confirmar uma observação pré-formulada ou um posicionamento sobre o Brasil, escolhendo outra maneira de produzir seu texto. Há uma aproximação do procedimento formal da obra de Ruy Duarte de Carvalho com o paradigma da cultura contemporânea proposto por Reinaldo Laddaga, ainda que este pretenda explicar grupos de artistas que empreendem em conjunto trabalhos interculturais de autorias múltiplas. Diferente do paradigma moderno, a construção de *Desmedida* se dá necessariamente pelas viagens feitas pelo autor. Essa forma de produção configura o registro formal do romance como produto desse conjunto de experiências práticas, em contato com a “realidade”.

Junto a esse procedimento de deslocamento, percebe-se também outra forma em que a escrita é conduzida. No quarto capítulo, intitulado “Sebo”, o narrador apresenta como vai complementar seu relato de viagem com a aquisição de livros sobre o rio São Francisco: desde os relatos de Burton, até a produção histórica e literária sobre o nordeste brasileiro. Sobre o uso desse material bibliográfico, ele comenta: “Fui apetrechar-me com o que desta vez encontrasse e jurei, mas jurei firme, que a esse material só viria depois a acrescentar coisas que já tenho em casa e o que entretanto viesse ao meu encontro [...]” (CARVALHO, 2010, p. 57). Esse material é aludido com mais detalhamento no último capítulo do romance, “Fecho”, em que é apresentada a bibliografia a que o narrador recorre no processo de escrita. Nesse sentido, ainda que não haja uma indefinição de autoria por si, *Desmedida* acaba sendo construído por uma ecologia própria de autores que reverberam no que o narrador encontra em suas viagens e o que, depois, se contrapõe nos paradigmas históricos e culturais nos quais se inserem.

A partir desses dois apontamentos, percebo que a produção de Ruy Duarte de Carvalho não se encaixa estritamente dentro da morfologia a que Laddaga se refere. No entanto, ao escrever sobre a formação de uma nova cultura das artes a partir da segunda metade do século XX, Laddaga aponta como indivíduos inseridos nesse processo se colocavam “não só enquanto possuidores de saberes de especialista ou sujeitos de uma experiência extraordinária, mas como sujeitos quaisquer, embora situados em lugares singulares de uma rede de relações e de fluxos” (LADDAGA, 2012, p. 49). Essa questão é relevante para a escrita de Ruy Duarte, uma vez que sua posição como autor ou etnólogo não são os únicos fios para sua produção, mas partes de uma identidade que se misturam a sua origem angolana e a sua história individual de leitor de romances brasileiros, bem como de outros produtos culturais do Brasil. Como Ruy Duarte coloca na conclusão de seu romance: “vim cá e viajei experimentando sempre um sentimento de filho pródigo ciente daquilo que enquanto pessoa deve ao Brasil pelo que desde muito cedo na vida o Brasil lhe deu a ler, a ouvir, a aprender, a ver e a imaginar.” (CARVALHO, 2010, p. 397). Dessa maneira, as relações entre essas múltiplas posições do narrador não só permitem como influem no registro híbrido do texto. O romance joga com o gênero ensaístico, etnográfico e historiográfico, que o aproxima do aspecto de especialização da prática moderna, mas também com os gêneros do relato de viagem e da memória, aspectos que o narrador procura enfatizar ao longo do livro.

Gostaria ainda de pontuar uma última colocação que Laddaga faz, ainda na introdução de seu livro, sobre os tipos de práticas de uma série de trabalhos da literatura contemporânea e a suposta experiência com que se sabe lidar com tais obras. Como ele coloca:

Sabemos como falar sobre o tipo de práticas que ainda exemplificam, digamos, os trabalhos de Diamela Eltit ou J.M. Coetzee, de W. G. Sebald ou Juan José Saer, de Gerhard Richter, Dolores Salcedo ou James Coleman. Sabemos como ler os produtos que resultam dessas estratégias que consistem em compor livros, esculturas ou pinturas (entidades mais ou menos definidas, mais ou menos sustentadas sobre si) destinados a ser postos em circulação em bibliotecas, museus, galerias, e que reclama a atenção de um indivíduo momentaneamente silencioso, ao qual se propõe que se distancie do seu entorno imediato na observação de uma aparição

que se distancia. Adquirimos esse saber no curso de dois séculos de crítica artística e literária (LADDAGA, 2012, p.13).

Ainda que parte de sua recepção ainda esteja atrelada a um regime tradicional de produção de artes, pelo menos em termos da materialidade dos produtos artísticos, a proposição de que esses trabalhos se distanciam de uma ação imediata sobre o leitor minimiza a potência de reorganizar as leituras de mundo trazidas pela metafísica tradicional. No caso de *Desmedida*, bem como de outras das obras dos autores citados por Laddaga, a desconstrução tanto do conceito de literatura quanto das fronteiras do texto literário e de outras áreas das ciências humanas impede que haja um modelo tradicional no qual o leitor se baseie, ou tome como centro, para ler ou criticar obras sem repensar os aspectos que recontextualizam os estudos a que ela se refere. Portanto, as leituras canônicas tanto impedem que se fale e que se leia essas produções sem carregar um histórico excludente de outras leituras, quanto propiciam formas para reorganizar esses discursos excludentes de maneira que essas leituras não propriamente resolvam ou definam os romances.

3.2 Crítica pós-colonial e a desconstrução

A partir do mapeamento dos procedimentos formais pensados no romance para sua construção, foi possível também uma investigação sobre o contato entre *Desmedida* e os estudos pós-coloniais, em especial a problemática do neocolonialismo, a que Mary Louise Pratt faz referência no ensaio “Na neocolônia: modernidade, mobilidade, globalidade”. O conceito de neocolônia trata, dentro do contexto da América Latina, da manutenção das relações entre metrópole e colônia mesmo após a independência desses territórios. Ainda que, no contexto da “modernidade” e das artes, houvesse uma aparente consolidação da independência desses territórios, no contexto econômico e político a hierarquia entre países periféricos e centrais continuava. Segundo Pratt: “a América Latina continuou inserida num sistema internacional em que[m], embora nominalmente independentes, seus estados-nação exerciam um controle fraco sobre os próprios destinos” (PRATT, 2009, p. 22). A problemática desse controle sobre o destino dessas nações acontece com a importação de um conceito de

modernidade que não se encaixa no contexto neocolonial. Essas “ideias fora do lugar”, conceito de Roberto Schwarz que figura no artigo de Pratt, implicam às produções artísticas das neocolônias durante o século XX a procura de formas de produzir uma literatura autêntica enquanto cerceadas por anos de representações das metrópoles. Nesse sentido, o que está em questão é a possibilidade de se mobilizar o discurso metropolitano atuante no espaço de forma a desorganizá-lo, prática que Pratt aponta nos trabalhos de uma série de escritores, inclusive do Modernismo de Mario de Andrade.

O romance de Ruy Duarte lida diretamente com a imposição de uma representação. Já no começo do romance, o narrador dialoga com a posição dos viajantes europeus, principalmente de Richard Burton e Blaise Cendrars, de forma a pensar as perspectivas que se baseiam os seus relatos. Richard Burton foi um viajante inglês que visitou o Brasil durante o século XIX, além de ser considerado “um sério precursor da antropologia social do século XX” (CARVALHO, 2010, p. 36). Blaise Cendrars foi um escritor suíço que, a convite de Paulo Prado e Oswald de Andrade, veio ao Brasil na década de 20 e construiu relações com o Movimento Modernista de São Paulo.

Ambas as figuras de que o narrador Ruy Duarte trata estão inseridas nas relações que Mary Louise Pratt estabelece entre os relatos de viajantes e sua trajetória. Pratt percebe que os viajantes que vêm de espaços tratados como centrais trazem em seus relatos a construção de imagens que definem e qualificam os espaços periféricos, diferente da maneira na qual os viajantes de países periféricos registram o espaço metropolitano. Isso fica bem estabelecido quando Pratt analisa o ensaio-relato de viagem do escritor cubano Alejo Carpentier “De lo real maravilloso americano”, que viaja para a China, o Oriente Médio e a Polônia. Diferente de “viajante metropolitano”, Carpentier “não constrói imagens evocativas com suas palavras”, mas “reconstrói” as imagens “já conhecidas a partir de outras viagens ou de 'antecedentes literários" (PRATT, 2009, p. 25). Essa escrita não autorizada a representar o outro, junto à necessidade de encontrar em outros textos o que se experiencia no espaço, leva Carpentier a registrar, ao viajar para o Oriente Médio, um sentimento de “‘la gran melancolía de quien quiso entender y entendió a medias’ (a grande melancolia de quem queria entender e só entendia pela metade)” (PRATT, 2009, p. 25).

Faço essa tangente porque o narrador Ruy Duarte encontra em Burton um grande exemplo dessa figura de viajante metropolitano. Em *Desmedida*, há um debruçamento sobre o tempo do viajante inglês no Brasil, bem como uma breve descrição do percurso e produção desse autor. Há uma curiosa intercessão entre Carpentier e Burton, uma vez que o último é conhecido por ter traduzido “As mil e uma noites” do árabe para o inglês, enquanto o primeiro ansiava por entender mais a cultura do Oriente Médio para falar desse espaço. Dentro de *Desmedida*, um caso bem marcado desta autorização metropolitana do inglês de impor uma representação é a narrativa que Ruy Duarte faz da procura de Burton pela nascente do rio Nilo, que culmina nele encontrando o lago Nyanza, dando-lhe o nome de lago Vitória (CARVALHO, 2010, p. 38). Essa escolha de definir um nome para um espaço de outrem afirma a posição de criador de uma cartografia a ser imposta em outras geografias, o que Ruy Duarte apresenta de forma bastante crítica: “A África, para os homens de cultura ocidental do tempo de Burton, é uma reserva de horrores e de insalubridades, um continente maldito [...] O seu interior é um obscuro e amedrontador vazio de geografias a explorar e de histórias a inventar.” (CARVALHO, 2010, p. 152).

Esse olhar colonizatório de Burton é também voltado para o Brasil, como a narrativa de Ruy Duarte apresenta, ao se encontrar na mesma cidade à margem do rio São Francisco que Burton e Teodoro Sampaio estiveram anos antes, São Romão. Aqui ele apresenta a posição dos dois:

Porque de gente advinda do encadeamento e dos cruzamentos das gerações que se seguiram a esses beiradeiros brancos, índios e negros, é que Teodoro [Sampaio] fala quando lhes imputa um torpor invencível e Burton uma tal apatia, que nem se dão o trabalho de pescar o abundante e succulento peixe de que São Francisco regurgita (CARVALHO, 2010, p. 95).

A escolha de colocar a descrição do engenheiro brasileiro justaposta à do viajante inglês demonstra a relação entre o registro de representação e a sua repetição por Sampaio, onze anos depois de Burton. A partir desse relato, Ruy Duarte segue a demonstrar como o discurso de Burton, guiado por um olhar que impõe uma hierarquia pautada na diferença, procura dentro de um contexto científico e das viagens dos europeus “explicar e justificar a vantagem dos brancos”, bem como influencia a forma como a população brasileira passa a lidar com formação de sua nação (CARVALHO, 2010, p. 200).

Além dos comentários sobre Burton, ocorrem algumas reflexões também sobre Blaise Cendrars, escritor que viajou para o Brasil a convite de Paulo Prado e acompanhou o início do movimento modernista no Brasil. Cendrars é trazido na posição ambígua de amante do Brasil, mas que também impunha um projeto, no caso o de uma modernidade que visasse ao progresso por meio da produção cafeeira paulista. A relação com Cendrars aparece no romance desde a localização em que o narrador se encontra ao narrar a sua viagem: em uma casa-grande de uma fazenda cafeeira no interior de São Paulo, espaço comum tanto das viagens de Cendrars ao Brasil quanto de sua produção ficcional, segundo Ruy Duarte, “com várias estórias passadas num interior paulista que só podia ser aquele” (CARVALHO, 2010, p. 22). O projeto de Cendrars de modernidade pode ser entendido a partir de seu ensaio “A metafísica do café”, que é citado em *Desmedida* por ter envelhecido mal, e pode ser lido pelas lentes do contexto do regime de produção de artes moderno que leva a uma forma de representar o mundo a partir da posição metropolitana. O ensaio, que conclui que “o café é uma entidade metafísica, assim como os outros produtos da terra e todo trabalho do homem” (CENDRARS, 1976, p. 75), tanto reafirma a procura por um elemento abstrato capaz de organizar e dar sentido ao mundo quanto coloca esse projeto em outro contexto, o Brasil do século XX.

Enfatizo esses pontos porque, por mais que sinta afinidade com o escritor suíço pela exaltação do que é brasileiro, Ruy Duarte apresenta preocupações quanto a sua condição de viajante observador, diferente de Cendrars. Isso reflete de forma muito direta nas questões que faz sobre representar o Brasil:

Meti-me nesta viagem, nestas viagens, uma através do São Francisco e outra através da produção de um livro, com a intenção e a certeza de que no fim delas haveria de alcançar alguma noção mais precisa de Brasil que mexe comigo desde que me sei gente. Pode ser que sim e pode ser que não. Mas recolho e atravesso, entretanto, tanta informação e tanta emoção, e vou-me apercebendo de tanta posição, e tão diversa, e tão fundamentada toda, por parte dos próprios brasileiros em relação ao que se me oferece, que o melhor mesmo, de momento e, quem sabe, talvez mesmo definitivamente, é não ceder à tentação de expor-me aos riscos de uma qualquer presunção analítica (CARVALHO, 2010, p. 203).

Esse trecho é uma elaboração do narrador a partir do questionamento da possibilidade de se comentar o Brasil para brasileiros. É um excerto que

demonstra como o ato de viajar, antes de possibilitar o narrador Ruy Duarte a conceitualizar o Brasil, complexifica a possibilidade de uma leitura única capaz de abarcar uma quantidade grande de informação e experiência, seja com o contato com a bibliografia, seja com as pessoas e os locais a que visitou. Novamente aparecem os riscos da presunção analítica logocêntrica como uma tentação a se facilitar a leitura do que encontra em sua viagem, uma vez que, mal utilizada, poderia fazer o romance funcionar como um apanhado teórico da formação sócio-histórica do brasileiro. Esse cuidado também permite que seja considerada a esfera emotiva de estar viajando e escrevendo sobre lugares que povoam a memória afetiva do narrador-autor; capaz de levar consigo as obras literárias que também pensam esses espaços e carregam outras veredas de acesso a esses territórios.

Ao considerar que não deveria escrever necessariamente para os brasileiros, o projeto do romance encontra a decisão do narrador de comentar o Brasil para a Angola. Esse momento coincide com a partida do narrador de volta para seu país de origem, e do exercício de imaginar como aproximar a realidade que viu com a dos angolanos que vivem no interior, uma vez que ambos dividem um passado histórico de semelhanças e diferenças. Quando se volta para o contato periférico desses países irmãos, em um movimento que leva em conta a herança etnográfica desses países, a obra de Ruy Duarte a aproxima do argumento de Pratt.

Diferente do procedimento de Alejo Carpentier, que Pratt descreve como uma “insistência constrangida” de associar o ato de viajar aos conhecimentos livrescos que trariam ao registro “a realidade e a história ‘reais’ [que] foram vividas alhures” (PRATT, 2009, p. 26), o registro de Ruy Duarte não se autoriza pela bibliografia. Uma vez que seu trabalho pretende envolver a relação de duas culturas, a brasileira e angolana, sem o intermédio direto da metrópole, o cuidado se dá em não reproduzir quaisquer leituras generalizantes. O narrador lê criticamente a representação hegemônica corrente do Brasil, fazendo um movimento que a autora chama de “descolonização” que “manda que se passe, não em volta, mas através dos discursos metropolitanos produtores do sujeito colonial” (PRATT, 2009, p. 30).

Analisando esse problema pela lente de desconstrução, o procedimento de “descolonização” envolve lidar diretamente com as situações problemáticas que repercutem as histórias de leituras passadas (CULLER, 1997, p. 98), o que exige repensar os modelos de representação sedimentados historicamente. O procedimento no romance de Ruy Duarte, antes de tentar fazer uma leitura completamente nova do que vê e do contexto a que se insere, reorganiza a relação das leituras passadas com o contexto, deixando de usá-las como base ou origem única de sua experiência de viagem. Esse movimento se faz possível uma vez que o narrador se coloca em uma posição fronteira de um viajante que vem de fora, mas que compartilha contiguamente um passado histórico, social e político, fazendo da sua viagem tanto destino quanto origem. Essa relação de indecidibilidade de posições que dividem um mesmo elemento, as “implicações comuns” entre “o Brasil e Angola, e Portugal, por inerência” (CARVALHO, 2010, p. 55), possibilita o romance retrair as fronteiras de identidade nacional, a partir de um novo paradigma de domesticidade, que reorganiza a relação entre representar e reconhecer. Isso se dá tanto na forma do romance - nos contrapontos que falam ao mesmo tempo do espaço onde o narrador está como viajante e de um processo histórico que compartilha com o território brasileiro - quanto no questionamento que isso gera e que Pratt identifica na produção artística modernista brasileira.

Enquanto Mario de Andrade só poderia “criar algo autenticamente brasileiro se usar esses discursos [herdados colonialmente] de uma forma conscientemente inautêntica” (PRATT, 2009, p. 31), Ruy Duarte reconhece que o que deve ser colocado não é o discurso nacional, ou a marca neocolonial, mas a necessidade de reconhecer as repetições desses discursos e de desconstruí-los a partir de novas formas de ler o outro periférico e assim incorporar novos discursos. Como coloca o narrador no romance: “Estamos juntos enquanto produto histórico, substância da expansão e implicados em processos equivalentes de caldeação e de informação genética, antropológica, mestiça, linguística, social, comportamental e cultural” (CARVALHO, 2009, p. 397).

Em *Desmedida*, nesse sentido, o que se coloca em jogo não é uma representação pautada no reconhecimento de uma imagem já predeterminada de Brasil, mas a tentativa de reconhecimento, o caldeamento, junto à Angola de

novas formas de lidar com processos históricos e culturais que criaram uma imagem de Brasil. O romance complexifica as relações identitárias nacionais, de gêneros textuais e de discursos “sérios” e “não-sérios”. Seu procedimento traz novas questões sobre as fronteiras históricas e etnológicas da Angola e do Brasil, remarcando essas fronteiras para reencontrar novas diferenças e semelhanças, e sobre os modos de mobilizar os discursos das ciências humanas como uma dimensão não só prática, mas entendendo a importância de se reconhecer subjetividades e as histórias que formaram esses discursos.

4. Soldados de Salamina: Javier Cercas

Soldados de Salamina é um romance de 2001 do escritor espanhol Javier Cercas que narra a tentativa de um escritor, que divide a biografia do autor, de reconstruir um episódio específico da guerra civil espanhola: a fuga do quarto em comando da falange espanhola, Rafael Sánchez Mazas, de um fuzilamento graças a um soldado republicano. A partir dessa premissa, a obra se desenvolve, na primeira parte, com o processo de autoconvencimento e de pesquisa do narrador-personagem em escrever o romance, na segunda parte com a composição de um relato fruto dessa pesquisa — pretendendo se pautar no que chama de “narrativa real” — e na terceira parte com a identificação e procura da peça que resolveria seu projeto de romance, culminando na escrita da obra que terminamos de ler. O livro teve uma recepção farta e uma produção crítica que procura incidir sobre as particularidades desse romance espanhol, principalmente no que tem a dizer sobre a escrita literária, a histórica e a construção do “real”.

Sobre o procedimento de construção do romance, dois elementos muito importantes acontecem: a identificação do narrador com o autor do livro, ainda que não ocorra uma correspondência perfeita entre eles, e a descrição sobre o processo de pesquisa necessário para a feitura da obra que temos em mãos. O

romance inicia com uma breve contextualização da vida do narrador e sua relação com a escrita e logo apresenta como conheceu o episódio do fuzilamento de Mazas ao entrevistar o filho do poeta falangista, chamado Rafael Sánchez Ferlosio. Esse registro, além de apresentar a história como Mazas contou para sua família, inclui detalhes que se tornarão mais importantes à medida que o Cercas narrador pesquisa, escreve e, mais tarde, questiona o que encontrou. O clímax da história é o seguinte:

De repente, meu pai escuta um ruído de galhos às suas costas, vira-se e dá com um miliciano de olhos pregados nele. Ouve-se um grito: “o homem está por aí?”. Meu pai contava que o miliciano continuou a olhá-lo por alguns segundos e que então, sem tirar os olhos dele, gritou: “Por aqui não tem ninguém!”, deu meia volta e foi embora (CERCAS, 2012, p. 16).

Gostaria de comentar que, na entrevista com Ferlosio, o narrador enfatiza como as respostas dele, assim como o pretexto para contar história do pai, não correspondem às perguntas que ele fez, o que levou o narrador Cercas a inventar o registro do encontro: “que me lembre, nem uma só vez fiz alusão à batalha de Salamina (e sim à distinção entre personagens de caráter e personagens de destino) [...] Tampouco se mencionava na entrevista o fuzilamento de Collell, nem Sánchez Mazas” (CERCAS, 2012, p. 17). Essa escolha deliberada no texto é curiosa uma vez que, antes de apresentar o movimento do narrador em questionar o registro do episódio, ele já apresenta uma dissonância entre o que foi escrito e o que foi vivenciado, posto em sentido de presença. Essa incerteza fica ainda mais marcada quando o narrador comenta a batalha de Salamina como uma alusão a qual poderia ter feito na escrita para o jornal — termo que vai ganhando sentido ao longo do romance — enquanto coloca a referência em termos hipotéticos ao narrar o encontro dos dois: “ele se saía com uma indagação sobre (digamos) a batalha de Salamina” (CERCAS, 2012, p. 15). Enquanto em um primeiro momento pode parecer que o romance privilegia a presença, a fala anterior, esse quadro fica mais complexo ao longo do desenvolvimento da narrativa.

A pesquisa sobre o fuzilamento, o soldado republicano, e os “amigos do bosque” é levada adiante primeiro pela leitura do relato que o escritor madrilenho Andrés Trapiello faz do fuzilamento, que substitui o olhar fixo do soldado republicano com um dar de ombros, depois pelo acesso ao relato “original” do

acontecido, e finalmente pelo acesso às testemunhas que presenciaram parte dos eventos, os próprios “amigos do bosque”. O caso do registro do Trapiello demonstra que a forma como as narrativas são apresentadas muitas vezes ignoram um detalhe capaz de reorganizar um texto. Enquanto ele narra o episódio a partir do relato da esposa de Mazas, Liliana, que como o filho ouviu a mesma história do falangista inúmeras vezes, Trapiello modifica, sem se dar conta, a versão, só percebendo o engano ao conversar com o Cercas ficcional. Ao ser questionado pelo narrador sobre o fato de o soldado que poupou Mazas deixar de olhá-lo intensamente, Trapiello responde: “Não sei de onde tirei o dar de ombros, acho que me pareceu mais romanceado, mais barojiano” (CERCAS, 2012, p. 34). Esse caso é outro dentro do romance em que o trabalho de escrita é colocado em questão, só que dessa vez dentro da relação entre literatura e historiografia.

Essas duas instâncias apresentadas em que o livro questiona a capacidade da escrita dentro de uma capacidade representativa de uma verdade se contrapõem com registros ainda mais anteriores, e depois com o encontro do narrador com o registro do próprio Mazas contando sua história, em um noticiário nos primeiros dias de fevereiro de 1939 sobre o fuzilamento. Enquanto se esperaria, dentro de uma relação anterioridade/posterioridade que os relatos futuros fossem produtos de uma verdade originária, o que o narrador encontra é um relato que parece ensaiado. O Cercas ficcional se surpreende com “tom estranhamente irônico” com o qual Mazas inicia o relato e com o tom “previsivelmente exaltado na conclusão”, aos quais comparou com “um ator que interpreta seu papel em um palco” (CERCAS, 2012, p. 36). Gostaria de ressaltar como essa descoberta do narrador questiona a relação entre o relato anterior e os posteriores dentro do romance, visto que não é possível estabelecer uma origem que define um sentido único a que outros são produzidos. Ambos as narrativas podem ser lidas como produtos de algo inacessível por estar fora dessa relação, mas o registro de Mazas ainda é tido como “histórico”, sendo base para registros futuros. Isso fica ainda mais marcado quando o narrador Cercas reconhece seu primeiro contato com o episódio do fuzilamento, por meio de Ferlosio, como uma repetição não da experiência vivida de Mazas, “mas o que [Mazas] se lembrava de ter contado outras vezes” (CERCAS, 2012, p. 37).

Recorro novamente à imagem do parasita e hospedeiro: os relatos todos se apresentam um em relação a outro dentro de uma cadeia de sentidos, compartilhando um terceiro elemento diferente a que se conectam, mas que não se trata de uma base sólida, apenas um outro elo na cadeia de sentidos e leituras.

Essa fronteira entre o parasita e o hospedeiro nas histórias é ainda mais difusa porque tanto no vídeo do poeta quanto nos relatos da época dos outros membros do governo franquista a que o narrador faz referência - reconhecendo inclusive uma repetição em dois deles “como se os dois tivessem copiado uma mesma fonte” (CERCAS, 2011, p. 36) - não há menção nem ao soldado que salva a vida do falangista nem aos “amigos do bosque”. De certa forma, o narrador reconhece no produto do relato oficial - a história que contam Ferlosio e Liliana - uma nova leitura do evento, possível porque o contexto histórico permite. Como o narrador coloca, o fato de não haver as menções se explica ao “lembrar que naquela época a doutrina de guerra da Espanha de Franco, como todas as doutrinas de todas as guerras, ditava que nenhum inimigo salvara jamais uma vida: estavam demasiado ocupados em tirá-las.” (CERCAS, 2012, p. 37). Acho essa conclusão do narrador importante dentro e fora do romance, visto que o tratamento desse episódio repetido nos mesmos moldes desde o franquismo demonstra a apropriação da história dentro de um sistema que, se não questionado, é fadado a cristalizar narrativas em um monolito conceitual “História”. O que o narrador percebe no que concerne o episódio do fuzilamento é que não houve um registro que levasse em consideração a posição do soldado republicano, a dos “amigos do bosque”, bem como uma ação que reorganizasse de dentro das narrativas da guerra civil o parasita de uma perspectiva que também mora dentro delas. Essa questão me parece ser tratada de maneira próxima à que Derrida descreve a necessidade de romper com essa metafísica do “conceito de história” incapaz de ser resolvida caso se considere a persistência dessa narrativa como um “predicado acidental” que corrigiria a estrutura como um todo (DERRIDA, 2001, p. 64). Em *Soldados de Salamina*, há um impulso do narrador em tratar o episódio dessa forma, porém a recuperação da biografia de Mazas não finaliza o procedimento do romance da maneira que o Cercas ficcional imaginava.

Após questionar sobre os registros que se tem do episódio, o narrador do romance define um projeto de escrita de uma “narrativa real”. Como o Cercas ficcional coloca:

O livro que escreveria não seria um romance, mas apenas uma narrativa real, um conto costurado à realidade, tecido com fatos e personagens reais, um relato que estaria centrado no fuzilamento de Sánchez Mazas e nas circunstâncias que o precederam e que a ele se seguiram. (CERCAS, 2012, p. 45).

Esse projeto de costura do romance ao “real” parece assumir que há uma verdade inequívoca a que a narrativa poderia de certa forma suplementar e esclarecer dentro de um sistema. Ao mesmo tempo, ainda que se use de técnicas da literatura, essa hibridez parece rejeitar tanto o aspecto incerto da escrita, muitas vezes associada à literatura, como assumir que possa haver um relato neutro da história. Essa posição ambígua do narrador fica ainda mais marcada no livro em espanhol, por se usar o termo “un relato real” (CERCAS, 2019, p. 237) em vez de “narrativa real” na edição brasileira: o “relato”, em espanhol, é um termo que serve tanto para definir um testemunho, ou uma história, quanto uma narrativa - termos que parecem se distanciar quando se trata do texto literário e historiográfico.

Ao final da primeira parte do romance, o narrador encontra e fala sobre a sua entrevista com os “amigos do bosque”, um grupo de soldados republicanos que desertaram das tropas e, mais tarde, socorreram um Mazas que não enxergava, por estar sem óculos, escondendo-o junto deles em uma propriedade abandonada. Esses soldados, bem como a mulher amiga deles, Maria Ferré, quem possibilitou a sobrevivência daqueles quatro homens foragidos. Gostaria de apontar a leitura que o narrador do romance faz das entrevistas e dos entrevistados. O narrador Cercas coloca o relato daquelas pessoas como “menos aleatórios” por serem “em primeira mão”. Depois questiona a possibilidade de um relato que não fosse coberto “por essa pátina de meias verdades e invenções que prestigia sempre um episódio remoto”, (CERCAS, 2012, p. 54) uma vez distantes do acontecido e, como escreve mais tarde, que associam a esse episódio uma grandiosidade de uma aventura, bem como da emoção complexa daquele período histórico e de suas vidas. O narrador finalmente conclui nesta digressão que, como a versão do relato de Mazas, o

que ele terá acesso “não seria o que na verdade acontecera e nem sequer o que lembravam de ter acontecido, mas apenas o que se lembravam de ter contado outras vezes” (CERCAS, 2012, p. 54).

Ao entrar em contato com as versões dos três sobreviventes octogenários, o Javier Cercas ficcional comenta como as narrativas “em mais de um ponto se complementavam”, de forma que o seu registro é composto pela mistura dos testemunhos com hipóteses “à base de lógica e de um pouco de imaginação” do narrador, além da pesquisa anterior, a fim de apresentar “o quebra-cabeça da aventura de Mazas” (CERCAS, 2012, p. 63). Aqui entra novamente o procedimento literário que foi rechaçado dentro do conceito de “narrativa real” como uma possibilidade para completar um registro com lacunas, junto de um processo lógico. Isso inclusive seria o que possibilitaria a descoberta de uma eventual mentira, já que “não caberia no quebra-cabeça e viria a delatá-los” (CERCAS, 2012, p. 63). É interessante como esse procedimento, de certa forma, se usa da narrativa historiográfica tradicional, que não dá conta da narrativa - uma vez que é parte do motivo pelo qual o narrador vai registrar a história - mas ainda coloca ela como uma base para organizar os testemunhos; ou ainda, o procedimento separaria os testemunhos “mentirosos” do “quebra-cabeças” dentro de um modelo de leitura em que os próprios testemunhos são o “quebra-cabeças”. Essas questões não são postas explicitamente no texto, mas fazem parte da relação do narrador com o seu relato. Além disso, embora seu registro, que se trata da segunda parte do romance, procure diferenciar o que é fato e o que é imaginação verossímil - termo literário que o narrador não usa-, ao longo da narrativa os limites de cada elemento não são perfeitamente definíveis.

O Cercas de dentro do romance ainda faz uma outra colocação interessante sobre “a condição de sobreviventes” daquelas pessoas, termo que funcionaria como um “suplemento enganoso de prestígio” dos “protagonistas do passado” que eles foram e conheceram, uma vez que a memória ignora a rotina e ausência de glória do presente e congela e embeleza momentos irredutíveis do passado. Essa relação de complementaridade que faz o passado possível também não se mostra tão exata, pois a própria condição de testemunho dos entrevistados demonstra a proximidade daquele momento com o presente. É

essa questão da proximidade do presente com o passado que faz a figura do Cercas, dentro e fora do romance, nomear o livro, e a segunda parte do romance, “Soldados de Salamina”. Como o autor coloca em um artigo para o jornal El País intitulado “¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!”, cito do prefácio da edição espanhola do romance:

en el fondo esa novela no trataba sobre la guerra civil, sino sobre un perfecto idiota intelectual español que, como todo perfecto intelectual español, al principio piensa que la guerra civil es algo tan ajeno y tan remoto para él como la batalla de Salamina y al final descubre lo evidente, y es que el pasado no pasa nunca, que el pasado es el presente o la materia de la que está hecho el presente y que, nos guste o no, nada de lo que somos se entiende sin la guerra civil porque nuestra guerra civil es nuestro mito fundacional (CERCAS, 2019, p. 13).¹

A condição de um presente indissociável do passado e de um passado que atua no presente e é produto dele compõe o binarismo que rege o conceito de história do sentido, ou história da metafísica tradicional. Preciso enfatizar como essa relação dupla do presente com o passado - e as hierarquias às quais cada leitura sobre esses dois elementos sugere - ainda segue a mesma lógica de um sistema de história capaz de ser apropriado por uma ideia de verdade única a ser reconhecida. É curioso, ainda, como o signo “batalha de Salamina”, que fazia referência a um tipo de evento passado que pouco influiria no presente, passa a ser reapropriado e significar também tanto o romance, nunca escrito que Mazas faria a partir de suas memórias sobre os “amigos do bosque”, o capítulo que retrata a biografia do poeta falangista, quanto o romance *Soldados de Salamina* - que existe dentro e fora do romance.

¹ Em última análise, este romance não tratava sobre a guerra civil, mas sobre um perfeito idiota intelectual espanhol que, como todo perfeito intelectual espanhol, a princípio pensa que a guerra civil é algo tão alheio e tão remoto para ele como a batalha de Salamina e que por fim descobre o evidente, que o passado nunca acontece, que o passado é o presente ou a matéria com a qual se é feito o presente e que, gostemos ou não, nada do que somos é compreendido sem a guerra civil porque nossa guerra civil é nosso mito fundador (tradução livre).

4.1 História e Literatura

A segunda parte do romance, por partir da premissa do “relato real”, é construída com um tom bastante diferente da primeira. A narrativa deixa de ser em uma primeira pessoa que expõe a personalidade da personagem Javier Cercas, suas emoções e suas relações, e passa a ser majoritariamente em terceira pessoa, com uma presunção de neutralidade para com os fatos que apresentados, embora continue utilizando adjetivos e outras construções qualitativas para descrever situações e principalmente Rafael Sánchez Mazas. Há também construções que sinalizam as lacunas da pesquisa e da bibliografia, ou que apontam as escolhas de interpretação do narrador-escritor Cercas, como “cabe pôr em dúvida a veracidade dessa versão; também é possível acreditar que não seja falsa” (CERCAS, 2012, p. 79). Esse modelo de escrita, muito próximo do trabalho historiográfico, se coloca como um que consegue diferenciar o discurso sério — histórico, pesquisado, testemunhal — do não-sério ficcional — fantasioso, ligado a testemunhos glamourosos do passado, enfeitado pela escrita —, mesmo às vezes usando de hipóteses pessoais ou do discurso que procurasse a intimidade das “personagens reais”. O último parágrafo exemplifica bem essa mudança de registros que compõem o “relato real”:

Não sei se ao final de seus dias, cinquenta anos depois de escrever essas palavras, Sánchez Mazas era um velho libertino, mas sem dúvida era um velho poeta cortesão [...] romântico no final, pode ser que intimamente julgasse que toda vitória está contaminada de indignidade, e que a primeira coisa que percebeu secretamente ao chegar ao paraíso [...] Hoje pouca gente se lembra dele, e quem sabe ele mereça esse destino. Em Bilbao há uma rua com seu nome (CERCAS, 2012, p. 125-126).

Preciso pontuar aqui, novamente, a indissociabilidade entre o registro literário e o historiográfico no capítulo, que mistura posicionamentos pessoais do narrador com referências a outros escritos e aos testemunhos colhidos. É perceptível, nesse sentido, como a história do relato pode ser ao mesmo tempo “globalmente verdadeira, ainda que o narrador seja em parte falso” (CHARBEL, 2019, p. 160) e movido por perguntas “essencialmente romanescas” (CHARBEL, 2019, p. 157). Mesmo que fosse possível separar esses dois elementos, como algumas leituras do romance se propõe a fazer, a composição da escrita da segunda parte

do romance prescinde da relação entre o discurso da história e da literatura para existir.

A terceira parte do romance, “Encontro marcado em Stockton”, é iniciada com o retorno do narrador em primeira pessoa, insatisfeito com o produto final que realizou. Segundo o narrador Cercas, “o livro não era ruim, mas insuficiente, como um mecanismo completo que fosse incapaz de desempenhar a função para o qual havia sido idealizado porque lhe falta uma peça” (CERCAS, 2012, p. 128). A peça que faltava para completar o romance era a identidade, e a história, do soldado republicano que poupou a vida de Mazas. Seu paradeiro e aparência eram desconhecidos pelo narrador, a não ser por evidências conjecturais que ele acumulou durante sua pesquisa: o soldado certamente fizera parte da companhia do coronel Líster, grupo militar que participou da Primeira Guerra Mundial e depois participou de algumas batalhas e eventos da guerra civil espanhola, como o fuzilamento de Collell; dentro dos soldados, o que se relacionou com Mazas durante sua captura cantava o *pasodoble Suspiros de Espanha*.

Após desistir da escrita do livro, o narrador fica encarregado em entrevistar Roberto Bolaño pelo jornal, momento que oferece a possibilidade de término do romance e se coloca em questão a possibilidade de sua escrita. Antes disso, o escritor-personagem chileno faz uma colocação que dá um novo contexto à possibilidade do romance, o de impedir o esquecimento. O narrador conta sobre a noite em que Bolaño passa no hospital e sente uma tristeza imensa

por todos os livros que projetara escrever e nunca escreveria, por todos os jovens latino-americanos de sua geração [...], que sonhou ressuscitar em seus romances e que então estariam mortos para sempre, como ele, como se não tivessem existido nunca (CERCAS, 2012, p. 135).

Enquanto escrita da história, o romance, até aqui mais preocupado com o relato objetivo, apresenta outra possibilidade para se escrever sobre aquele evento: a tarefa de preservar a memória de quem lutou contra o fascismo espanhol no começo do século XX. Até então, a posição do narrador para com o registro histórico estava na mobilização de registros a partir do binarismo fascismo/república, mas considerando-os dentro de uma paridade. Esse posicionamento fica aparente na primeira parte do romance quando, logo após

apresentar seu contato com narrativa de Ferlosio, o narrador escreve um texto para o jornal comparando o destino de dois escritores: Manuel Machado, poeta republicano que perde o irmão que tentava fugir da guerra com a mãe deles, e Rafael Sánchez Mazas. Nesse texto, em que narrador reconhece o que chama de “quase um quiasmo da história” (CERCAS, 2012, p. 19), pelo encontro próximo das datas dos eventos, o narrador estabelece a premissa do romance:

Nunca saberemos quem foi aquele miliciano que salvou a vida de Sánchez Mazas nem o que passou pela sua mente quando o olhou nos olhos [...] se conseguíssemos desvendar um desses dois segredos paralelos [o de Mazas e o de Machado], quem sabe tocaríamos num segredo muito mais essencial (CERCAS, 2012, p. 21).

Entretanto, o narrador Cercas falha em perceber que a impossibilidade de conhecer aquele miliciano fala da própria condição pela qual é possível ter acesso à história, bem como fala da impossibilidade de atuar dentro do sistema logocêntrico sem uma prática que reorganize esse sistema. Essa reflexão pode ser feita a partir da descrição que Derrida faz da desconstrução como a necessidade de “*inverter* o conceito tradicional de história e, ao mesmo tempo, marcar a *distância*, cuidar para que ele não possa ser - em razão da inversão e pelo simples fato de conceptualização - *reapropriado*” (DERRIDA, 2001, p. 66). A distância, no caso do romance *Soldados de Salamina*, não se estabelece só pelo uso das práticas tradicionais da história, mas ao deslocar o discurso historiográfico para junto do literário, aquele cujo discurso “sério” rechaça como “não-sério”, trazendo para esse outro paradigma novas questões para além do verdadeiro/ficcional. Esse movimento no romance acontece com a introdução de Miralles, um soldado que o Bolaño ficcional conheceu há tempos em um *camping*, mas que perdeu contato — e que, cumprindo com as evidências do relato de Cercas, poderia ser o soldado que poupou a vida de Mazas.

Miralles é uma personagem interessante porque sua presença na trajetória do narrador Cercas é colocada como “um acaso inverossímil” (CERCAS, 2012, p. 147) que poderia resolver o seu romance, enquanto concomitantemente funciona como uma tentação ao ficcional. Isso fica especialmente claro nos diálogos com Bolaño em que ele defende a invenção como a melhor possibilidade para a escrita: Como a personagem chilena coloca: “A realidade sempre é traidora; o melhor é não lhe dar tempo e traí-la antes. O

Miralles real iria te decepcionar; é melhor inventá-lo: certamente o inventado vai ser mais real que o real. Esse você já não vai encontrar” (CERCAS, 2012, p. 152). Enquanto é possível ler essas interações e as incertezas sobre Miralles como formas de reconhecer o teor literário do relato, ou como a necessidade de invenção para terminar um relato incompleto, há de se considerar que essas incertezas também advêm da própria prática de um conceito de história que impossibilita o acesso a outras histórias sem que se *desloque* das práticas apropriadas por um logocentrismo. Isso fica posto quando, após feita a entrevista com o narrador, Miralles nega que seja o soldado que poupou a vida de Mazas: elemento que muda a questão sobre o quão verdadeiro é o relato para o quanto não sabemos de eventos que ainda reverberam intensamente no presente.

Esse questionamento fica subjacente à entrevista e ao fecho do romance quando é discutida a ideia de heroísmo. Para Miralles, “os heróis só são heróis quando morrem ou são mortos”, condição que acontece só com a morte deles, principalmente no caso das guerras (CERCAS, 2012, p. 178). A valorização do heroísmo dos que combateram os franquistas está inserida em uma relação de silenciamento pela história, tanto pela preservação da memória — que é enfraquecida com a morte das pessoas que os conheciam — quanto pelo tratamento indiferente quando sobrevivem. Essa constatação leva o narrador a fantasiar, na sua volta para casa, em um fluxo de consciência, tanto sobre seu livro, sobre se mudar para perto daquele senhor que ele reconhece ser um herói, quanto sobre evitar o esquecimento das pessoas que participaram daquela guerra por meio do seu trabalho:

aí de uma só vez vi meu livro, o livro que fazia anos vinha perseguindo [...], aí soube que, embora nenhum lugar de nenhuma cidade de nenhuma merda de país viria a existir jamais uma rua que tivesse o nome de Miralles, enquanto eu contasse sua história Miralles continuaria a viver de alguma forma e continuaria vivendo também, sempre que eu falasse deles, os irmãos García Segués — Joan e Lela — e Miquel Cardos e Gabi Baldrich e Pipo Canal e el Gordo Odena e Santi Brugada e Jordi Gudayol continuariam vivendo ainda que estivesse há muitos anos mortos, mortos, mortos [...], e obviamente [falaria] dos irmão Figueiras e de Anglets e de Maria Ferré [...], mas sobretudo [falaria] de Sánchez Mazas e desse pelotão de soldados que na última hora sempre salvou a civilização e no qual não mereceu militar Sánchez Mazas e sim Miralles, desses momentos inconcebíveis em que toda

a civilização depende de um só homem e da recompensa que a civilização reserva a esse homem (CERCAS, 2012, p. 187-188).

Aqui fica posta a prática que o romance coloca frente à história: o livro passa a ser um projeto que pretende preservar a memória dos que viveram aquele momento, lutaram por ideais ou pela própria vida e foram esquecidos; enquanto outros nomes, ainda que em um primeiro momento ignorados pelo presente, são resgatáveis pelos processos historiográficos e pelos resquícios de leituras passadas, uma vez que o próprio procedimento historiográfico tradicional impede o reorganizar da forma de se recontar eventos passados sem a devida desconstrução desse procedimento e do contexto em que se insere. O narrador ainda ressignifica, nesse trecho, uma citação que os falangistas se apropriaram — “Na última hora, é sempre um pelotão de soldados que salva a civilização” (CERCAS, 2012, p. 32) — dessa vez colocando a salvação na ação de lembrar e no combate ao fascismo, que levou a juventude e a vida de muitas pessoas, e não em uma possível recompensa e grandeza que viria dessa ação. A escrita do romance, portanto, cria a possibilidade tanto de adicionar às histórias contadas o que se perdeu, por meio da ficção e suas possibilidades, quanto de ressignificar a questão da presença, em uma última instância, a partir dos soldados nomeados pela própria obra, na tentativa de registrá-los na história.

A relação entre uma certa forma da história e da literatura ainda podem ser trazidas ainda por duas questões dentre várias que o romance suscita. A primeira é a possibilidade de acessar a interioridade de Mazas e do soldado por meio da escrita. No caso do falangista, é possível para o narrador, até por meio de sua suposta neutralidade, elaborar suposições a partir da “lógica e de um pouco de imaginação” de suas questões íntimas, bem como dos ideais que atravessaram a sua vida. No caso do soldado republicano, essa introspecção, até por “meios ficcionais”, não ocorre. Quando o narrador pergunta a Miralles o que será que o soldado pensou ao olhar para o poeta fascista, esse prontamente responde que o soldado não pensou “nada”. Esse suposto vazio, que nega um motivo anterior ou subjetivo para aquele momento tão complexo, modifica a forma de lidar com esse episódio: ao invés de procurar uma anterioridade que responda a “essência” dessa questão, desloca-se a própria atitude em si mesma e a forma como ela foi apagada.

Outro ponto que gostaria de trazer é a posição desse romance dentro do contexto da relação entre a literatura e as ciências humanas. Como um projeto de escrita historiográfica tradicional, a obra como um todo pode ser lida dentro do binômio verdade/ficção, o que pode levar a leituras que procurem separar esses dois elementos inseparáveis do texto. Essa relação dúbia com o romance leva a uma elaboração que igualmente apresenta e coloca em dúvida o que foi escrito, como Stacey Dolgin Casado aponta, em seu artigo “Ficción y realidad en Javier Cercas”, ao citar o trecho referente ao fuzilamento de Sánchez Mazas de “*el Diccionario onomástico de la guerra civil*”, de 2006:

Durante la guerra civil, permaneció encarcelado en zona republicana, y al final de la contienda [...], sobrevivió al fusilamiento en masa de los prisioneros con los que marchaba en una trágica cuerda de presos, episodio novelado por Javier Cercas en *Soldados de Salamina*. Aunque no se sabe con certeza al ocurrido, el novelista atribuyó su salvación a la piedad de un miliciano anónimo que no cumplió la orden de rematarlo y a los campesino que lo ocultaron después la llegada de las tropas franquistas (CASADO, 2010, p. 97-98).²

Casado, a partir dessa citação, pergunta sobre o porquê de se citar um romance, uma obra ficcional, como fonte quando não se tem certeza do narrado, ou quando o texto traz consigo tanto a “ficção fantasiosa” quanto a “realidade”. Acho que outra pergunta possível seria qual tipo de trabalho historiográfico, ou texto no geral, poderia trabalhar tanto com “registros e fontes da realidade” quanto às possibilidades da literatura, uma vez que se ela se mostra capaz de apreender tanto o “registro tradicional” quanto possíveis questões que fogem ao procedimento sistemático da história, mas ainda a afeta. O romance *Soldados de Salamina*, ainda que seja questionado pela historiografia tradicional, colocado nuns parênteses que o distancia da história e da literatura, reconfigura tanto a produção histórica quanto literária; a fronteira desses domínios de conhecimento, ainda que se estabeleçam em limites, se dissolve na própria indecidibilidade dos textos e das leituras subsequentes. Aqui age novamente a

² Durante a guerra civil, esteve preso na zona republicana e, no final da guerra [...], sobreviveu ao fuzilamento em massa dos prisioneiros com os quais marchava numa trágica corda de prisioneiros, episódio ficcionalizado por Javier Cercas em *Soldados de Salamina*. Embora não se saiba com certeza o que aconteceu, o romancista atribuiu sua salvação à misericórdia de um miliciano anônimo que não cumpriu a ordem de acabar com ele e aos camponeses que o esconderam após a chegada das tropas franquistas (tradução livre).

cadeia de leituras que Miller descreve em seu artigo “O crítico como hospedeiro”: tanto a leitura unívoca quanto a desconstrutiva atuam sobre um terceiro elemento e formam textos; enquanto uma procura a verdade inequívoca, a outro procura na certeza do relato oficial a dúvida, e dela a narrativa. O texto marca e remarca a forma de se praticar a escrita sem necessariamente resolver o que é literário e o que é histórico, mas estabelecendo questões, como de que forma se elege o que será lembrado e como lembramos e construímos o passado.

5. CONCLUSÃO

Ao desenvolver o estudo das duas obras em questão frente à lente crítica proposta, não tinha a pretensão de necessariamente encontrar paralelos entre as obras ou qualquer procedimento explícito que informasse o caminho do presente trabalho. Enquanto leituras de uma mesma trajetória, desenvolver essas análises foi um processo de redescoberta de estudos passados e de novos caminhos para projetos futuros. Uma das preocupações constantes deste percurso foi a de não impor nos textos a proposição crítica, principalmente no caso de *Desmedida*, cujo procedimento envolve uma série de elementos que pedem uma leitura mais complexa, ainda que suspeite da possibilidade de resolução de qualquer um desses projetos de análise. No caso de *Soldados de Salamina*, a preocupação também partiu de uma falta de uma extensa familiaridade com os instrumentos da historiografia, bem como de uma base teórica mais multidisciplinar, carências que pretendo “suplementar” ao longo do processo de pesquisa.

Retornando à passagem de Laddaga sobre ler as obras de escritores contemporâneos a partir de um saber adquirido “no curso de dois séculos de crítica artística e literária” (LADDAGA, 2012, p. 13), este projeto pretende justamente questionar a certeza de “saber ler” enquanto premissa que pretende resolver campos tão complexos como a literatura e as ciências humanas. Isso fica especialmente complicado ao incorporar a essas leituras as tendências de

leituras passadas a apagar outras leituras — tendências que, como os romances demonstram, se perpetuam também no presente, estão mais vivas que nunca. Para a crítica literária, a história, a antropologia e as outras ciências humanas, isso implica constantemente se colocar na posição de questionar e reorganizar discursos, bem como desenvolver uma prática que desconstrua esses discursos.

Na questão dos procedimentos da escrita dos romances, encontro uma aproximação entre o que os narradores expressam sobre a relação de seus romances com a “realidade”, e outros relatos sobre a “realidade”, e a relação que a desconstrução desenvolve sobre texto e contexto. A escrita dos romances está intrinsecamente ligada aos seus processos de pesquisa e leituras, muito bem detalhados no texto. Como Culler aponta: “qualquer tentativa de codificar o contexto sempre pode ser transplantada para o contexto que tentava descrever, produzindo um novo contexto, que escapa à formulação anterior” (CULLER, p. 143) – apresentar os procedimentos para a escrita de uma obra é ao mesmo tempo ampliar o contexto do que se escreve como possibilitar que se questione as informações dadas dentro do romance. O jardim metafísico de Ruy Duarte e a lista bibliográfica, bem como a pesquisa e as entrevistas de Cercas, retiram desses conteúdos a certeza dos discursos autorizados das ciências humanas, enquanto se usam e outras possibilidades, já que abrangem o contexto no qual se inserem. Isso fica especialmente claro quando Ruy Duarte pensa em como as relações da história brasileira com a angolana de fato afetam as pessoas com quem convive na Angola e a possibilidade de se contar e pensar esses fatos em outros contextos; ou quando Cercas compara seus achados com as pesquisas tradicionais de Mazas e encontra discrepâncias – que vivem num entrelugar incapaz de ser resolvido.

O que encontro nesses dois romances é um procedimento que reconheço como a marca do “afastamento” desse sistema hierárquico de funções, o que Derrida chama “por analogia” de “indecidíveis”:

unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo (DERRIDA, 2001, p. 49).

Essa desorganização fica especialmente marcada nesses romances por eles se colocarem junto a outros discursos, tomando como procedimento a própria leitura deles dentro de um contexto, e agindo sobre esse contexto. Isso também fica aparente nas tentativas de classificar ou enquadrar essas obras em um conceito fechado de literatura ou de ciências humanas. A leitura de Derrida dessa inclassificação e da negação da constituição de um terceiro termo fazem com que as problemáticas trazidas por esses textos não sejam dispensadas como fora dos limites que se estabelecem: elas estão intrínsecas a esses modelos de conhecimento. Ao mesmo tempo, reorganizar esses textos dentro de conceitos fechados seria retornar a uma configuração hierárquica, deixando de fora outros elementos.

Um meio de trabalhar essa questão que parece interessante seria a leitura do escritor e historiador Ivan Jablonka em “O terceiro continente”. A partir de uma série de obras de autores diversos, tanto classificadas como literárias como historiográficas, Jablonka assume que a literatura consegue produzir conhecimento na medida em que está pautada por um viés de investigação. Seu objeto de estudo, que chama de “literatura do real”, partiria “não da mimesis ou da representação (ainda que ela pudesse ser um retrato sem retoques da sociedade), mas de sua forma de abordagem”, estabelecida “por sua relação com o mundo, por sua vontade de compreender aquilo que os homens fazem” (JABLONKA, 2017, p. 16). Aqui, diferente de Derrida, Jablonka procura formalizar um “terceiro termo” capaz de associar mais diretamente a relação do “texto literário” com a “realidade”, assim reorganizando a hierarquia da produção literária a partir da “procura pelo verdadeiro”. Esse processo é especialmente interessante porque, diferente do processo desconstrutivo, o que Jablonka reconhece como caminho de leitura e organização dos romances seriam os critérios investigativos, associados às ciências humanas.

A partir desse novo termo, “literatura do real”, os romances poderiam ser classificados como “referenciais” ou “não referenciais”, ou caracterizado “por suas lacunas” quanto ao real. Esse novo binarismo talvez colocaria em evidência, em posição prioritária, os romances trabalhados, uma vez que seus trabalhos ficcionais são usados como meios para pensar questões que concernem a realidade. Contudo, uma crítica desconstrutiva desse binarismo,

que também cai na apropriação sistêmica do logocentrismo, é a dificuldade de se definir o elemento “realidade” a que esses textos se referem, uma vez que a própria definição de “real” está em jogo na classificação. Talvez não esteja destituída por completo a ideia em “literatura do real”, mas seu modelo pode sofrer das mesmas armadilhas teóricas que a desconstrução encontra em outros projetos de conceituação de saberes.

Concomitantemente a essa crítica, preciso enfatizar o comentário de Culler de que a literatura, e os elementos associados a ela, não podem também simplesmente ser colocados como forma unívoca de se conceituar saber. Ainda que Barthes assuma que a literatura contém todos os saberes – “pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2013, p. 18-19) –, fazer leituras somente por critérios literários, ou simplesmente definir literatura, não parecem ser caminhos que possibilitem abarcar todas as leituras, reais e irreais, de textos.

Um elemento que me parece comum aos dois romances lidos é a capacidade de trazer perguntas sem necessariamente colocarem em prática uma resposta definitiva a elas. O aspecto das relações entre a história brasileira e angolana, as dificuldades de se retratar uma experiência prática e ao mesmo tempo mediada por uma série de outras leituras, em *Desmedida*; a dificuldade de se fazer uma escrita do “real”, a impossibilidade de ter acesso à história completa, bem como de se distanciar da ficção, e de estabelecer como e quanto o passado afeta a historiografia e nossa relação com o presente, em *Soldados de Salamina*: todas questões que complexificam mais do que resolvem problemas de nossa relação com o “literário” e com o “real”. Ao não terem uma pretensão em redefinir os conceitos gerais em novos modelos para além do que se propõem a dizer (o “I must tell you” de cada romance), há uma delimitação bem marcada do que se vai investigar. Isso também poderia explicar o uso da primeira pessoa colada à figura do autor, bem como exposição do método de escrita, não que essas características sejam regras para qualquer projeto com esse tipo de pretensão.

A escrita deste trabalho, assim como os romances e os procedimentos críticos escolhidos, não se propõem a resolver as questões estabelecidas pelas leituras, mas tratam de estabelecer outros caminhos enquanto reconfigura os

textos com os quais se tem contato. Como Cercas escreve nesta citação fortuita: “um escritor não escreve nunca sobre o que conhece, mas precisamente sobre o que ignora.” (CERCAS, 2012, p. 128). Este projeto pretende possibilitar novas leituras sobre esses contatos dos romances com o que eu e esses narradores ignoram, se propõem a complexificar e a ainda assim entender como lemos e lidamos com esses outros saberes que nunca são certos e completos.

Assim, pretendo, no futuro navegar mais por essas complexidades associadas tanto às obras a que devotei atenção, quanto às formas de se aproximar da literatura e da historiografia. Já na confecção desse texto, encontrei novas questões que pretendo levar comigo em novas empreitadas acadêmicas, como as diferentes relações da obra literária com a verdade, assim como a ideia de tipos diversos de verdade – o que parece uma aproximação com a ideia derridiana com a pretensão de resolução dessa categoria –, bem como as possibilidades da escrita do passado em contato com a subjetividade, ou ainda questões entre a história e a literatura dentro e fora do conceito de representação do passado. Espero que a continuidade da pesquisa por meio de outros autores e novos contatos com campos distintos possam abrir caminhos interessantes, resolvendo questões a abrindo novas.

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. **AULA**. Ed. 1, 17ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2013;
- CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – Crônicas do Brasil**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010;
- CASADO, Stacey Dolgin. **Ficción y realidad en Javier Cercas**, Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 719, 2010, págs. 89-104;
- CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc... (Um Livro 100% Brasileiro)**. São Paulo: Perspectiva, 1976;
- CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**, Ed. 1, São Paulo: MEDIAfashion, 2012;
- CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**, Ed. 4, Madrid: Cátedra, 2019;

CHARBEL, Felipe. **Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção** in CHARBEL, Felipe et all. **Reinvenções da Narrativa – ensaios de história e crítica literária**, Rio de Janeiro: PUC – Rio, 2019;

CHAVES, R. **Desmedida: O Brasil, para além da paisagem, em Ruy Duarte de Carvalho**. Remate de Males, Campinas, SP, v. 26, n. 2, p. 279–291, 2012. DOI: 10.20396/remate.v26i2.8636046. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636046>.

Acesso em: 18 jan. 2021;

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução – teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Record - Rosa dos Tempos, 1997;

DERRIDA, J. **A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas** In:

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249;

DERRIDA, J. **Posições**, Ed.1, Belo Horizonte: Autêntica, 2001;

JABLONKA, Ivan. **O terceiro continente**, ArtCultura, v. 19, nº 35, Uberlândia, jul-dez 2017, p. 9-17;

LADAGGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012;

MILLER, J. Hillis. **A ética da leitura**. In: MILLER, J. Hillis. **A ética da Leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995;

MILLER, J. Hillis. **O crítico como hospedeiro**. In: MILLER, J. Hillis. **A ética da Leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995;

PRATT, Mary Louise. **Na neocolônia: modernidade, mobilidade, globalidade**. Revista ilha do desterro, UFSC, Florianópolis, SC, nº 5. P. 01-06, jul./dez. 2009;

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**, Ed. 28. São Paulo: Cultrix.