

# A FICÇÃO-CRÍTICA DA DIFERENÇA E REPETIÇÃO EM *MEMORIAL DO FIM*

Paulo Alberto da Silva SALES\*

- **RESUMO:** Este estudo identifica aspectos da teoria pós-estruturalista, tais como as noções de diferença e repetição, de eterno retorno e de escritura teorizados por Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Roland Barthes na narrativa *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicada em 1991.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Diferença e repetição. Ficção-crítica. Haroldo Maranhão. Machado de Assis.

## A diferença e a repetição na ficção

*“A esperança é uma vírgula; vá lá, um ponto-e-vírgula. Ponto, não; ponto final, de forma alguma. Ponto final é escarpa íngreme, que ninguém galga e extrapassa, a esperança de cambulhada. Já não me lembra quem pôs em causa a esperança de o Conselheiro Ayres desfazer-se da pele da doença, jogá-la num cesto como se faz a um pijama usado, espreguiçar-se, bocejar, encher o peito de vento, vestir o sobretudo, retocar o luzimento das botas com uma banda de meia velha, retirar o chapéu-coco do cabide e atirar-se ao mundo como se voltasse de fortificantes férias nas ilhas gregas. O mundo é pouco, e é muito, é a rua, é o bonde, são as pessoas, é o teatro, e o teatro não é só a casa da ópera nem o que se dá nela; o teatro é a própria vida; é voltar aos manuscritos!”*

*Haroldo Maranhão, 1991, p. 105.*

---

\* IFGoiano – Instituto Federal Goiano – Hidrolândia – GO – Brasil. 75340-000 – paulo.alberto@ifgoiano.edu.br.

Começamos a examinar o funcionamento do engenho ficcional do romance *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicado pela primeira vez em 1991, a partir dos usos das vírgulas<sup>1</sup> e dos seus sentidos no enredo. Essas vírgulas constituem intervalos, pausas, gradações, acréscimos e, em particular, nessa narrativa, elas demarcam a não totalização, o não fechamento, o eterno retorno, o voltar sobre si mesmo, a dobradura sobre a matéria textual, o jogo textual, a repetição com distância crítica dos signos desprovidos dos significados, o rememorar, o relembrar e o aprender a relembrar. Segundo Deleuze (2010, p. 61), “aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento”. A partir dessa problemática, compreenderemos o eterno retorno contido na obra de Maranhão em busca daquilo que Deleuze chamou de “essência” criada pela diferença e pela repetição.

Na função de críticos literários que pensam a ficção a partir da diferença e repetição, a nosso ver, a ficção de Maranhão cria aspectos dessa essência deleuziana ao dobrar-se sobre si mesma. A diferença se estabelece na repetição transgressiva que não cria generalidades. A saída para a contemporaneidade, especificamente na ficção, será procurar destacar a *différance*<sup>2</sup> que está na essência da matéria textual. O estilo, segundo Deleuze, não está no homem, mas sim na própria essência do ato de repetir. E a tão procurada essência da materialidade textual, no caso específico de romances que chamamos de ficção-crítica, seguindo a esteira de Leyla Perrone-Moisés (2005), não está na particularização nem na individualidade, mas no próprio ato de repetir individualizante que cria as singularidades. Admitimos, então,

que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-ser, sem a capacidade de se repetir, idêntica em si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar?

---

<sup>1</sup> No romance de Maranhão, o ponto final é visto com um término. Por isso, há a preferência pelas vírgulas que marcam pausas e momentos hiatos que servem, dentre outras coisas, para criar uma nova roupagem a Machado de Assis que é recriado no heterocosmo fictício da trama.

<sup>2</sup> A “diferência”, tradução do francês *différance*, é o aspecto primordial da escritura, ou do *phármakon*. Em *Glossário de Derrida* (1976), feito por Silvano Santiago, a definição de *différance* aparece como um neografismo produzido a partir da permuta da letra “e” pela letra “a” do vocábulo *différence*. As pronúncias são idênticas na língua francesa. A “diferência”, segundo Santiago, não poderia mais ser explicada a partir do conceito de signo linguístico saussureano: “a *différance* como espaçamento (movimento inseparável da temporização-temporalização) estabelece a possibilidade de conceituação no interior do sistema linguístico. O conceito significado nunca está presente de forma plena (o que concederia ao presente o poder de ‘síntese’), mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] A *différance* seria, pois, o movimento de jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença”. (SANTIAGO, 1976, p. 24). A diferença pode ser entendida, também, por meio de outras noções correlatas advindas das obras de Derrida, tais como “suplemento”, “*pharmakon*”, “arquiescritura” e “escritura”.

[...] *A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra”. A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de autorrepetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental. Sobre a obra de um grande artista podemos dizer: é a mesma coisa, apenas com a diferença de nível; como também: é outra coisa, apenas com semelhança de grau. Na verdade, a diferença e a repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. (DELEUZE, 2010, p. 46-47, grifos nossos).*

Tanto na epígrafe de Maranhão quanto na citação de Deleuze, temos matéria de sobra para examinar o *Memorial do fim* de Haroldo Maranhão. Ao destacar que a esperança é uma vírgula, ou seja, um entretempo, e que a vida é o teatro e é o próprio ato de voltar aos manuscritos, a instância narrativa marca o problema de que, aqui, nos ocupamos. E em Deleuze, por destacar que não existe essência sem autorrepetição, que cria vários graus de uma diferença original, ao passo que percebemos, no mesmo texto, a presença repetida do outro, mas, no entanto, o outro de outra forma, estaremos, então, realizando uma crítica pós-estruturalista, livre de falsas ideologias e conceitos pré-estabelecidos.

E, contudo, para realizarmos uma leitura crítica do romance *Memorial do fim*, nós nos pautaremos em vários métodos de leituras e releituras das fontes literárias e propriamente não literárias que serviram de substrato para o engenho ficcional de Maranhão: “Voltemos aos manuscritos” porque o texto é anterior à fala. O mundo é um imenso palimpsesto entrecortado por eczemas. Nesses eczemas, percebemos o poder articulatório das citações como elementos privilegiados das acomodações.

## **O “eu” machadiano reinventado: o retorno do eu no outro**

O *Memorial do fim* compõe uma “outra” biografia machadiana, repleta de eczemas, na qual as citações presentes nas intertextualidades implícitas e explícitas fazem nascer um “outro” autor de *Memorial de Aires* e esse outro, nessa outra configuração, é mediado diretamente pelo leitor, que pactua como o coautor do texto. Aqui, detectamos o outro de outra forma, reconstituído por meio da junção, no mesmo texto, de aspectos biográficos, ficcionais e históricos. Todas essas informações são costuradas à imensa rapsódia de Maranhão. Trata-se de um texto *escriptível*<sup>3</sup> que comporta vários níveis intertextuais por meio de citações diretas e indiretas. Nessa narrativa, Maranhão

---

<sup>3</sup> Tanto em *Critique et vérité* como em *Essais critiques* e, mais adiante, em *S/Z e Plaisir du texte*, Barthes já atentava para as questões distintivas entre os *textes lésibles* e *textes scriptibles*: aqueles

desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. [Por isso] [...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ele o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia da competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Mas, como leitores, devemos desconfiar de tudo e de todos os personagens multifacetados no texto de Maranhão porque “a outra, amantíssimo leitor? Supondes vós? A outra? Quem verazmente foi a outra? D. Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do Sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia, e que entretanto foi Fidélia?” (MARANHÃO, 2004, p. 16).

Nesse recorte, já percebemos quão hermética é a narrativa de Maranhão. Signos de todas as partes são embaralhados e misturados no discurso plurilinguístico do romance que é, ao mesmo tempo, autoconsciente, autorreflexivo e convoca o leitor a jogar e a montar o quebra-cabeça. O *puzzle*, noção aplicada ao romance segundo outros críticos da obra de Maranhão, é uma imagem importante para nos remetermos a essa ficção. Ela promove nova “aparição” ou “roupagem” a Machado de Assis no cenário pós-moderno brasileiro dos anos 1990 do século XX. Essa escritura está amalgamada, principalmente, à nova concepção de narrativa como uma “ficção sobre uma ficção” (HUTCHEON, 1984), juntamente às novas tendências da contemporaneidade das “escritas de si”. Vejamos, então, como a diegese de Maranhão pode ser lida como uma escritura autorreflexiva que resgata fatos biográficos machadianos.

Primeiramente, associemos o romance *Memorial do fim* como uma narrativa que se constrói sob a ótica da *écriture*: noção de origem francesa que adotamos a partir dos estudos de Barthes e Derrida. A escritura, segundo as análises de Barthes, principalmente nas obras *O grau zero da escrita* (2000), *S/Z* (1999), *Prazer do texto* (2010) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), *Preparação do romance* (2005), e de Jacques Derrida, em *Gramatologia* (2008), *Escritura e diferença* (2009) e *Farmácia de Platão* (2005), revela-nos as seguintes questões: a escritura é o “querer-escrever”, é um texto “escrevível”, “estelar”, “não representativo”

---

primeiros só permitem uma representação, e o leitor é um receptor passivo dos conteúdos que, geralmente, são de caráter mimético e realista; estes são aqueles textos que permitem a reapresentação, cujo o objeto é a sua própria construção, e se prestam à crítica num eterno presente, ou seja, ele é a escritura: “[...] o texto escriptível é *nós escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como um jogo) seja atravessado, cortado, detido, plastificado por algum sujeito singular (ideologia, gênero, crítica) que feche a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escriptível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura”. (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 43).

que comporta “pluralidade de entradas” com “abertura de redes” para a criação de um “jogo” e de um “suplemento” que “de-sedimenta” a concepção tradicional de representação. A escritura também apresenta um devir, ou seja, uma apresentação dos meandros da ficção nos quais a “produção e a recepção dos sentidos são contextualizados” (HUTCHEON, 1984) no ato da leitura. O próprio “resgate” ou “retorno do autor”, como defende Klinger (2012), nos é explicado no sentido em que o autor, parafraseando Hutcheon (1984, p. xvi), traz consigo uma posição que começa a ser preenchida ou um papel a ser inferido pelo leitor na leitura do texto. A escritura funciona como uma arena montada para o jogo no qual o leitor participa ativamente na construção dos sentidos, dos inúmeros links e das entradas que o texto apresenta.

Nesse “retorno” ou “reparição” de Machado como o fio condutor da narrativa, a escritura também apresenta reorganizações de trechos e extratos textuais, fragmentos e outras narrativas que não são propriamente literárias: daí a transposição de fronteiras entre o que seria fictício do “real” ou biográfico. Mas é por meio da metafictionalidade que as “vozes” narrativas presentes no jogo textual de Maranhão levam os leitores a repensar o próprio *status quo* do romance que não é mais uma “mimese do produto”, mas sim uma “mimese do processo” (HUTCHEON, 1984). O teor autoconsciente do enredo permite uma nova forma de ler os gêneros confessionais ou o próprio romance de caráter memorialístico, repensando suas naturezas ontológicas.

Sobre essas proposições, Maranhão articula engenhosamente o que Hutcheon (1984, p. xvi) denominou de narrativa narcisista, aquela na qual a linguagem, ou melhor, a escritura, constitui a realidade e nela os leitores podem criar conexões entre todos os tipos de discursos, tanto entre o histórico quanto entre o ficcional e o biográfico, além de mesclá-los e, em muitos momentos, de nem ser possível diferenciá-los no enredo. E a escolha de Maranhão foi proposital ao registrar o momento mais difícil do autor de *Memorial de Aires*, cujo fim já estava próximo, para experimentar do seu próprio veneno, uma vez que a ironia é introjetada contra o seu criador:

Dever potente me faz psiu. Abandono o grave e expectante e revigorado moribundo. Afasto-me do vexame daquela polca dançada na antecâmara onde a morte, sentada e polida, não denunciava impaciência. Até hoje, ninguém perdeu uma pratinha por esperar. O leitor não seria e não é exceção. Adeus; não me demoro. (MARANHÃO, 2004, p. 38).

A focalização mordaz e niilista de Machado de Assis é realizada no ano de sua morte: 1908. E a fabulação de Maranhão cria um heterocosmo de signos nos quais os significados são desprovidos do sentido primeiro e passam a funcionar como “significantes dos significantes” (DERRIDA, 2008). Por esse motivo, Machado de

Assis é o Conselheiro Aires que é o Aguiar e que é o Bruxo do Cosme Velho – apelido dado por Carlos Drummond (PIZA, 2008) – também e, ao mesmo tempo, ele é uma síntese e uma mescla de suas personagens que reaparecem e cruzam consigo no enredo por meio dos recortes e das emendas textuais e pastiches da obra ficcional machadiana. Em meio a tudo isso, a presença da morte e do tom biográfico que tenta “recontar” os derradeiros dias do escritor fluminense são problematizados pela escritura especular que põe em xeque o realismo do século XIX ao refletir sobre a própria escritura do romance, tal como Machado de Assis o fizera em grande parte de sua obra madura, principalmente em *Esau e Jacó*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*.

O romance de Maranhão execra qualquer possibilidade de referencialidade porque ele é um lance feito num “jogo de acontecimentos puros” e a partir de uma “série de paradoxos” (DELEUZE, 2011). A cada leitura, os leitores atribuem novos “sentidos” aos arranjos textuais. No excerto abaixo, o narrador, à maneira imitativa do próprio Machado, coloca um capítulo desconexo que não tem relação alguma com o capítulo anterior e, conseqüentemente, com o posterior:

#### Capítulo XIS

Que sucede ao XII e antecede ao XIV

Peremptoriamente a prudência manda eliminar o *caput* deste capítulo, na ordenação romana, que se preferiu à cardinal. O número Xis, ora interdito, pode nem ser de agouros nefastos; mas pode ser.

Duas teses sustentam-se sobre a matéria em si, entre si antíteses. Elas miram-se com o ânimo do desafio. Não recomendo que se adote a primeira; nem tampouco a segunda, pelo avisado temor de que a verdade verdadíssima more na oposta.

Não me inclinaria eu por uma ou outra proposição, pela causa de termos por cá moribundo. E qualquer dos enunciados, seja A ou seja B, um suprimará horas ao decesso; o outro acrescentará.

Abre-se agora nova controvérsia: qual dos resultados convirá ao interessado mais próximo, isto é, ao moribundo? (Maranhão, 2004, p. 53).

A autorreferencialidade explícita nesse capítulo é semelhante à autoconsciência narrativa presente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em outros romances machadianos e, mesmo antes dele, como em *Tristram Shandy* (1998), por exemplo. A técnica da digressão, tão comum em Sterne, Cervantes, Maistre e na própria ficção machadiana é, agora, resgatada por Maranhão e apresenta um grau mais crítico, posto que o tempo todo o texto é entrecortado por signos que marcam a diferença na repetição. Nisso consiste a “superioridade da arte sobre a vida: todos

os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”. (DELEUZE, 2010, p. 39).

Por meio dessa dicção biográfica, embora permeada pelos intervalos digressivos, os leitores acostumados com os enredos lineares ficam desnorteados com o aspecto esquizoide do tecido narrativo de Maranhão. Vejamos, por exemplo, o encadeamento dos capítulos iniciais e como o romance se inicia.

A “cena” – se é que essa palavra pode ser aplicada ao jogo de Maranhão – que abre o primeiro dos cinquenta e quatro capítulos da diegese já instaura o impasse das misturas: o título do primeiro capítulo é “Dona Marcela” e a primeira frase do capítulo é a fala “nunca me há de esquecer este dia”. Logo em seguida, o narrador insere a figura de José Veríssimo de Matos, que era um grande amigo de Machado de Assis e que esteve presente em vários momentos da vida deste, como bem apontou Miguel-Pereira (1988) e Daniel Piza (2008). Até aqui, dois problemas são detectados: a presença da ficção machadiana dentro da ficção de Maranhão e a articulação de uma personagem biográfica e histórica inserida e aliada ao heterocosmo fictício. Para problematizar ainda mais e destruir as ilusões referenciais, a voz narrativa apenas destaca a presença desarticulada de José Veríssimo que fora visitar o “semi-morto” e passa, no mesmo momento e ao mesmo tempo, simultaneamente, a discutir questões de ordem metaficcional à maneira Shandiana:

A casa do morador sozinho havia alterado as práticas, que vinham do ministério Zacarias. A questão atinha-se ao descimento da escada. Descer e subir escadas é assunto manso; é deliberação visceral que tange raias inauditas. Subir escadas, descê-las, é matéria para um tomo ou dois, e não para linhas distraídas de um capítulo. Só se descem escadas após repensadas reflexões, e a decisão é uma decisão que transcende os máximos limites. (MARANHÃO, 2004, p. 12).

Os comentários sobre os atos efêmeros de descer e subir escadas tiram o foco central do parágrafo anterior, que anunciara a chegada de Veríssimo ao *Chalet* próximo aos *Bonds* e frente a tantas *cousas* que acontecem como lances feitos num jogo repetido e simultâneo. Desde a primeira linha do romance, a narrativa se manifesta como um eterno devir no qual tudo acontece sem a pretensão de criar um sentido total ou unificado. Os vários sentidos dessa ficção que se autorrepete com diferença é construída por meios dos paradoxos e, principalmente, por meio da ironia. Aliás, a questão da ironia e do riso melancólico são as tônicas mais observáveis e mais trabalhadas no engenho ficcional de Maranhão, uma vez que sua transgressão é avaliada nos atos intencionais e de referência. A ironia se manifesta em Maranhão, como bem destacou Hutcheon (2000), porque ela envolve um processo ativo de atribuição e interpretação, ou seja

a ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. [...] A ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente. (HUTCHEON, 2000, p. 28, grifos nossos).

Pelos acréscimos, supressões, transmissões intencionais, jogadas interpretativas e pelas evidências textuais tanto da ficção quanto da biografia de Machado, os jogos irônicos articulam em todos os discursos materializados no romance, desde os comentários sobre a saúde frágil do epiléptico até os enxertos de gêneros intimistas, como cartas e partes de diário em capítulos que alternam as cenas irônicas. Nessas alternâncias, também são acrescentadas partes que, em um primeiro momento, parecer ser recortes e colas de partes específicas de capítulos de *Memórias Póstumas, Dom Casmurro, Quincas Borba* e do *Memorial de Aires*. Mas, se verificarmos com mais acuidade, é notório que a instância apenas intercala vestígios e significantes dos significantes machadianos para poder criar um “último” memorial. E essa ideia do “último” memorial era, não menos, o título provisório que Machado daria ao romance *Esau e Jacó*, publicado em 1904 e que, por esta razão, não foi o derradeiro.

Essa ideia da continuidade e da repetição com diferença que marca o não fim porque “não se pinga o ponto final” é perpassada por toda a narrativa, desde os parágrafos iniciais até as últimas frases. Ainda no primeiro capítulo,

pratica-se o exercício do pudor uma vida inteira; mas lá um dia caem os panos do teatro: e então a pudicícia cala, e conforma-se. Ora, ora, pudores. Ocasão virá em que pudores não serão mais que memórias, e memórias são memórias. Os lutos, sendo lutos, não seguem eternos. Após a missa de sétimo dia, sobrevém o oitavo dia e logo acerca-se o trigésimo; e após essa eternidade de trinta dias, qualquer ação de choro será choro de ópera italiana, quando nunca se sabe se o soprano chora ou gargalha, ou se põe no prosclênio ambas as farsas. Mis, dós e fás favorecem lágrimas e por igual não militam em desfavor dos gáudios. (MARANHÃO, 2004, p. 12).

A melancolia satirizada no trecho anterior a respeito dos lutos eternos e o tratamento da morte como um fim em si mesmo também é matéria para a avaliação das cenas transideológicas da ironia. Como exemplificação, vejamos a primeira menção “biográfica” de Machado, marcada pelo tom niilista e pelo riso amargo semelhante àquele contido em *Brás Cubas*:

Degrau a degrau, o dormitório descera os dois lances da escada de cerejeira. O à-vontade de cima mudara em constrangimentos no gabinete do rés-do-chão. Aqui, o enfermo sujeitava-se a mal dormir e a finir sem conforto e sem paz, afligido de vexames. Tossir e gemer são atos privados. Haverá quem não se peje de fazê-lo à vista dos mais apaixonados pela amizade. Há mais impudicos que estrelas num palmo de firmamento. Gemidos podem sempre ocultar-se atrás dos dentes soldados; já tossir é compulsão, e a tosse pula-nos da laringe como rã. A tosse é mulher palreira, que fácil se desconcerta nos mercados de peixe. Ora tosses, ora gemidos, ora a roupa enxovalhada do suor noturno, ora um corpo de ancião nuamente entremostrado! (MARANHÃO, 2004, p. 12).

Pormenores e descrições irônicas, niilistas e melancólicas como essas a respeito da condição do conselheiro estão espalhados por toda a narrativa. O capítulo V, intitulado “um certo calvo”, demonstra o fel melancólico do “Conselheiro Aires” agora, voltado à sua própria reconstituição fictício biográfica:

O moribundo via-se mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes alvoroçavam pelo roer das carnes do defunto que não se fizera ainda em defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia.

“A vida é boa”, em dados momentos animava-se. Retrocedia no tempo. Ia, tornava, de novo ia, de novo tornava. Repôs-se à beira da enxerga onde um companheiro putrefeito despedia o último arranco. O último arranco? Não mais que duas semanas depois, quem reencontro ao sair da Garnier? O escrofuloso, o vice-morto, notavelmente reganhado de alentos e de untos, rilhando um charuto, que denunciava o fino almoço de que emergia, um bife cru *for ever* de que o rosto beato dava bom sinal. [...] Será? Será o quê?, voz anônima vivamente respondeu-lhe ao pé do ouvido, a um pensamento apenas debuxado. A tosse raivosa aplaca-se, quando mais não for da fadiga de tossir, tossir, tossir. O cancro sacia-se; pode saciar-se; tem sucedido que se sacie. Tornarei ao ministério, à Lambaerts, ao Pascoal, à avenida? (MARANHÃO, 2004, p. 28).

Os acontecimentos relativos ao definhamento machadiano são acompanhados por inúmeros personagens que transitam livremente entre os mundos da ficção e da história no ano de 1908, mais especificamente, entre os meses de abril a setembro. Personalidades históricas são inseridas no enredo, como o já citado José Veríssimo, e tantos outros amigos de Machado, principalmente aqueles pertencentes à Academia. Aparecem em forma de cartas ou em formas de visitas ao moribundo na casa à Rua do Cosme Velho o Dr. Mário de Alencar, o Joaquim Nabuco – com quem Machado trocava cartas na vida real – Astrogildo Pereira,

Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Fazem, também, parte do enredo pessoas que conviviam com Machado de Assis, como a criada Jovita Maria de Araújo e Leonora, que ora se apresenta como Marcela ou Hylda, além de outras personagens que vão aparecendo no romance à medida que o romancista se despede da vida.

Há, também, uma personagem estranha à narrativa que aparece no capítulo XLI: “um certo Manoel”. Como registrado em todo o romance, as portas e janelas estão sempre abertas, aspecto esse que permite a transitoriedade das personagens entre o mundo histórico e o mundo ficcional. Mas um fato, nesse capítulo, nos chama a atenção: o “certo” Manoel iria entregar um pacote à Machado. Detalhemos com mais precisão esse episódio:

Não sabia o Manoel a quem entregar o pacote, porque havia ido também para isso; e para visitar pela última vez o homem fino e bom, de voz calma, a quem vira uma vez, e com quem falara duas ou três palavras. “Manoel” (ele sabia-lhe o nome) “deixo em suas mãos este pacote. Por favor, entregue-o ao Sr. Lanzac. Tenho pressa”. O Sr. Lanzac, quando desatou o embrulho, deixou escapar um “Oh!”, que significaria surpresa boa, o Manoel concluiu. Eram dois maços. O destinatário corraera a visto no que lhe parecera ser um manuscrito; e era. Veria depois que estava escrito na página frontal:

MEMORIAL  
DE AYRES  
ROMANCE

Só. O nome do autor não havia sido posto. Ora! Quem não saberia quem fosse? Escusava escrevê-lo. O autor do manuscrito escreveria salteadamente, deixando em branco a linha do alçaço; um gosto, se outro não houvesse, para os olhos do tipógrafo. (MARANHÃO, 2004, p. 148).

Esse evento de fonte puramente biográfica é questionado e problematizado pela ironia no momento em que é introduzido nos fios narrativos. Nos comentários do narrador, percebemos algumas intromissões da ficção no âmbito biográfico e histórico que tornam essa e tantas outras partes do romance muito próximas das noções de biografia apresentadas, principalmente, por Bakhtin e pelos novos historiadores herdeiros da *École des Annales*. Mas, por tratarmos de ficção – e neste caso de uma fabulação autorreflexiva –, a tendência é criar mais e mais especulações sobre os fatos apresentados e resgatados. Maranhão, além de revitalizar um “eu” machadiano fictício, ainda salienta algumas questões que passaram despercebidas tanto pelos leitores da obra literária quanto das biografias sobre o autor de *Quincas Borba*. Aliás, como bem descreve a voz narrativa, Machado é um exímio mestre

em tecer fios e artimanhas que deixam em aberto aspectos que a narrativa não esclarece.

Junto a esse aspecto aberto e híbrido, a ficção de Maranhão apresenta múltiplas vozes que revezam a condução da narrativa (José Veríssimo, Machado de Assis/Conselheiro Ayres/Aguiar, Leonora/Hylda/Marcela/Fidélia, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, além de outras vozes não identificadas), que participam da construção do jogo, tornando-o mais propenso a criação de simulacros. Essas estratégias criadas pelas vozes no decorrer da trama favorecem ainda mais a especulação da multiplicidade de versões do conhecimento histórico restituído pelo romance. São nessas ambiguidades que a metaficção historiográfica revisa o fato e o torna um discurso por meio da autorreflexão.

Unida às estratégias da autoconsciência narrativa que revisita o passado biográfico e fatos da historiografia e da literatura propriamente dita, a tessitura ficcional cria um quebra-cabeça que evidencia a essência que está presente na repetição com diferença, já que “a textualidade, sendo construída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-la”. (DERRIDA, 2005, p. 46)

Pela dobradura em si mesma e pela diferença e repetição que revela as “diferenças da diferença” ao esvaziar os sentidos primeiros e aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto de Maranhão se autorrecria e promove, sempre, novos acontecimentos. Os acontecimentos puros, o devir, o querer-escrever barthesiano e a autorreflexão com participação ativa do leitor são os aspectos que, em nosso crivo crítico, melhor exprimem a complexidade da narrativa de Maranhão e a configura como uma ficção-crítica da contemporaneidade. Outros estudos críticos sobre o romance de Maranhão também apresentam algumas questões semelhantes ao nosso exame crítico. Vejamos algumas dessas leituras.

### **A dobradura textual e o eterno retorno: o pastiche em Maranhão**

Na análise de Scoville (2003, p. 382), a narrativa de Maranhão apresenta uma “forma espacial” devido ao seu jogo de referências e à montagem de fragmentos, já que apresenta vários capítulos que demonstram essa técnica. Há capítulos que merecem uma atenção especial, que são os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, intitulados “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”; “O meu vizinho de matacavalos”; “Saltemos por cima de tudo” e “Pulo pequeno e velhusco”, respectivamente. Tal como verificado por Teixeira (1998), cujo método de pesquisa literária é pautado pela crítica genética, os referidos capítulos são apropriações dos romances machadianos *Memorial de Aires*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. A própria voz narrativa revela que em tais capítulos não há sequer uma palavra sua: trata-se de uma homenagem que não apenas repete ou imita, mas que dá continuidade a um estilo morto e que possibilita

a atribuição de novos significados a ele. No capítulo XXXVI, intitulado “Baixar chapéus”, há a seguinte advertência ao leitor desatento:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma carne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas as vozes procedentes de não sei onde, que se escuta vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição. Recuso-me à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances tem percursos; cada qual o seu em particular, reto ou submetido a solavancos (a voz persiste) – um capítulo sem cabeça, sem braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias. (MARANHÃO, 2004, p. 131).

No capítulo IV, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, Maranhão recolhe fragmentos do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fazendo recortes que afetam a semântica do texto original. Contudo, na articulação do trecho apropriado e na inserção de outros elementos diegéticos, há a anulação dos sentidos primeiros. A pesquisa de Teixeira (1998) se detém, especificamente, às fontes intertextuais que Maranhão buscou na ficção machadiana e, por meio delas, a estudiosa as confronta com os capítulos supostamente “idênticos” feitos por Maranhão. Fragmentos do capítulo XXXII intitulado “Coxa de nascença”, presente nas *Memórias Póstumas*, serviram de fonte para a confecção do capítulo IV do *Memorial do Fim*, tal como se verifica a seguir:

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

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

— Não, senhor, sou coxa de nascença.

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

(ASSIS, 2001, p. 69).

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

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

— Não, senhor, sou coxa de nascença.

(MARANHÃO, 2004, p. 23).

Percebe-se que Maranhão não muda sequer uma palavra do texto machadiano. No entanto, o escritor suprime fragmentos do trecho original e, logo em seguida, une-os a excertos escolhidos de outras partes do romance. A semelhança intertextual exposta pelo escritor acentua a diferença que é construída racionalmente pela união de períodos aleatórios recortados das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Percebemos que Maranhão articula no capítulo IV um panorama geral da obra machadiana, condensada em apenas um único capítulo no romance em forma de uma homenagem, visto que a partir dos vários recortes feitos pelo autor há uma seleção e uma apropriação de frases que tendem, no todo, à criação de um suplemento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dentro do *Memorial do Fim*. Esse procedimento de enxertia, como tantos outros meios de montagens que aparecem ao longo da narrativa, obedece à tendência, como bem entende Derrida (2005, p. 54), de criação de uma escritura que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar e que, ao mesmo tempo, deixa-se romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. Aquele que fala, ao contrário, não se submete a nenhum esquema preestabelecido; ele conduz melhor seus signos; ele está ali para acentuá-los, infletir-los, retê-los ou soltá-los segundo as exigências do momento, a natureza do efeito buscado, a ocasião oferecida pelo interlocutor. Assistindo seus signos em sua operação, aquele que age pela voz penetra mais facilmente na alma do discípulo para produzir nela efeitos sempre singulares, conduzindo-a, como se nela habitasse, aonde bem entendesse (DERRIDA, 2005. p. 60).

Do mesmo modo, no capítulo XVII, “O meu vizinho de Matacavalos”, Maranhão utiliza trechos e frases retiradas do romance *Dom Casmurro*. Nota-se que o processo intertextual trabalhado por Haroldo Maranhão nesse capítulo acentua ainda mais a diferença quando comparado aos fragmentos-base. De acordo com Teixeira (1998, p. 59), Maranhão “vai retirar do texto de Machado fragmentos que fazem parte de parágrafos diversos” e assim constrói uma sequência coesa e coerente. Cada frase é amalgamada no discurso do escritor paraense de maneira precisa e particular, a fim de produzir novos sentidos que são, por exemplo, o entrelaçamento de diversos elementos que se abre para várias possibilidades de leituras, em várias direções, constituindo-se como um suplemento que espalha signos e que leva o leitor a percorrer caminhos labirínticos.

No capítulo XXXV, o último dos quatro em análise que apresenta uma apropriação explícita de obras machadianas, “Pulo pequeno e velhusco”, recorre ao derradeiro romance machadiano. Como nos outros capítulos que mencionamos anteriormente, Maranhão utiliza fragmentos de todo o romance e os concatena de maneira que o leitor perceba que existe certa semelhança com o diário machadiano:

Noite de família; saí cedo, vim para casa tomar leite, escrever isto e dormir.  
Até outro dia papel.  
(ASSIS, 1975, p. 110).

Mana.

Confesso que vim de lá aborrecido: preferia não ter ido, ou quisera ter saído logo.  
Respondi que sim, e vou. Enfim, lei. Mando-lhe dizer que o leiloeiro morreu;  
provavelmente ainda vive, ma há de morrer algum dia. Irei tomar chá. [...]  
Até outro dia papel.  
(MARANHÃO, 1991, p. 118).

Nesses arranjos e *mélanges*, a narrativa cria novos acontecimentos que não estão mais vinculados aos episódios anteriores presentes nos romances machadianos. Isso porque as citações estão desterritorializadas no sentido deleuziano do termo. São rizomas que marcam a multiplicidade e que não estão presos às raízes fixas<sup>4</sup> nem são meras repetições: são repetições com diferença nos platôs e na essência do significante do significante.

Além disso, a narrativa exprime uma grande admiração e uma homenagem a Machado. Maranhão é um leitor/autor da escritura que tece e liga vários fios a fragmentos diversos, existentes ou não. As criações e os novos acontecimentos são muito mais frequentes no enredo do que a sensação de retomada de partes e trechos da obra machadiana. Na verdade, mesmo nessa retomada, o heterocosmo de Maranhão nada tem a ver com as narrativas de Machado. Ele cria a *différance* por meio do *phármakon* que é um suplemento.

## Considerações finais

O romance de Maranhão se autorrepete e, pela dobradura em si mesmo, ele cria a essência contida na repetição com diferença. Nas retomadas de arquivos, dos textos e outros materiais que não estão diretamente ligados à literatura de fato, o velho, o diferente e o “estranho” não têm distinção: tudo é material discursivo e serve como ferramentas ao jogo da escritura. Nesse eterno retorno do romance que é uma ficção/crítica/teoria/história/biografia/memória, o aspecto salutar que

---

<sup>4</sup> Em *Mil platôs*, Deleuze (1995) apresenta a teorização dos rizomas como aqueles modelos desterritorializados das realizações da realidade. Desde *O anti-édipo* (2010), o problema das singularidades que não se apegam a nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito constituído às bases sólidas são substituídos pelos rizomas. Esses rizomas, segundo Deleuze (1995, p. 10) são representações opositivas ao modelo rígido e estável da árvore. No seu plano de composição, os rizomas são constituídos por platôs, que são zonas de intensidade contínua, além de serem entrecortados por vetores constantes que atravessam esses rizomas constituídos por territórios fluidos e em vários graus de desterritorialização.

questiona todos esses elementos dentro de sua própria natureza ontológica e os revigora é a metaficção e, no que tange à presença do agente historiográfico, a metaficção historiográfica. Logo, o romance de Maranhão cria uma ficção sobre uma ficção que propõe uma “outra” história machadiana ao repetir aquilo que jamais havia sido dito.

SALES, P. A. S. The critical fiction of difference and repetition in *Memorial do fim*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 223-238, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This study identifies post-structuralism aspects, such as the notions of difference and repetition, eternal return and writing theorized by Gilles Deleuze, Jacques Derrida and Roland Barthes in the novel Memorial do fim – a morte de Machado de Assis, by Haroldo Maranhão, published in 1991.*

■ **KEYWORDS:** *Critical-fiction. Difference and repetition. Memorial do fim.*

## REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Esau e Jacó**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2001.

ASSIS, M. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

BARTHES, R. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, R. **S/Z**. Tradução Maria de Santa Clara e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução Pérola de Carvalho, Maria Beatriz Marques e outros. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York: London, Methuen, 1984.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- MARANHÃO, H. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- MARANHÃO, H. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Planeta, 2004.
- PEREIRA, L. **Machado de Assis**: um estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PERRONE-MOYSÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIZA, D. **Machado de Assis**: um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008
- SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 61, p. 377-386, 2003.
- STERNE, L. **Vida e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TEIXEIRA, L. **Ecos da memória**: Machado de Assis em Haroldo Maranhão. São Paulo: Annablume; Centro de Estudos em Crítica Genética, 1998.

