

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ANA MIRANDA E A FIGURAÇÃO DE ESCRITORES BRASILEIROS EM A *ÚLTIMA*
QUIMERA

PONTA GROSSA
2018

THIAGO BITTENCOURT

ANA MIRANDA E A FIGURAÇÃO DE ESCRITORES BRASILEIROS EM A *ÚLTIMA*
QUIMERA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosana Apolonia Harmuch

PONTA GROSSA
2018

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

B624 Bittencourt, Thiago
Ana Miranda e a figuração de escritores brasileiros em *A última quimera* / Thiago Bittencourt. Ponta Grossa, 2018.
136 f.

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch

1. Ana Miranda. 2. Figuração de escritores. 3. Crítica acadêmica.
4. História da literatura. I. Harmuch, Rosana Apolonia. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da
Linguagem. III. T.

CDD: 801

THIAGO BITTENCOURT

Ana Miranda e a figuração de escritores brasileiros em *A última quimera*

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 23 de março de 2018.

Prof^ª. Dr^ª. Rosana Apolonia Harmuch
Doutora em Estudos Literários
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima
Doutor em Letras
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Miguel Sanches Neto
Doutor em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela contribuição financeira.

À professora Dr^a. Rosana Apolonia Harmuch, pelo profissionalismo e respeito com que conduziu este trabalho desde o início e por orientar-me nos caminhos percorridos durante o curso de mestrado com apontamentos e sugestões a respeito de meu desempenho e de minha pesquisa.

Ao professor Dr. Marcelo Fernando de Lima e ao professor Dr. Miguel Sanches Neto, por terem aceitado participar do processo de avaliação deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, sobretudo aos da área de concentração “Subjetividade, texto e ensino”, pelo enriquecimento que me proporcionaram com suas disciplinas.

Aos professores do Departamento de Estudos da Linguagem que também contribuíram para minha formação acadêmica, para que assim fosse possível eu chegar a esta etapa de um curso de pós-graduação.

Tudo existe e se desvanece, tudo é suave e duro, tudo é claro e escuro, tudo é falso e verdadeiro. Augusto não se emaranhou na teia da vida e escolheu a morte, onde acreditava estar o conhecimento absoluto. Na vida, tudo o que conhecemos não existe. Não que o mundo exterior seja uma mera ilusão, mas o que sabemos dele é fruto de nossas visões deturpadas ou pelo encantamento ou pela repugnância.

(Ana Miranda)

RESUMO

Este é um trabalho dedicado a analisar o romance *A última quimera* de Ana Miranda, com objetivo principal de investigar como ocorre a figuração de dois escritores personagens na narrativa, os poetas Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. A partir de então, compreender como se dá a reconstrução de um momento da história da literatura, pelo qual evidenciamos a manifestação de pensamentos críticos sobre as poesias desses dois escritores e sobre a própria história literária que se formava na época. Nesse percurso, nos propomos a conferir outras produções romanescas da autora que também apresentam escritores como personagens. Buscamos saber o que a crítica acadêmica defende sobre a obra em questão e entender o motivo do crescente interesse pela ficcionalização de escritores reconhecidos pelo cânone literário. Para tanto, consultamos dois estudiosos que já se dedicaram a investigar algumas produções literárias como essas: a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés e o crítico Carlos Reis.

Palavras-chave: Ana Miranda. Figuração de escritores. Crítica acadêmica. História da literatura.

ABSTRACT

This is a work dedicated to analyze the novel *A última quimera* (*The last chimera*) by Ana Miranda, with main objective to investigate how two characters writers figuration in the narrative, the poets Augusto dos Anjos and Olavo Bilac. From then on, understand how the reconstruction of a moment in the history of literature, by which showed the expression of critical thinking about the poems of these two writers and about own literary history that was formed at the time. In this way, we are dedicated to check others literary works of the same author who also present writers as characters. We seek to see what the academic criticism argues about the novel in question and know the reason for the growing interest in fictionalization of writers recognized by the literary canon. To this end, we consulted two scholars who have dedicated to investigate some literary productions as these: the researcher Leyla Perrone-Moisés and the critic Carlos Reis.

Keywords: Ana Miranda. Figuration of writers. Academic criticism History of literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 OUTRAS OBRAS E AS FIGURAÇÕES DE ESCRITORES	13
1.1 OUTRAS OBRAS	13
1.2 <i>BOCA DO INFERNO</i>	14
1.3 <i>CLARICE</i>	19
1.4 <i>DIAS E DIAS</i>	24
1.5 <i>SEMÍRAMIS</i>	29
2 OS ESCRITORES COMO PERSONAGENS E A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i>	36
2.1 ROMANCES CUJAS PERSONAGENS SÃO ESCRITORES	36
2.2 APONTAMENTOS EM A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i>	56
2.3 O HIBRIDISMO EM A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i>	61
3 DA CRÍTICA ACADÊMICA AOS “VERSOS ÍNTIMOS”	69
3.1 A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i> COMO ROMANCE HISTÓRICO	69
3.2 A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i> COMO ROMANCE-ENSAIO	77
3.3 DOS VERSOS À PROSA	90
4 A METALITERARIEDADE EM A <i>ÚLTIMA QUIMERA</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

Ana Miranda é cearense e escreveu, entre outros gêneros literários, vários romances. Cinco deles apresentam características comuns, a figuração de escritores brasileiros como personagens ficcionais situados em diversos períodos históricos da nossa literatura, entre eles prosadores e poetas.

Sua obra ganhou destaque a partir da publicação de *Boca do inferno* (1989), cujas personagens principais são o poeta Gregório de Matos e o Padre Antonio Vieira. Nessa obra, percebe-se o esforço da autora na reconstrução do período em que viveram as duas personalidades literárias e o evidente trabalho dela no trato com a linguagem do romance que remete ao período Barroco.

Em 1995 saiu *A última quimera*, em que a romancista ficcionaliza dois poetas brasileiros, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, inserindo-os em seus contextos histórico e social. No ano seguinte, Ana Miranda publica *Clarice*, baseado na vida e na obra de Clarice Lispector, produção em que a autora retoma os enfrentamentos experimentados pela escritora na cidade do Rio de Janeiro e reconstrói as marcas de subjetividade das personagens criadas pela romancista figurada.

Em 2002 Ana Miranda volta a publicar, dessa vez o título é *Dias e dias*, um romance com a mesma temática, no qual ficcionaliza o poeta Gonçalves Dias como personagem secundária, ela o insere em um contexto cujas características remetem à produção poética dele. Nessa obra são evidentes os conteúdos biográficos e as composições literárias do autor, as quais trazem à narrativa traços românticos e nacionalistas.

Doze anos mais tarde, Ana Miranda publica mais uma produção em que também apresenta a particularidade de ficcionalizar escritores brasileiros, desta vez é José de Alencar, figurado no livro *Semíramis*. Nela, a autora retoma parcialmente a vida e a obra do seu conterrâneo, apresenta uma narrativa em que nos revela resumidamente fatos da família e do próprio romancista, desde o seu nascimento até a consagração literária como escritor romântico.

Para Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 134), essa forma de composição romanesca é uma tendência que vem sendo produzida a partir da década de oitenta até a nossa contemporaneidade. Ela denomina as obras que trazem escritores famosos como personagens de ficção apenas como “subgênero” do romance convencional e complementa que essa tendência acompanha o crescente interesse de leitores pelos relatos biográficos.

Em consonância ao pensamento dessa pesquisadora, o que difere esses romances da biografia é que esta tem compromisso com a verdade, pois “o leitor espera informações

autênticas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 133) e os biógrafos se incumbem de fornecer as marcas de autenticidades. No caso do romance, eles se autodeclararam como ficcionais, pois muitos deles, inclusive, apresentam na capa a informação de que se trata de texto de ficção, normalmente com a denominação “romance”.

Nosso primeiro contato com a obra dessa romancista foi no segundo ano do curso de graduação em Letras, na disciplina de Literatura Brasileira. Nesta, a sequência dos estudos literários obedeceu a uma ordem cronológica, cujo início foi com os textos denominados pela história da literatura brasileira de “Textos de informação” (BOSI, 2006, p. 13) e avançando até ao que se chama de Romantismo.

Nesse momento do curso nos coube ler o romance *Boca do inferno*, no qual a autora insere as personagens em um universo que as representa, a Bahia do século XVII. O estudo dessa narrativa ocorreu no sentido de perceber no texto ficcional a presença das poesias de Gregório de Matos e dos Sermões do Pe. Antonio Vieira. A retomada dos textos desses dois escritores é ingrediente à composição textual rebuscada dessa obra, cujas características são o conceptismo e o cultismo, respectivamente ligados aos escritores mencionados.

No curso nos propuseram como avaliação bimestral desenvolver uma resenha crítica a respeito do romance. A partir de então, nos identificamos com esse modelo de ficção romanesca, tanto que, no último ano da graduação conseguimos ampliar a resenha para uma pesquisa mais aprofundada que resultou em Trabalho de Conclusão de Curso.

A leitura de *Boca do inferno* nos despertou o interesse por outros romances de Ana Miranda, não apenas pelo carácter biográfico, mas pela abordagem literária presente nas narrativas. Com isso, foi possível desenvolver uma pesquisa sobre *A última quimera* e como resultado escrever um Resumo Expandido para publicá-lo nos Anais do XXIV Encontro Anual de Iniciação Científica (EAIC) em 2015.

O resumo de fato se expandiu e resultou em um projeto de pesquisa proposto ao processo seletivo do curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, cujo objeto de análise continuou sendo *A última quimera*. Dessa forma, verifica-se a oportunidade que estamos tendo em participar de um curso de mestrado em que temos como proposta para sua conclusão a defesa desta dissertação que teve início ainda no curso de graduação.

Cabe lembrar que as nossas pesquisas de Trabalho de Conclusão de Curso e de Iniciação Científica foram direcionadas pelos vieses das teorias que estudam os romances históricos, as metaficções historiográficas e os novos romances históricos, propostas que não são usadas de forma abrangente neste trabalho. Porém, *A última quimera* é um romance que pode e oferece

possibilidades de ser analisado sob diversas perspectivas, além das que tratam os romances históricos e outras denominações supracitadas.

Nesse novo caminho dado ao nosso projeto de pesquisa nos dedicamos inicialmente a verificar de forma breve os quatro romances em que Ana Miranda ficcionaliza escritores da literatura brasileira, a fim de nos situarmos a respeito da produção da autora e do processo de ficcionalização de cada obra. Nessas análises mais rasas, nos empenhamos em mostrar como ocorre a presença dos textos literários dos escritores ficcionalizados e como acontece a figuração dessas personagens em seus respectivos contextos históricos.

No segundo capítulo nos dedicamos em trazer ao nosso estudo algumas reflexões desenvolvidas por Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016) acerca de outras obras que também têm como personagens escritores consagrados pela história da literatura. É a partir dessa obra que podemos compreender melhor as possíveis causas da crescente investida por parte dos romancistas em produções que têm como personagens escritores.

Os romances mencionados por Perrone-Moisés (2016) possuem algumas características comuns ao romance de Ana Miranda, as quais nos esforçamos para reagrupar e perceber como elas ocorrem em *A última quimera*. Incluímos nesse contexto de obras que se assemelham ao romance em questão, outras três que nos dedicamos a ler: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago e *Bilac vê estrelas* (2000), de Ruy Castro.

Ademais, pensaremos também a respeito de outra produção crítica dessa mesma professora, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), com a proposta de entendermos a função da história da literatura nas produções literárias pós-modernas e como essas obras eventualmente podem remeter a outros escritores do passado, bem como ocorre com *A última quimera*, que envolve questões sobre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac.

Esse romance é uma obra produzida em um contexto histórico denominado por alguns teóricos como pós-modernidade. Por isso, desenvolvemos também uma breve análise sobre a relação dela com esse período, tendo como base os dois livros da professora Leyla Perrone-Moisés. Nesse contexto de produção literária em que temos novas formas de composições romanescas, percebemos que um dos recursos presentes em boa parte dessas obras é o hibridismo textual, sobre o qual fazemos algumas considerações em um tópico específico do segundo capítulo.

A respeito das produções que têm como personagens escritores, consultamos o texto *História literária e personagem da história: os mártires da literatura*, de Carlos Reis (2012). A fim de enfatizar que nessas produções literárias o importante é o que elas dizem a respeito das obras dos escritores ficcionalizados, além de defender que os manuais de história da literatura normalmente se assemelham às narrativas desses romances.

Em um terceiro momento desenvolvemos um diálogo com alguns textos que compõem a crítica acadêmica produzida sobre a obra *A última quimera*, escolhemos duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado. Isso com o propósito de compreender qual a abordagem do romance, para dessa forma ampliar a nossa visão sobre o romance de Ana Miranda, mas sem deixarmos de fazer nossas próprias reflexões críticas que, em alguns momentos, se mesclam com a opinião dos pesquisadores consultados.

Nesse ponto do trabalho, percebemos a influência que a obra de Augusto dos Anjos tem na composição de Ana Miranda, nos dedicamos a investigar como ocorre a relação do soneto “Versos íntimos” com a prosa da autora. É possível adiantar que há cenas no romance que estão diretamente ligadas com o eu-lírico do soneto e com o seu interlocutor, relação que se revela por meio da relação de intertextualidade que, por sua vez, contribui para a narrativa se tornar metaliterária.

No quarto capítulo o leitor pode encontrar uma análise um pouco mais detalhada do romance *A última quimera*, em que as verificações estão pautadas na discursividade metaliterária que a obra apresenta. Procuramos compreender as significações que o texto nos propõe a respeito da produção poética de Augusto dos Anjos e do ponto de vista expresso na narrativa acerca da história da literatura e da crítica literária daquele momento.

Essas considerações fazem parte do objetivo de verificar como ocorre a figuração dos escritores Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Sem deixar de destacar como a narrativa apresenta ao leitor a posição social desses autores dentro do cenário histórico e literário reconstruído por Ana Miranda: a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.

Sabe-se que a história da literatura é composta por um discurso que está em constante transformação, porém naquele momento ela ainda estava se iniciando em nosso cenário nacional, pois recentemente o Brasil se tornara uma república e o processo de modernização influenciava a política e as artes em nosso país. Sendo assim, começava a despertar o interesse de uma parte de escritores que também procuravam alinhar as suas produções literárias aos propósitos progressistas provenientes da Europa na virada do século XIX para o XX.

Entre os escritores com essa linha de pensamento está a personagem Olavo Bilac que se destaca no cenário literário como escritor engajado nas atividades políticas do Brasil, sobretudo

manifestando-se contra o governo de Floriano Peixoto. O poeta é fortemente influenciado pela cultura francesa, sobretudo pelo escritor Théophile Gautier, precursor das manifestações parnasianas e defensor da “arte pela arte”.

Em contraponto, está Augusto dos Anjos, que embora tenha destaque na narrativa, tem a sua história de vida narrada por um amigo inominado que relata a sua vida simples, proveniente de sua terra natal, o Engenho do Pau d’Arco na Paraíba, onde já experimentara as dificuldades em arrumar um emprego e em publicar seus versos. Quando foi em busca de melhores oportunidades para a capital do Brasil se deparou com condições mais difíceis, sobretudo para ter o reconhecimento de seu único livro, *Eu*.

Com base no enredo do romance temos um retrato da história da literatura no início do século XX e a repercussão acerca dos versos de Augusto dos Anjos e de Olavo Bilac na crítica literária daquele momento que também é retratada pelas opiniões do narrador e de outras personagens sobre as produções dos dois poetas.

É nesse contexto que o leitor se depara com os relatos de memórias do narrador homodiegético e com base neles pode refletir sobre as posições ocupadas por esses dois escritores no cânone nacional daquele período e sobre a devida importância que a história da literatura confere a cada um deles no romance, bem como mostramos no quarto capítulo de nosso trabalho.

1 OUTRAS OBRAS E AS FIGURAÇÕES DE ESCRITORES

Dedicamos este capítulo a trazer um panorama geral das produções literárias da autora Ana Miranda, e depois, mais adiante, nos dedicamos com maiores especificidades às quatro outras produções, além de *A última quimera*, em que figuram como personagens escritores canônicos da literatura brasileira.

Devemos esclarecer que não temos a pretensão de resolver por completo a análise de cada obra, até porque, para isso seria necessário dedicar um trabalho de estudo e pesquisa específico sobre cada uma, assim como nos propomos fazer com o romance *A última quimera*, que é analisado em maior profundidade no decorrer deste trabalho.

Nosso propósito neste capítulo é analisar também, embora superficialmente, como ocorre a figuração de escritores nas quatro obras da escritora, a seguir: *Boca do inferno*, *Clarice*, *Dias e dias* e *Semíramis*. Obedecemos a ordem de publicação das produções, salvo o romance que nos dedicamos a analisar mais a fundo.

Nas análises subseqüentes procuramos mostrar como aparece a figuração dos escritores e como são mencionadas as suas produções literárias nos romances de Ana Miranda. Com isso, verificamos que, em alguns casos, há a presença de crítica literária desenvolvida pelas próprias personagens que compõem as respectivas ficções, nas quais são expressos pontos de vista e juízos de valores a respeito das obras dos escritores personagens.

A presença da crítica literária ganha destaque porque, de certa maneira, é através dela que os escritores personagens alcançam seus lugares no cânone literário e conseqüentemente na história da literatura que, por sua vez, está em constante processo de reformulação e reescrita pela crítica especializada. Isso ficará mais evidente quando nos dedicamos a analisar especificamente *A última quimera*.

1.1 OUTRAS OBRAS

Ana Miranda experimentou escrever em diversos gêneros literários, como as composições que citamos a aqui. Na poesia, com os livros *Anjos e Demônios* (1978), *Celebrações do outro* (1983) e *Prece a uma aldeia perdida* (2004); na novela, com a narrativa *Clarice* (1996); no conto, com o livro *Noturnos* (1999); na crônica, com a obra *Deus-dará* (2003); e na biografia, com duas produções recentemente lançadas, *Musa praguejadora* (2014)

e *Xica da Silva: a cinderela negra* (2016), esta descreve a vida da escrava Xica da Silva e aquela a vida do poeta Gregório de Matos.

Em algumas obras da autora há a presença de desenhos produzidos por ela mesma, localizados na capa, na quarta-capa, na epígrafe ou dentro do próprio texto, cujas características se aproximam do modelo das xilogravuras, com traços leves, ora em grafite, ora em cores. Além de funcionarem como paratextos significativos na relação com o texto escrito a que pertencem, revela outra aptidão da escritora, as artes plásticas.

Já se pode ver que a produção de Ana Miranda é numerosa, sem contar que ainda nos falta mencionar uma antologia de título *Que seja em segredo* (1998) e um diário chamado *Caderno de sonhos* (2000). A escritora também se dedicou à produção literária destinada ao público infanto-juvenil, embora não tenhamos contato direto com essas obras, vale a pena mencioná-las: *Flor do cerrado: Brasília* (2004), *Lig e o gato de rabo complicado* (2005), *Tomie: cerejeiras na noite* (2006), *Lig e a casa que ri* (2009). Cabe dizer que o segundo título desses últimos também tem as ilustrações do texto literário desenhadas pela própria autora.

No entanto, podemos afirmar que foi no gênero romance que a escritora ganhou maior destaque, chegando a publicar nove obras nesse formato, nos quais a retomada e contextualização histórica é bastante relevante, a destacar *Desmundo* (1996), obra muito estudada e produtora de grande fortuna crítica. Além desse, os seguintes títulos compõem a sua produção literária de caráter predominantemente histórico: *O retrato do rei* (1991), *Sem pecado* (1993), *Amrik* (1997) e *Yuxin* (2009).

1.2 BOCA DO INFERNO

Boca do inferno é o primeiro romance de Ana Miranda, com ele a autora em 1990 recebeu o prêmio Jabuti de Revelação. Nessa obra há, além da retomada de um período histórico do Brasil colonial, a figuração de dois escritores, cujas obras contribuíram para a formação da história da literatura brasileira: o poeta Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira. Além disso, esses escritores contribuíram para a manifestação no Brasil de um estilo de época proveniente do continente europeu denominado Barroco.

Essa produção é narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente intruso, termo proveniente de Norman Friedman (2002), cuja característica principal é o acesso dele aos espaços físicos e psicológicos na narrativa, esse narrador demonstra saber tudo sobre os fatos narrados, inclusive os costumes e os pensamentos de suas personagens.

Quanto à figuração dos registros linguísticos das personagens, as vozes geralmente ocorrem em discurso direto. Destaque para as reflexões críticas e indagações de Gregório de Matos e de Padre Antonio Vieira sobre o contexto social e político da Cidade da Bahia na segunda metade do século XVII.

A trama nesse romance tem como fio condutor a disputa política na colônia, já bastante violenta e acirrada naquele tempo, entre duas famílias: os Ravascos e os Menezes. Pois havia oposição entre o governador Antonio de Souza Menezes, vulgo Braço de Prata, e a facção liderada por Bernardo Ravasco, a qual ocupava anteriormente o poder.

Faz parte do partido dos Ravascos o Padre Antonio Vieira, além de contarem com o apoio de Gregório de Matos, sobretudo para os assuntos jurídicos, uma vez que ele se formou em Direito pela Universidade de Coimbra, em Portugal.

O papel social da personagem Gregório de Matos não é exclusivamente de poeta, pois como se sabe, ele não deixou nada escrito oficialmente, o que escrevia era passado de mão em mão pelas pessoas que encontrava. Porém, foi através da oralidade que ele deixou aos ouvidos de seus contemporâneos boa parte de suas sátiras, nas quais expressava críticas contundentes contra a igreja, o governo e a colônia.

As dualidades entre bem e mal, cultismo e conceptismo, colonizador e colonizado, que marcaram o período denominado Barroco no Brasil, podem ser verificadas no comportamento do poeta. Pois a sua personalidade é figurada por um notável paradoxo e destacada pelas antíteses. Isso se deve ao fato de ao mesmo tempo em que teve a formação intelectual na Europa e tem como referência o poeta Luis de Góngora y Argote para suas composições líricas, ele se rende às perdições da colônia, como o sexo com as prostitutas e o consumo excessivo de álcool, elementos que também o inspira para compor suas sátiras.

Nesse sentido de contradições, ele frequenta lugares onde se pregam os sermões cristãos, como por exemplo, o Colégio dos Jesuítas, mas ainda arruma tempo para gastar com as mulheres nos alcouces. Percebe-se que mesmo nascido na Bahia, a identificação do poeta com o colonizador e com o colonizado o faz sentir-se pertencer à dupla nacionalidade, trazendo ao leitor do romance a ideia de antítese.

O homem letrado vive a perambular pelas praias cantando suas sátiras, declamando seus poemas e ingerindo álcool com as prostitutas. No romance, seus poemas estão sob a posse do povo. Ainda quando registrado por outros, ou por ele mesmo, não detém sequer um deles. Estes percorrem toda a velha Cidade da Bahia, desde os ambientes mais decadentes até o palácio do governo e o convento.

Vejam os trechos do romance em que ele conversa com o Rabino e se refere a sua composição poética:

‘Não tenho sequer um escrito guardado’, disse o poeta. ‘Os que têm por aqui me são totalmente alheios e supostos, na substância cheio de infinitos erros, trocados, diminuídos ou acrescentados, corruptíssimos, como diria padre Vieira.’
‘Poderíamos fazer uma lista com os poemas corretos ou emendados com os originais.’
‘São todos, ou a maior parte, inconvenientes para impressão. Servem mais para a boca do povo do que para os olhos diligentes dos eruditos. Não compete publicá-los.’ disse Gregório de Matos. (MIRANDA, 1989, p. 206, grifos nossos)

Percebe-se a presença do pensamento crítico do poeta sobre as suas próprias composições principalmente quando ele conclui e diz que “não compete publicá-los”.

A presença dos textos dos escritores figurados na prosa ficcional de Ana Miranda ocorre pelo que chamamos de estratégias intertextuais. Segundo Tiphaine Samoyault (2008), a intertextualidade é a relação direta ou indireta de copresença de um texto em outros, que pode acontecer de diversas maneiras.

No tocante à extração acima, temos a intertextualidade ocorrendo diretamente, pelo que a estudiosa chama de recurso da citação e pelo método da montagem, ou seja, os trechos das poesias de Gregório de Matos se misturam com o texto da autora e tornam-se elementos da narrativa, isso pode acontecer na figuração da voz de personagens ficcionais ou na voz do próprio poeta.

No romance *Boca do inferno* percebe-se que ao descrever o espaço físico e social da capital naquele tempo, em alguns casos é citado o texto literário do poeta, figurando a sua própria fala em discurso direto, pelo método da montagem, ou seja, trechos de suas poesias são inseridos e adaptados na ficção para figurar o escritor como personagem. Leiamos o seguinte exemplo:

‘Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás, e estou, do nosso antigo estado’, recitou Gregório de Matos. Foi até a janela. Sentiu um perfume de rosas. Bebeu mais uma caneca de vinho. O barrilote estava quase no fim. ‘Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, rica te vejo eu já, tu a mi abundante.’ Na barra, navios mercantes estavam atracados. Pondo os olhos na sua cidade. Gregório de Matos reconhecia que os mercadores eram o primeiro móvel da ruína, que ardia pelas mercadorias inúteis e enganosas. ‘A ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocando e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante.’ Ficou à janela em silêncio. (MIRANDA, 1989, p. 110, grifos nossos)

Percebemos que quando o poeta fala são usados trechos dos seus poemas, os quais ilustram o seu estilo e o seu posicionamento crítico frente ao contexto social experimentado por ele na ficção.

Essas figurações são elaboradas pela autora com base em textos históricos e literários que a ajudaram, através de estudo e pesquisa, a compor o romance. Embora tenhamos acrescentado o nosso grifo, as falas das personagens quando em discurso direto são marcadas pelas aspas no texto original de Ana Miranda, no caso desta citação temos a voz de Gregório de Matos como personagem.

Esses versos podem ser encontrados na íntegra na obra *Poema escolhidos de Gregório de Matos* (1976) organizada por José Miguel Wisnik e que aparece na bibliografia utilizada pela autora na confecção do romance. Esse soneto, com o título de “Triste Bahia”, também serviu de introdução para a musicalização de Caetano Veloso, a qual leva o mesmo título e os dois quartetos do soneto.

Outra maneira que mencionamos, como método usado por Ana Miranda na figuração das personagens literárias, é o que Samoyault (2008) aponta como citação por reprodução. No caso da aplicação dessa técnica, os textos de Gregório de Matos são reproduzidos na íntegra e de maneira coesas ao texto ficcional, sofrem apenas a alteração do gênero poesia para a prosa, pois não mais estão dispostos em versos, mas em frases e períodos. Vejamos:

Nas mãos de alguns populares, corria a sátira de Gregório de Matos: ‘Quem sobe ao alto lugar que não merece, homem sobe, asno vai, burro parece, que o subir é desgraça muitas vezes. A fortunilha, autora de entremezes, transpõe em burro herói, que indigno cresce: desanda a roda, e logo homem parece, que é discreta fortuna em seus revezes. Homem eu sei que vossenhoria, quando o pisava da fortuna a roda; burro foi ao subir tão alto clima. Pois, alto! Vá descendo onde jazia, verá quanto melhor se acomoda ser homem em baixo do que burro em cima.’ (MIRANDA, 1989, p. 290)

Como se percebe nessa passagem que introduz o discurso direto marcado pelas aspas, trata-se de uma das poesias de Gregório de Matos adaptada pela autora na construção da narrativa por citação e reprodução, porque, como vemos, o texto se mantém integral, embora haja a adequação dos versos à prosa. Esse poema também pode ser encontrado na obra supracitada, em forma de soneto com o título de “À despedida do mau governo que fez o governador da Bahia”.

Nesse romance de estreia a autora usa procedimentos que são recorrentes em outras obras, como a relação intertextual de sua prosa com as produções literárias dos escritores ficcionalizados. Esse procedimento intertextual por citação, adotado nesse livro, é também explorado em *Dias e dias*, e em menor escala em *A última quimera* e *Semíramis*. Com isso, verifica-se a repetição de um mesmo recurso em vários romances.

Outra figuração de escritor da literatura brasileira nessa obra, embora de maneira mais discreta e secundária, é o Padre Antonio Vieira. Seus dados biográficos são levados para o texto com certa fidelidade.

Ele é um homem letrado muito culto e que possuía o apoio da corte em Portugal pelo trabalho junto aos jesuítas no Brasil, organizados pela chamada Companhia de Jesus. Deve-se lembrar que esse escritor também dedicou parte de sua vida opondo-se à invasão dos holandeses no Maranhão, quando o território brasileiro ainda estava em disputa em meados do século XVII. Essa posição crítica do escritor frente aos conflitos reverbera em sua figuração como personagem do romance.

Ana Miranda constrói a personagem Padre Antonio Vieira com base em textos literários, biográficos e históricos, como conteúdo da narração estão as andanças do Jesuíta pela costa do Brasil, os seus trabalhos árduos de catequização dos índios, de proteção aos judeus e o esforço para compor os seus Sermões. A sua construção é feita também a partir da estilização de alguns de seus Sermões, cujos traços apresentam informações biográficas, verificadas e trazidas à narrativa pela romancista.

Nos relatos biográficos presentes na ficção, o escritor chega a ser perseguido pela Inquisição por causa de seus incentivos à libertação de indígenas no Maranhão. Em seus Sermões e Cartas, atacava o clero e os políticos da colônia, revelando a seus seguidores as contradições sociais dessas instituições, que diziam protegê-los, mas na verdade estavam interessadas em explorá-los.

O padre Antonio Vieira é irmão de Bernardo Ravasco, uma das personagens que também é de extração histórica, a qual está entre os encapuzados envolvidos no assassinato do alcaide-mor, pego em uma emboscada. O Jesuíta é considerado pelo governador Antonio de Souza de Menezes o articulador da cilada ao irmão Francisco de Teles de Menezes, pois é reconhecido como o mais inteligente e culto da família, cujo poder de persuasão através de seus Sermões chama a atenção do governante.

Os Sermões do jesuíta, tomados de empréstimo pela autora em sua pesquisa e estudos necessários à confecção do romance, aparecem adaptados pelo recurso da citação e pelo método da montagem em vários pontos da narrativa. Coesos ao discurso ficcional e verossímeis ao enredo do romance permitem a introdução da produção escrita do jesuíta no contexto da história. Comparemos um trecho da prosa do escritor com a de Ana Miranda:

‘Para isso foi que abrimos os mares nunca dantes navegados?’ disse Vieira cravando seus olhos redondos no rosto do irmão. ‘Para isso descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para isso contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo,

que apenas há baixio no oceano que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? [...] (MIRANDA, 1990, p. 52)

Para que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no Oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? (VIEIRA, 2017, p. 10)

Padre Antonio Vieira fica sabendo que o governador e a sua milícia estão à procura dos suspeitos do crime contra o alcaide-mor. Consciente de que os seus parentes fazem parte das suspeitas do Braço de Prata, a personagem escritor preocupa-se com a sede de vingança dos Menezes. Nesse momento da narrativa, ele usa algumas palavras do seu *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* (1640), a fim de mostrar a sua insatisfação com as decisões tomadas pelo atual governo na busca por responsáveis pelo crime.

Cabe lembrar que a composição desse Sermão foi em decorrência aos protestos do escritor às invasões dos holandeses em território brasileiro naquele tempo, por isso, parte desse texto é dedicado a criticar as tropas que se estabeleciam na costa do Nordeste. Isso está em sintonia com o enredo do romance que em alguns momentos anuncia que Antonio Viera acabara de chegar de Portugal perseguido pela Inquisição.

O que também é verificável nessa obra é a forte relação da construção romanesca com a história do cânone literário brasileiro que se evidencia quando se consultam textos que tratam de abordar o estilo de época do Barroco brasileiro. Com isso, percebe-se que é inevitável a menção aos dois maiores representantes desse período da literatura nacional em qualquer pesquisa que se faça sobre o Barroco.

No final do romance há uma relação bibliográfica elaborada pela autora com a qual nos revela os textos literários, biográficos e históricos usados no processo de fabricação do romance. Com isso, percebe-se a dimensão da investigação literária e histórica usada para figurar e situar as personagens no contexto social e político ambientado na obra.

1.3 CLARICE

O próximo livro publicado pela autora, em que há ficcionalização de escritores, é *A última quimera*, mas como sabemos, dedicamos este trabalho para sua análise separadamente. Portanto, tomamos partida para falar sobre *Clarice*, outra obra de Ana Miranda com características semelhantes, desta vez a figuração é a respeito de uma escritora, Clarice Lispector.

Publicada um pouco antes de *Desmundo* em 1996, saiu inicialmente com o título de *Clarice Lispector – O tesouro da minha cidade*, como parte integrante da coleção *Perfis do Rio*, pela editora Relume Dumará, com o apoio da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Essa publicação parece ter sido encomendada pelo editor, pois ela faz parte de um conjunto de obras, em sua maioria biográficas, que homenageiam personalidades da capital carioca.

Três anos mais tarde foi reeditada pela Companhia das Letras sem apontar a definição do gênero narrativo, apenas com a indicação de “ficção” impressa na capa. A narrativa pode ser considerada um pouco longa para enquadrá-la como conto e talvez um pouco curta para o romance, então, optamos por classificá-la como novela.

Essa obra se distancia das biografias tradicionais, porque não segue uma ordem cronológica de início, meio e fim, e os momentos da vida da personagem Clarice são revelados de forma fragmentada. Com isso, constata-se que essa característica se tornou uma das marcas do processo de escrita de Ana Miranda. Nesse momento de sua produção literária isso já está consolidado, porque já havia sido publicado *Boca do inferno* e *A última quimera* com características semelhantes.

No final de cada fragmento a discursividade textual refere a fatos do próximo capítulo, cuja concretização dos significados é complementada com o enunciado presente nos títulos, os quais, também antecipam o que será dito no texto que segue, de maneira a tornar os fragmentos coesos, embora essas divisões textuais ora se refiram ao presente, ora ao passado.

Ao contrário do romance analisado anteriormente, em *Clarice* a autora não traz as referências bibliográficas usadas na composição da novela. Com a leitura do texto percebe-se que o material usado como fonte de pesquisa por Ana Miranda foi a obra literária da escritora naturalizada brasileira. No entanto, sabe-se da existência de uma importante biografia de Clarice Lispector produzida por Nadia Battella Gotlib, *Clarice uma vida que se conta* (1995), e que pode ter ajudado a autora a compor sua obra.

A figuração da escritora ocorre mais com base no olhar atento de Ana Miranda sobre as produções da escritora homenageada do que como biógrafa. A autora tem como base não apenas dados empíricos da personagem principal, mas sobretudo dados retirados da identificação de Clarice Lispector com as personagens presentes em suas narrativas.

Uma investigação mais aprofundada das obras dessa escritora poderia nos revelar que em seus romances há uma forte identificação da autora com as reflexões existenciais de suas personagens e narradores. Isso é evidente em *A hora da estrela*, com a composição da personagem Macabéa e do narrador Rodrigo, em que a romancista revela que a história só

poderia ser contada por um homem e para isso cria o narrador, à procura de se afastar de sua própria produção por meio desse recurso.

Na novela temos um narrador onisciente intruso, que relata em terceira pessoa trechos da vida da protagonista. A esse respeito, tomamos como base o que diz Norman Friedman (2002) ao apontar que esse tipo de narrador tem como característica a intrusão, ou seja, o acesso ao que se passa no pensamento das personagens, meio pelo qual revela dados sobre a intimidade delas, de forma a ultrapassar os limites temporais e espaciais dos fatos compartilhados.

O narrador da novela de Ana Miranda, na condição de onisciente intruso, revela traços da subjetividade da personagem ficcionalizada, como por exemplo, emoções e perturbações que também são verificáveis nas personagens criadas por Clarice Lispector, as quais são incorporadas pela protagonista da novela. Leiamos um trecho em que temos essa revelação:

Depois anda pela avenida Copacabana e olha os edifícios, distraída, a nesga de mar, as pessoas, sem pensar em nada. Entra sem querer nas Lojas Americanas. Vê as balconistas, moças pobres que vieram de Pernambuco, Alagoas. A cidade está cheia de moças assim. Uma delas é Macabéa. Macabéa para entre os seres humanos, entra na mente de Clarice e nasce. (MIRANDA, 1999, p. 34, grifos nossos)

Assim como foi visto no romance anteriormente analisado, em *Clarice* a recepção do texto depende da profundidade de leitura que o leitor tem de outros textos literários. Isso torna-se quase necessário para que o leitor perceba a presença da intertextualidade da novela com as obras da escritora figurada.

Há momentos na obra em que as relações de intertextualidade com os textos de Clarice Lispector ocorrem pelo recurso que Samoyault (2008) chama de referência, como é o caso do último período em destaque na citação, pois sabe-se que Macabéa é uma personagem clariceana.

A relação de intertexto também ocorre pelo recurso que a mesma teórica chama de alusão, ou seja, no caso da extração acima, acontece quando o narrador diz que Clarice está “sem pensar em nada”. Para que se perceba a proximidade da personagem de Clarice Lispector e a personagem de Ana Miranda, o leitor deve remeter a leitura da novela à de *A hora da estrela*.

Em consonância com Tiphaine Samoyault (2008), a relação de intertextualidade por referência é basicamente quando um texto se refere a outro de maneira explícita, mencionando algum elemento identificável, fazendo com que o leitor se refira a um texto indicado fora do qual se lê. Já quando isso ocorre implicitamente, sem a menção a uma unidade textual, temos a intertextualidade por alusão.

Em *A última quimera* e em *Clarice*, a recepção dos eventos intertextuais é mais discreta, porque não há marcações destacadas nos textos para indicar que a composição linguística é proveniente de outros textos, como ocorre em *Dias e Dias*, em *Semíramis* e, em certa medida, em *Boca do inferno*.

A novela *Clarice* não se diferencia das outras obras analisadas apenas pelo gênero, mas é um texto literário em que a contextualização histórica não é ressaltada, isto é, o suficiente para situar a protagonista no espaço físico, não há um evento histórico específico. O que se destaca no texto é a complexa relação da personagem principal com o mundo que a envolve, isso remete o leitor às personagens de Clarice Lispector.

A história começa e termina com Clarice no Rio de Janeiro, a relação dela com a cidade é atravessada durante toda a narrativa. Desde o início o lugar é seu objeto de contemplação pela janela do décimo terceiro andar do edifício onde mora. Parece que isso ocorre porque, como sabemos, a novela foi publicada inicialmente sob a encomenda da editora, que tinha como propósito homenagear personalidades que viviam no cenário fluminense.

Quando contempla a cidade, normalmente é tomada por *flashes* de memória, misturando o passado com o presente dentro de um espaço psicológico. Por isso, é possível perceber uma das características mais marcantes da escritora figurada na novela, o fluxo de consciência. Eis um trecho em que isso ocorre:

Dentro de Clarice não há uma cidade, mas um campo, silencioso, iluminado pelos raios de luar. A cidade está fora dela, em torno. Só pode ser lembrada como um sonho, ou como a impressão de alguma coisa que já aconteceu e vai acontecer novamente. Uma cidade feita de vidro, luzes, água, areia. Um campo é mais amplo do que uma cidade. Num campo, um espírito pode vagar com mais liberdade, pois espíritos voam e com muita rapidez. A cidade está em torno de Clarice como as grades estão em torno de um prisioneiro. Os prédios altos de cimento são as barras de ferro que não a deixam partir para sempre, rumo ao infinito. (MIRANDA, 1999, p. 13, grifos nossos)

Nessa passagem, o narrador, ao mesmo tempo em que descreve a exterioridade da personagem revela ao interlocutor as suas sensações mais íntimas e penetra na mente de Clarice, pois consegue mostrar ao leitor as sensações e percepções do mundo que a personagem concebe. Com a alternância entre o espaço físico e o psicológico podemos compreender o fluxo de consciência da personagem.

Desta maneira, mais uma vez, pelo procedimento da alusão se concretiza a relação de intertextualidade com o estilo de escrita de Clarice Lispector, pois essas características textuais se aproximam do modelo de prosa ficcional dessa escritora, o qual é bem reproduzido por Ana Miranda.

O processo intertextual da novela com a obra *A hora da estrela* corrobora com a figuração da escritora e ocorre em vários momentos, mas cabe ressaltar um que fica bastante explícito. Isso quando Ana Miranda dedica um fragmento intitulado de “Macabéa”, em que o narrador revela a relação da personagem Clarice com o mundo que lhe cerca na novela, conforme na passagem a seguir:

Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas. Mas as acha encantadoras, com suas manchas no rosto, seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores, raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice leva Macabéa dentro de si. (MIRANDA, 1999, p. 35, grifos nossos)

Percebe-se a referência bastante clara aos atributos da personagem presente na ficção de Clarice Lispector. Neste caso, a intertextualidade ocorre por referência à personagem que existe fora da novela. Na última frase em destaque, o leitor é convidado a verificar que o narrador compara as duas personagens ficcionais, Clarice e Macabéa.

A obra da escritora ficcionalizada aparece de maneira bastante implícita e simbólica, como as descrições do Rio de Janeiro e suas praias, por onde Clarice normalmente anda e contempla a cidade. Esses elementos, além de contribuírem para a construção da personagem, remete o leitor às ficções de Clarice Lispector, porque assim como a cidade tem importância relativa para a vida dessa autora, também tem sobre a vida de suas personagens, as quais em boa parte habitaram e atuaram no contexto fluminense.

A imagem da cidade contribui sobretudo para a formação da visão de mundo da protagonista, pois ela é expectadora de si mesma e do espaço que habita. Relaciona-se intimamente com os elementos da cidade, as casas, os edifícios, as ruas, e até com as feiras. Simbolicamente, o mar é elemento que corrobora para a construção da sua personalidade, sobretudo de sua consciência. Pois quando ela se banha tem a sensação de pertencer a um todo. Além disso, é quando reaviva à sua memória a presença do marinheiro com quem flerta na novela.

Sem exagero, com base na apropriação do estilo de Clarice Lispector por Ana Miranda, pode ser que essa seja uma das produções literárias mais bem elaboradas da escritora cearense e a que mais tenha valor estético. Talvez pelo motivo de, diferentemente das outras produções dela, a relação intertextual com os textos da escritora figurada ocorrer, em boa parte, pelo processo de referência e alusão, de modo a exigir da escritora um trabalho original com a linguagem, sem se apropriar de outros textos pela citação por reprodução ou montagem.

Verifica-se também a necessidade do leitor fazer o seu papel no momento da leitura e buscar as fontes interpretativas na produção literária da escritora Clarice Lispector. As instâncias significativas de intertextualidade não estão explícitas, como nos outros romances, exige que o receptor tenha leituras prévias das obras da escritora naturalizada brasileira.

1.4 DIAS E DIAS

Em *Dias e dias* a ambientação ocorre no período literário denominado pela história da literatura como Romantismo, o foco narrativo também muda em relação às ficções analisadas anteriormente. Nesse livro, a narrativa é contada pela protagonista Feliciano, em primeira pessoa, que expõe o seu amor avassalador pelo escritor figurado na obra, o poeta Antonio Gonçalves Dias.

Com base na tipologia de Norman Friedman (2002), sobre os pontos de vista dos narradores, percebemos que Feliciano se aproxima do que o teórico chama de narrador-testemunha, pelo motivo dela participar da narrativa e contar os fatos baseados no que experimentou, ouviu ou leu a respeito de outras personagens.

A estratégia narrativa nesse romance é o relato de memória, no início da história Feliciano se encontra em 3 de novembro 1864, e no fim, depois de sucessivos saltos ao passado, o começo se encontra com o final. Isso traz um movimento cíclico ao texto, porque é por meio do *flashback* que o passado procura se encontrar com o presente e voltar ao ponto de partida, 1864.

Nesse caso, verifica-se que a narradora possui um ângulo de visão limitado, pois não sabe com precisão o que se passou na cabeça de outras personagens, mas suspeita e lança hipóteses, aproveitando de suas experiências e de informações a que teve acesso, como por exemplo, algumas cartas e textos literários usados para narrar a história.

A narração ocorre predominantemente em discurso indireto, ou seja, a voz da narradora, em boa parte do que é falado, se mistura às das outras personagens. Verifica-se o destaque em itálico no texto, sobretudo em dois momentos: quando há referências às ideias presentes em vozes indiretas de outras personagens ou quando há adaptação dos textos de Gonçalves Dias inseridos na prosa por Ana Miranda na confecção do texto ficcional.

É bom mencionar que a edição que usamos traz uma advertência contraditória da autora na última página, junto à bibliografia utilizada na confecção do romance, que diz o seguinte: “Poesias e cartas de Gonçalves Dias foram incorporadas à expressão da narradora. Os

fragmentos não estão destacados”. (MIRANDA, 2002, p. 243). Mas, como mostramos, há algumas passagens em que são citados textos do poeta, nas quais são verificáveis a forma itálica.

A linguagem do romance é percorrida pelo estilo romântico do poeta maranhense, pois a narradora e o seu pretendente, professor Adelino, retomam e declamam poesias de Gonçalves Dias no romance. A atmosfera romântica da narrativa ocorre por meio da saudade que a amada sente do escritor, pois a sua pretensão amorosa é exilada, uma vez que ela não consegue a correspondência do seu grande amor, por conta de uma tragédia com o navio que transportava o objeto de sua paixão.

A recepção do leitor depende de como ele percebe a intertextualidade do texto ficcional com a obra do poeta figurado, o interlocutor é convidado a buscar, se ainda não tiver conhecimento, as poesias e a biografia de Gonçalves Dias. Assim como em outros romances de Ana Miranda, que trazem como tema a figuração de escritores, o leitor terá uma leitura mais significativa se conhecer minimamente a obra e a vida do escritor ficcionalizado.

A vida do escritor figurado na obra se aproxima bastante dos relatos biográficos presentes nos textos usados pela autora na urdidura do romance. Informações expressas na ficção casam com as biográficas, pois de fato o escritor era mestiço e o seu pai era um português de Trás-os-Montes que veio tentar a sorte como comerciante. Já a sua mãe não é a “dona Adelaide, é sim [filho de] uma negra que vivia com o seu João Manuel na rua do Cisco, como amásia, e que ele despachou para casar com dona Adelaide”. (MIRANDA, 2002, p. 26)

O procedimento da autora na construção do romance é semelhante ao que tinha usado em *Boca do inferno* e em *A última quimera*, sobretudo quanto à utilização de textos literários e não literários escritos por críticos, por biógrafos e pelos próprios autores figurados, além de material histórico. Em *Dias e dias*, isso se evidencia com a presença dos poemas de Gonçalves Dias e com as cartas trocadas com seu amigo Alexandre Teófilo, as quais serviram como fonte de consulta para o estudo e pesquisa da autora em busca de dados sobre o poeta maranhense.

Os textos literários que aparecem com mais frequência na obra são “Canção do exílio” e “Olhos verdes”, os quais percorrem toda a extensão do romance. Com relação ao primeiro, está presente desde a epígrafe até a parte final do livro, expressa pelo saudosismo de Feliciano presente na narrativa e com a alusão aos sabiás que o pai dela possui. Já com relação ao segundo, ocorre pela recorrência que a protagonista se refere a esse poema, porque ela crê que ele foi produzido em homenagem a ela.

Mas, outros poemas também são contextualizados na prosa ficcional, citemos mais dois apenas. Primeiro, “Caxias”, poema que pode ser encontrado em *Últimos Cantos* (1851) e que foi dedicado à independência da cidade onde viveram Feliciano e o poeta. A presença deste

texto ocorre na obra de Ana Miranda pelo recurso da citação pelo método da montagem, ou seja, a autora do romance usa apenas alguns versos do poema original. Vejamos como isso ocorre:

Antonio chegou a escrever numa ode a Caxias no aniversário de sua independência, em 1º de agosto, que Caxias era *antemural do arrojo lusitano, seu último abrigo, feros soldados, veteranas coortes nos montes cravavam bíblicas tendas*, e escreveu estas palavras, sem nenhuma hesitação: Um *guerreiro*, O nobre *Fidié!* Que a antiga espada do valor português empunhava ardido, no seu mando as retinha, de balde, *ó forte!* (MIRANDA, 2002, p. 119, itálicos da autora)

Nessa extração do romance, os trechos em itálico foram trazidos à ficção pela autora na confecção da obra, a edição que utilizamos vem com esse destaque a fim de indicar a relação de intertextualidade com as poesias de Gonçalves Dias, pois os versos e as palavras ressaltadas pertencem à terceira estrofe do poema que homenageia a cidade.

Antes de mostrarmos outra condição de intertextualidade com as poesias do escritor ficcionalizado, nos cabe lembrar que esse romance está dividido em nove capítulos e um epílogo, os quais são subdivididos em pequenos fragmentos, ou seja, subcapítulos. Cada qual com seu título, cuja função é anunciar a respeito do que envolverá a matéria narrada. Confirmamos o que havíamos dito antes, esse modo de composição já foi experimentado pela autora em outras obras.

O segundo poema que queremos mencionar é “A leviana”, composição dedicada a Ana Amélia, grande amada de Gonçalves Dias, e que pode ser encontrado no livro *Primeiros Cantos* (1846). No romance de Ana Miranda, essa produção poética inicia um dos subcapítulos, “Poesia fugitiva”, da seguinte maneira:

És engraçada e formosa como a rosa, como a rosa em mês d’Abril, és como a nuvem doirada, deslizada, deslizada em céus d’anil, tu és vária e melindrosa qual formosa borboleta num jardim que as flores todas afaga, e divaga em devaneio sem fim, és pura, como uma estrela doce e bela que treme incerta no mar, mostras nos olhos tua alma terna e calma, como a luz d’almo luar, tuas formas tão donosas, tão airozas, formas da terra não são, pareces anjo formoso, vaporoso, vindo da etérea mansão, assim, beijar-te receio, contra o seio eu tremo de te apertar, pois me parece que um beijo é sobejo para o teu corpo quebrar. Esse foi o primeiro poema que Antonio dedicou a Ana Amélia, mais tarde dedicaria outros, ainda mais belos e apaixonados, e encantados, e admirados. (MIRANDA, 2002, p. 127, itálico da autora)

A composição do poeta maranhense é organizada no original por sete estrofes. No caso da apropriação dele pela autora em sua obra, ela utiliza seis estrofes, deixando o poema incompleto. Por isso, podemos também dizer que a romancista usou do que chamamos de citação por montagem na adaptação de um texto poético inserido em sua prosa, cuja função,

além de se referir à obra do escritor e trazer o tom romântico à narrativa é também situar o leitor no espaço e no contexto social daquele tempo.

Os textos de Gonçalves Dias também aparecem na narrativa pelo que chamamos de referência, ou seja, quando a narradora não cita trechos dos poemas e nem mesmo alguma poesia completa, mas apenas menciona alguns títulos de obras e de poemas produzidos pelo escritor maranhense. Leiamos uma passagem em que a narradora se refere às poesias do seu amado:

Só descobri que eram belos os índios, seus adornos, seus costumes, quando li as composições de Antonio, 'I-Juca-Pirama', 'Leito de folhas verdes', 'Marabá', tão encantadoramente líricas, que falam no índio gentil, nos moços inquietos enamorados da festa, índios que às vezes são rudos e severos mas atendem meigos à voz do cantor [...] (MIRANDA, 2002, p. 30, grifo nosso)

Nessa passagem podemos ver a intertextualidade ocorrer pela simples referência aos poemas de Gonçalves Dias, mas que são importantes na construção da personagem ficcionalizada. Além disso, colabora com o leitor no sentido de que facilite a sua referência com o Gonçalves Dias externo à narrativa que provavelmente o leitor já tenha ouvido falar.

Vale destacar que, apesar das dificuldades enfrentadas pelo escritor, que era mestiço, a personagem conseguiu o reconhecimento imediato de políticos e críticos literários brasileiros com a publicação de *Primeiros cantos*. Foi bem recebido em sua estada de cinco anos no Rio de Janeiro, e durante esse período publicava nos jornais cariocas os seus versos românticos.

Embasada em documentos históricos Ana Miranda recria um fato em que percebemos a presença da crítica literária. Logo que a poesia da personagem Gonçalves Dias chegou a Lisboa, Alexandre Herculano publicou um texto na *Revista Universal Lisboense* dizendo que a primeira obra do poeta era um “belo livro” e acrescentou comentários contundentes sobre o trabalho do escritor maranhense. Observemos como isso é transposto ao leitor pela narradora do romance:

[...] desde que Alexandre Herculano escrevera na *Revista Universal Lisbonense* que os *Primeiros cantos* são um belo livro, inspirações de um grande poeta, Antonio ficou convencido e enlevado como um pateta, mas se alguém lesse com cuidado as palavras do grande escritor lusitano perceberia mais críticas do que louvores ao poeta ainda há pouco amestrado que cometia imperfeições de língua, de metrificação, de estilo! Não vale nada! Um mestiço! Filho espúrio! Metro e meio! Mas que diabo de mal tem feito ele para merecer essas palavras? Ora, versos fracos! E errados! Esperdiça a vida em loucuras! E amores levianos! — e outras palavras que me cortavam as fibras mais íntimas do coração. (MIRANDA, 2002, p. 147, itálico do original)

Essa crítica de fato pode ser encontrada nos arquivos da *Hemeroteca Digital do Município de Lisboa* em forma mais amena e mais louvável ao trabalho do poeta. O romance de Ana Miranda nos traz uma personagem literária que não sofreu grandes dificuldades com a crítica, referindo-se aos seus trabalhos. Mas, fica claro na narrativa a dificuldade que Gonçalves Dias enfrentou por ser descendente de pai branco e mãe negra, ou seja, ele não trazia os traços do europeu respeitado nos círculos literários em Lisboa e no Rio de Janeiro.

O poeta figurado no romance é um viajante entre o Brasil e a Europa, passa a vida em busca de um lugar. Por ser mestiço e não se identificar com a madrastra, mora com várias famílias, como a de Olímpia Coriolana sua esposa, e a de seu amigo Teófilo Alexandre. As suas experiências de vida contribuíram para a temática proposta em boa parte de sua poesia, o nacionalismo.

Isso fica bem expresso na narrativa pelo sentimento de nação que a história expõe quando revela que o seu pai era um português de Trás-os-Montes e mantinha relação não oficializada com uma negra, e ainda, quando se casou com dona Adelaide, despachou a mãe do seu filho. A condição de mestiço faz com que o poeta não se encontre em lugar nenhum, nem quando visita a Europa, nem quando mora no Rio de Janeiro e nem mesmo na sua terra natal, o Maranhão.

Já é possível perceber com essas breves análises, e reafirmamos com a investigação do próximo romance, que Ana Miranda apresenta uma forma de composição que aproxima suas obras, ou seja, algumas estratégias usadas em um, de fato repetem em outro. De modo geral, podemos adiantar que as obras em análise neste trabalho apresentam algumas características não apenas do gênero romance, mas que se aproximam do gênero ensaístico, porque apresentam reflexões sobre o fazer literário.

Isso ocorre porque, assim como os textos ensaísticos, as produções analisadas em nosso trabalho apresentam características didáticas e reflexões sobre literatura. Os ensaios têm por função a defesa de pontos de vista sobre determinados assuntos. Isso é recorrente em algumas das produções estudadas em nossa pesquisa. A última evidência desse fator é a relação intertextual com a crítica literária de Alexandre Herculano trazida para dentro do romance.

O Boca do inferno e *o Dias e dias*, além de retomarem um período histórico importante, nos apresentam um panorama didático das obras de escritores como Gregório de Matos, Padre Antonio Vieira e Gonçalves Dias. Como vimos, encontramos no primeiro uma pequena crítica literária feita pela própria personagem sobre as suas composições poéticas. A respeito do segundo, encontramos uma crítica literária ficcionalizada acerca dos *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias.

1.5 SEMÍRAMIS

Semíramis é o mais recente romance de Ana Miranda e tem como personagem o escritor José de Alencar. Mesmo que ele apareça de maneira secundária, a história gira em torno de sua existência. Além dele, ainda aparecem mais discretamente como personagens Machado de Assis e Gonçalves Dias. A ficção acontece no período posterior a Guerra dos Padres de 1817 e a Confederação do Equador de 1824.

Como estratégia narrativa a autora decide repetir a criação de uma narradora mulher, desta vez, trata-se da personagem Iriana, irmã da protagonista Semíramis. Suas características, também se aproximam da definição de narrador testemunha proposta por Norman Friedman (2002), pois ela presencia a vida de sua família que está envolvida com os familiares de José de Alencar.

Iriana se baseia em experiências vividas, em relatos de outras personagens, em textos literários e epistolares. Embora participe de parte dos episódios, em alguns momentos há imprecisão sobre o que conta, pois depende de informações obtidas de outras personagens, como por exemplo, de cartas recebidas de sua irmã Semíramis, as quais tornam-se matéria narrada.

Os familiares de Iriana e de José de Alencar se conhecem e compartilham interesses comuns na narrativa, como a fundação de um novo partido político e a restauração da integridade moral e material de suas famílias.

Em *Semíramis*, assim como vimos em *Dias e dias*, a narrativa é predominantemente em discurso indireto, há também alguns destaques em itálico para sinalizar quando as expressões usadas pela narradora não são ideias dela, mas provenientes de outras personagens. Além disso, há destaque em itálico para sinalizar a presença de textos do escritor José de Alencar inseridos na narrativa.

A recepção do romance também depende do quanto o leitor conhece a obra do escritor figurado. A começar por saber que a figura feminina foi um tema bastante explorado por José de Alencar em seus textos literários. Isso pode ter colaborado para Ana Miranda incluir em sua produção duas personagens que representam a figura feminina na narrativa. As irmãs Semíramis e Iriana, embora muito próximas uma da outra, apresentam características distintas.

Semíramis, de acordo com os relatos da irmã, é mais virtuosa, bonita, magra, tem interesse pela moda, pelo teatro e pela vida urbana do Rio de Janeiro. Já a narradora, sente-se desfavorável na comparação com a irmã, pois é mais simples, não se interessa por roupas, é

gorduchinha, leva uma vida interiorana. A vida que Semíramis leva na capital é decisiva à de sua irmã ao longo da narrativa, uma vez que esta morre de admiração por aquela.

O texto de Ana Miranda é dividido em cinco partes, as quais são subdivididas em capítulos bem curtos, o que torna a narrativa fragmentada. A primeira parte do romance cuida de apresentar as duas personagens. As irmãs são pouco mais de uma década mais velhas que a personagem escritor, elas já são mocinhas quando nasce o Cazuzinha, como era chamado José de Alencar na infância.

Nas três primeiras partes o ritmo da narrativa é mais lento e o tempo passa devagar. A presença da personagem José de Alencar como escritor efetivo ocorre a partir da quarta parte em diante, as três primeiras são dedicadas quase que apenas à vida de Iriana e Semíramis. Talvez esse atraso na abordagem mais direta a vida do escritor contribua para o deslocamento do seu protagonismo para Semíramis que ganha mais ênfase no romance.

Iriana recusa-se a casar com o partido arrumado pelo seu avô, e o noivo suicida-se no dia de núpcias. Semíramis casa mais com o Rio de Janeiro do que com o Senador Calixto Ferreira. Cazuzinha inicia seus estudos na cidade carioca e torna-se grande leitor de poesias e folhetins, demonstra seus primeiros sinais de homem culto e das letras. Semíramis se encanta com a vida glamorosa que leva e comunica-se por cartas com a irmã, a qual leva uma vida simples e rotineira, principalmente a cuidar da sua avó doente.

É possível perceber, com estas breves demonstrações, que a fórmula usada por Ana Miranda, em algumas das obras vistas, se aproxima sobretudo nos romances *Dias e dias* e *Semíramis*, em que temos relatos biográficos de dois escritores do cânone literário brasileiro considerados pela história da literatura como pertencentes ao Romantismo e que são figurados nos romances como personagens secundárias.

Nas duas obras temos as protagonistas mulheres e interioranas que revelam suas admirações pelos escritores, pelas biografias e pelas produções literárias deles, em ambas isso ocorre através de cartas. Na primeira, as correspondências são escritas pelo próprio poeta ao seu amigo, e na segunda as cartas são escritas por Semíramis a Iriana.

Além disso, nesses dois romances, como já mostramos em oportunidades distintas, há a presença de textos em itálico cujas funções são as mesmas, marcar falas trocadas entre personagens e principalmente destacar a presença de textos exteriores à narrativa que foram inseridos no romance no processo de figuração dos escritores.

Em *Semíramis* a personagem que dá nome ao livro gosta de frequentar o teatro e tem interesse pela vida artística da cidade fluminense, enquanto que a sua irmã recebe suas cartas e

as lê com certa dose de ficcionalidade, isto é, imagina um mundo de ilusões experimentado pela irmã ausente.

Nesse contexto, surge a figuração de Cazuzinha que, depois de formar-se em Direito, em São Paulo, segue para o Rio de Janeiro onde desfruta e se infiltra na vida cultural dessa cidade. Nesse momento de sua vida começa a trabalhar no *Diário*, jornal pelo qual consegue publicar em folhetins as suas crônicas chamadas de *Ao correr da pena*.

Desde seu nascimento a personagem José de Alencar foi influenciada pelo seu pai, o Padre José Martiniano, pois ela parece saber que nasceu para ser homem grandioso na carreira política e nas letras. Proveniente de boa família, possuidora de grande cabedal, a personagem ocupou o cargo de deputado duas vezes, uma de senador e próximo ao fim da vida foi ministro.

Na parte quatro do romance, momento um pouco tardio escolhido por Ana Miranda para falar das funções da personagem como escritor produtor de literatura, pois é quando ele atinge a maturidade e a fase adulta, começa a aparecer a intertextualidade do romance com as obras literárias de José de Alencar.

As primeiras relações intertextuais ocorrem com as crônicas mencionadas há pouco. Vejamos: “E Semíramis passou a mandar-me as folhas com folhetins de Cazuzinha, que ele chamava *Ao correr da pena*.” (MIRANDA, 2014, p. 149, itálico da autora)

Nessa pequena passagem, podemos perceber a relação intertextual por referência ao texto do escritor, quando a narradora não cita trechos da obra, mas apenas se refere à determinada produção, nesse caso marcada com itálico no original. É interessante perceber que temos uma etapa da história literária bem evidente, quando a autora nos revela a maneira de publicação por folhetins que os escritores usavam naquele período.

É verdade que os folhetins abriram as portas ao escritor para a publicação de outros textos, como bem se refere a narradora nesse outro trecho, a seguir:

Eis que apareceu um romancete de Cazuzza, intitulado *A viuvinha*. Era já seu segundo ou terceiro, e com apenas algumas páginas, o primeiro folhetim, o segundo e o terceiro, depois uma pausa, depois o quarto, mais alguns, espaçados, e a história cessava sem se concluir. (MIRANDA, 2014, p. 159, itálico da autora e grifo nosso)

Uma forma recorrente que Ana Miranda encontra de amarrar as obras de José de Alencar à ficcionalidade é relacionando-as com fatos da vida de suas personagens, como por exemplo, a composição da história presente em *A viuvinha*, Iriana atribui à sua vida pessoal, quando foi abandonada no altar da igreja devido ao suicídio do noivo.

Esse recurso também ocorre em *Dias e dias* quando a narradora atribui a produção do poema “Olhos verdes” de Gonçalves Dias à sua pessoa. Em *A última quimera* também é possível perceber esse recurso, pois há personagens que atribuem a si a inspiração de poesias dos escritores lá figurados.

É a partir da quarta parte de *Semíramis* que as obras do escritor são mencionadas por referência, alusão e citação por montagem, estabelecendo as relações intertextuais na narrativa. A exemplo da intertextualidade pela alusão, podemos encontrar vários títulos de capítulos que aludem a textos do escritor, como por exemplo, os seguintes: “Leitura ao correr do amor”, “A índia dos lábios de mel” e “A grande ópera”.

Citamos três títulos, o primeiro alude às crônicas *Ao correr da pena*, o segundo alude ao romance *Iracema*, e o último ao famoso *O guarani*. A propósito, há intertextualidade por referência à ópera do maestro Carlos Gomes, vejamos: “Estava ele a ensaiar uma ópera com o folhetim de Cazuzinha, *O guarani*, tinha composto e apresentado em Milão, e em 2 de dezembro daquele ano de 70 ia ser levada em recital de gala no São Pedro.” (MIRANDA, 2014, p. 242, itálico da autora)

Em *Semíramis* é possível perceber características textuais utilizadas em torno da figuração do escritor José de Alencar que se aproximam das utilizadas em *A última quimera*, pois em ambas produções percebemos a presença de crítica literária, observada e produzida pelos respectivos narradores, aos textos literários dos escritores ficcionalizados.

Para compor suas obras, Ana Miranda aproveita da metaliteratura, recurso proveniente da metalinguagem, consiste basicamente na presença de reflexões dentro da narrativa sobre o fazer literário dos escritores figurados como personagens. Além da intertextualidade, como outro recurso, originária da relação de coexistência de um texto em outro, por meio de citações, referências e alusões.

Essas duas características são com frequência encontradas em romances contemporâneos, os quais tiveram grande impulso a partir da década de oitenta e que Perrone-Moisés (2016) os chama apenas de subgênero do romance convencional, sem acrescentar qualquer denominação a essas produções.

Embora percebamos que a metaliterariedade ocorra em *Boca do inferno* e *Dias e dias*, podemos dizer que é em *Semíramis* e em *A última quimera* que a crítica literária dentro da narrativa ganha maior destaque.

Em determinado momento da narração de Iriana é possível que o leitor desconfie que a protagonista seja ela e não Semíramis, porém esta última assume o protagonismo no romance porque boa parte de suas ações interfere na vida da irmã que muito admira-a.

Além disso, quando a protagonista está no Rio de Janeiro, Iriana nos revela as experiências vividas pelas personagens, cujas informações a esse respeito são obtidas pelas cartas de Semíramis. Essa forma de se comunicar com sua irmã contribui para a formação de Iriana como personagem leitora de ficção, que até então não se interessava por literatura. Isso ocorre de duas maneiras.

A primeira, quando Iriana lê algumas cartas enviadas por Semíramis que são ficcionalizadas ou forjadas, isto é, esta não pode dizer a verdade sobre a sua admiração por José de Alencar, porque algumas das correspondências enviadas à irmã passam pelos olhos de seu marido Calixto que a repreende. A segunda, quando Iriana torna-se leitora dos folhetins enviados por Semíramis junto às suas cartas, sobre os quais Iriana desenvolve críticas a respeito das produções do escritor figurado.

No fragmento intitulado “Desastres declamados”, além de percebermos a intertextualidade ocorrer por referência à obra de José de Alencar, a personagem Iriana, ao receber por correspondência de Semíramis e ler a peça de teatro do escritor, reproduz em seu discurso uma crítica contundente à dramatização do escritor chamada *Demônio familiar*. Observemos a seguinte passagem do romance:

O senhor Alencar, Semíramis agora não o tratava mais por Cazuzinha, o senhor Alencar escreveu outro drama, um drama insuportável, falando só de dinheiro e comércio, uma coisa estéril e árida, com longos devaneios em monólogos que pareciam mais um tratado comercial, que os atores mal conseguiam decorar e era preciso olhar o ponto a cada instante. (MIRANDA, 2014, p. 186, itálico da autora e grifo nosso)

É observável que o período começa com itálico para indicar a referência ao escritor usada por Semíramis na carta. Com base nas informações da irmã, Iriana tece ao leitor explicações sobre a produção literária de José de Alencar, porém com uso de suas próprias palavras. Verifica-se nesse ponto da narrativa que a moça do interior desperta o gosto pela leitura de textos literários e se desenvolve como leitora crítica das obras do escritor cearense.

A narradora é leitora da obra de José de Alencar e compartilha com o leitor do romance a recepção dos textos do escritor, além disso usa de sua própria discursividade para revelar características mais íntimas da vida amorosa dele. Isso pode funcionar como estratégia usada por Ana Miranda na composição de sua obra. Eis um trecho em que isso se revela:

*Só pude saber um pouco mais de Georgiana Augusta quando li o livro *Sonhos d'ouro* de Cazuzza, que suspeitei ser inspirado no casamento com a inglesinha, romance em que Guida, moça rica, acompanhada de sua governanta, a lhe dizer, *My love, my soul, my Darling Harriet, my pretty Mrs. Trowsky*, essa Guida era diferente das divas e*

cortesãs que atormentavam a alma de Cazuzinha, mas não tanto. (MIRANDA, 2014, p. 215, itálico da autora)

Nessa passagem temos a narradora Iriana como leitora mais madura, capaz de decifrar a obra de José de Alencar ao relacioná-la com a biografia dele, ou seja, ao casamento com a inglesa Georgiana Augusta.

Ana Miranda contextualiza o interlocutor de seu romance acerca da obra do escritor ficcionalizado através do mecanismo da intertextualidade por citação, mais especificamente pelo método da montagem textual. Ela usa um trecho extraído do romance *Sonhos d'ouro*, que refere a uma cena desse romance em que o amado beija um girassol, simulando beijar a sua amada, junto com esse ato ele profere palavras estrangeiras, simultaneamente é observado pela criada, a qual avisa a personagem Guida sobre o ocorrido.

Cabe mencionar que a presença da narradora leitora de textos literários e produtora de pensamento crítico traz para a narrativa o caráter metaliterário. Além de ser uma maneira que Ana Miranda encontrou de trazer para nossa contemporaneidade discussões acerca da história da literatura e conseqüentemente de escritores que tiveram seu reconhecimento imediato como é o caso de José de Alencar.

A discussão sobre literatura chega por cartas ao conhecimento da narradora que compartilha com o leitor a recepção dos romances de José de Alencar na sociedade carioca. O escritor Machado de Assis aparece nesse contexto como um jovem escritor e crítico, bastante talentoso, mas ainda desconhecido da grande maioria. Iriana tem contato com a opinião crítica desse amigo próximo de José de Alencar, como vemos na seguinte citação:

Havia uma crítica que apreciei, deveras elevada, mas após longos, inteligentes e justos elogios apontava um defeito no livro. Irritei-me com o vício de se apontar defeitos, o crítico, aquele amigo de Cazuzza, o senhor Machado, julgou que o autor deveria reconhecer o defeito do livro. falando de uma obra perfeita, como ousou apontar-lhe defeito, e defeito que não existia, era apenas interpretação íntima? (MIRANDA, 2014, p. 231, itálico da autora e grifo nosso)

Percebe-se com a opinião de Iriana e pela sua relação afetiva com José de Alencar que ela possui uma avaliação bastante tendenciosa a respeito dos textos do escritor. Pois, com frequência protege a personagem José de Alencar aos olhos dos críticos, como por exemplo, aos do jovem Machado.

Este aparece na narrativa como um mulato que vive sozinho em um quarto escuro e alugado em São Cristóvão onde passa horas do dia escrevendo críticas para os jornais. Nessa crítica que chegou às mãos de Iriana, Machado escreve sobre *Iracema*, produção do escritor

José de Alencar que teve grande repercussão no contexto carioca, juntamente com *O guarani*, que também foi alvo de muitos comentários críticos e que abordava questões semelhantes.

O principal argumento das críticas a respeito dessas obras é que os índios personagens dos dois romances não existiam e não representavam o índio presente no Brasil. Muitos diziam que *O guarani* havia sido inspirado e baseado em um texto que o próprio autor afirmou ter encontrado na casa velha onde morava. E, em *Iracema*, o casal não existia na mesma dose de adjetivos usados pelo escritor, pois os críticos se perguntavam de onde José de Alencar havia tirado *Iracema* e *Martim*.

O poeta Gonçalves Dias também aparece discretamente no romance e Iriana se mostra encantada com as suas experiências literárias pelas quais se inspirava e chegava a arriscar escrever algumas poesias. Leiamos: “Achei tão fácil escrever poesias que ensaiei algumas. Descobri que escrever poesias simples é tão complicado como escrever poesias complicadas.” (MIRANDA, 2014, p. 175).

Depois de receber um exemplar de *Primeiros Cantos* ela percebe e relata a dificuldade e o talento do poeta em compor seu trabalho – a seguir: “Os demais cantos tragavam as dificuldades poéticas, eram de engenho mais sinuoso, longos e às vezes incompreensíveis, mas causavam tanto sentimento quanto o primeiro.” (MIRANDA, 2014, p. 175).

Percebemos a relação intertextual por referência com *Primeiros Cantos* e *Últimos Cantos* do poeta maranhense. A sua presença é figurada como o poeta nacional, o doutor Gonçalves, que fazia parte de uma comissão que passava pela Vila Real do Crato, talvez com destino a Fortaleza.

Com essas demonstrações acerca das obras de Ana Miranda, é possível perceber que ela usa como matéria-prima para produzir seus romances elementos extraídos da própria literatura que, em boa parte, está ligada à história da literatura e da crítica literária daquele momento. Com a leitura desses quatro textos verifica-se, além do conteúdo metaliterário e intertextual, um retrato de diferentes contextos de produções literárias em diversos momentos da história da literatura.

2 OS ESCRITORES COMO PERSONAGENS E A *ÚLTIMA QUIMERA*

Na primeira parte desse capítulo desenvolvemos uma investigação a fim de sabermos o que Leyla Perrone-Moises e Carlos Reis têm a dizer acerca de romances cujas personagens são escritores já reconhecidos pela crítica especializada. Com isso, buscamos compreender o porquê do crescente interesse por esse modelo de ficção por parte de leitores e romancistas a partir da década de oitenta.

Depois, no próximo subtópico, tentamos agrupar alguns atributos observados por Perrone-Moisés (2016) em vários romances desse modelo. Assim, baseados nesses apontamentos, procuramos destacá-los no romance *A última quimera*, a fim de perceber quais os momentos em que a narrativa de Ana Miranda se aproxima ou se afasta dos apontamentos feitos pela pesquisadora.

Em seguida, é possível encontrar algumas considerações sobre o romance de Ana Miranda que nos levam a compreender a sua classificação como romance híbrido empregada neste trabalho. Para tanto, discorreremos sobre essa definição que envolve o entrelaçamento de vários discursos dentro de um universo ficcional. Além disso, tentamos mostrar que o cruzamento de várias formas discursivas não tem compromisso com a representação, mas com a figuração de um universo possível.

2.1 ROMANCES CUJAS PERSONAGENS SÃO ESCRITORES

Em paráfrase a Perrone-Moisés (2016), a pós-modernidade é um movimento estético que veio depois da modernidade e em certa medida a ela se opõe. Teve origem na sociologia e se expandiu até outras áreas como a arquitetura, chegando às artes plásticas e à literatura. A definição de pós-modernidade apresenta característica paradoxal. Ao mesmo tempo em que busca o rompimento com as formas clássicas e modernas de arte, elas lhe servem como modelo e inspiração para novas produções artísticas.

Isso se confirma quando temos contato com as obras de Ana Miranda, porque em seus romances podemos encontrar a retomada de escritores e obras do passado como um elemento que rompe com os modelos dos romances tradicionais. Essa retomada do passado literário lhe serviu como inspiração e fundamentação às suas produções ficcionais em nossa contemporaneidade. Dessa forma, as narrativas da autora mostram a característica paradoxal que algumas obras de arte têm apresentado na pós-modernidade.

Segundo Perrone-Moisés (2016), o caráter paradoxal da pós-modernidade evidencia-se quando se percebe na literatura a presença da influência de autores clássicos e modernos, pertencentes a períodos estéticos antecedentes ao nosso tempo, os quais já alcançaram lugar no cânone universal e com isso a consagração literária definitiva, como Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Dostoiévski, Flaubert, Joyce e Mallarmé.

Para essa estudiosa, deve-se lembrar que há diferença entre “modernismo” e “modernidade”. Em relação ao primeiro termo, queremos nos remeter às vanguardas do início do século XX. Já quanto ao segundo, nos referimos a um momento histórico, um movimento político e social de origem europeia, cujo resultado foi o desenvolvimento do pensamento científico proporcionando a expansão da liberdade sobre as reflexões filosóficas a partir da segunda metade do século XIX.

Há uma grande discussão se verificarmos quando exatamente começou a pós-modernidade, mas há também um consenso de que, na arquitetura, ela teve início a partir da segunda metade do século XX, com o final da Segunda Guerra Mundial, e veio a interferir no campo teórico-literário junto com as críticas desencadeadas sobre o pensamento estruturalista da teoria literária.

Em contexto nacional, no começo do século XX, podemos dizer que as obras modernas foram recebidas com certo estranhamento inicial pela crítica, mas posteriormente serviram como modelos aos escritores, sobretudo a partir da segunda metade desse século. Foi depois desse momento que se constatou que já se tinha experimentado quase tudo na literatura. Por isso, as vanguardas e a ideia de modernidade perdem suas intensidades e deixam de se apresentar como textos críticos e reflexivos, tornando-se convenções de códigos e procedimentos.

Para Perrone-Moisés (1998), o pós-modernismo aparece oscilante quando se busca uma periodização histórica ou definições de estilos, por isso as suas características não são pré-definidas e variam de autor para autor. Além disso, ela acrescenta que nos últimos anos os novos escritores, na falta de uma renovação literária, voltam a tempos remotos e acabam trabalhando sobre a glosa, a citação e o pastiche de obras anteriores.

Assim, nesse contexto, sobretudo a partir dos anos oitenta, desperta-se o interesse por uma maneira de composição romanesca que tem como característica comum a figuração de outros escritores como personagens de ficção, os quais já são reconhecidos pelo cânone literário.

Para a pesquisadora supracitada, essa forma de compor se tornou uma tendência por parte de inúmeros romancistas, e como já vimos, é possível incluir Ana Miranda nesse contexto e chamar esse modelo de produção de romance híbrido.

Perrone-Moisés (2016) desenvolve algumas reflexões sobre a figuração de escritores e concorda que esse advento, presente na pós-modernidade, parte do princípio de que a grande literatura está perdendo sua intensidade na prática e no ensino. Essa evidência é apontada pelo desaparecimento dos grandes nomes da literatura, denominados por Roland Barthes como “heróis literários”.

Em cenário nacional, Ana Miranda pode ser vista como uma das escritoras engajadas no trabalho de resgatar, trazer para os estudos contemporâneos a nós, por meio de seus romances os grandes nomes da literatura brasileira, dentre os quais Gregório de Matos e Augusto dos Anjos.

De acordo com o filósofo francês, o termo citado um parágrafo atrás se refere aos “líderes literários”, ou seja, aos escritores que influenciaram e modificaram a maneira de fazer literatura em determinado momento histórico, como Gustave Flaubert, Fiódor Dostoiévski, Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa, Virginia Woolf etc. Esses escritores são personagens em romances estudados pela pesquisadora, a partir dos quais ela desenvolve breves reflexões.

Como ponto de partida das explicações a respeito do “escritor herói”, Perrone-Moisés (2016) consulta Thomas Carlyle (1840), o qual define como herói o poeta que se aproxima de algumas características pré-definidas por ele em uma de suas conferências, chamada *The Hero as Man of Letter*. Entre as prerrogativas desse autor, nos interessam algumas, como por exemplo:

[...] 3) A vida de um escritor nos permite conhecer melhor o tempo que o produziu e no qual viveu; [...] 5) A Literatura é uma forma de revelação; 6) A sociedade contemporânea oferece condições difíceis para o escritor, do ponto de vista moral e material; no entanto, ela deveria reconhecer sua importância e dar-lhe o governo das nações; 7) O Herói-Homem-de-letras merece ser adorado e seguido por adoradores. Mas permanece tranquilo e indiferente à celebridade; [...] (CARLYLE, 1840, apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 127)

Com base nesses apontamentos, oportunamente podemos trazer para nossas próprias reflexões que Augusto dos Anjos, em *A última quimera*, pode ser compreendido como o “herói”, porque também pensamos a literatura como uma forma de revelação possível. O romance de Ana Miranda nos permite imaginar o tempo em que viveu e o contexto sócio-político que o produziu como escritor.

Além disso, a escolha de um romancista por um escritor, inserindo-o como personagem em seu romance, é uma forma de homenageá-lo, de vê-lo como um herói e uma maneira de resgatá-lo para que novos leitores possam conhecer seus escritos.

As premissas desenvolvidas por Thomas Carlyle (1840) se complementam e nos ajudam a entender a literatura como revelação, sendo assim, ela própria pode proporcionar aos escritores da pós-modernidade um campo amplo de exploração para produção de novas formas de composições romanescas, entre elas, as que trazem como personagens escritores consagrados.

Pensando em *A última quimera*, de acordo com o seu narrador testemunha, o escritor destacado nesse romance não encontrou na sociedade em que viveu as condições morais e materiais para que mostrasse suas potencialidades plenas e se desenvolvesse como escritor.

A dificuldade encontrada pelo ofício de escrever já poderia ser verificada a partir da primeira metade do século XIX, pois a literatura era considerada pelos últimos escritores românticos como sagrada e, por parte de alguns deles, merecia o próprio sacrifício pessoal.

Se associarmos esse fator com a narrativa em estudo, percebemos que não é o caso da personagem Olavo Bilac, cuja carreira literária, em boa medida, era voltada aos propósitos progressistas de sua época. Por isso, de acordo com a narrativa, a sociedade de seu tempo o reconhecia como o maior representante da literatura nacional e a sua poesia agradava a todos, desde as prostitutas até as burguesas.

Em consonância com algumas considerações vistas em Perrone-Moisés (2016), a respeito do herói literário, podemos considerar Augusto dos Anjos como um dos escritores do passado que se aproxima desse perfil. Constatação em decorrência de ele se recusar a fazer parte de um grupo de intelectuais que tinha a forma de escrita e o discurso de suas poesias pré-estabelecidos por suas próprias decisões. Fator que pode levar o leitor do romance de Ana Miranda a repensar a forma como se construíam a crítica literária e a história da literatura naquele tempo.

A condição social do poeta como escritor no romance é bem evidenciada pelo narrador nesse trecho extraído da obra:

Augusto estava fora disso, era um iluminado, sua poesia tem a centelha divina, não precisa da turbamulta dos escrevinhadores anódinos das confrarias e suas frioleiras. Ele sempre teve liberdade de raciocínio, sua razão e seus sentimentos sempre foram soberanos. (MIRANDA, 1995, p. 236, grifos nossos)

A personagem escrevia seus versos sem o compensador retorno do qual desfrutava Olavo Bilac com a venda de seus versos e o reconhecimento imediato da crítica literária de seu tempo. Em certa medida, no romance, o sucesso desse poeta foi proveniente de sua vida pública, de seu envolvimento com políticos e com outros escritores que compunham um grupo de intelectuais no Rio de Janeiro.

Algumas dessas personalidades aparecem como coadjuvantes na narrativa de Ana Miranda, como Marechal Deodoro da Fonseca, Pardal Mallet, Paula Ney, Coelho Neto, Arthur de Azevedo e José do Patrocínio, as quais compunham o conjunto de personalidades que detinham o poder para tomar decisões nos campos da política e das artes.

Além disso, há na narrativa relatos sobre a participação de Olavo Bilac nos desafios a florete que, de acordo com o texto ficcional, aconteciam com certa frequência nos interiores das confeitarias, destaque para um duelo que aconteceu envolvendo o escritor Raul Pompeia que também aparece como personagem no romance.

De acordo com as reflexões desenvolvidas por Perrone-Moisés (2016, p. 128), a partir de Carlyle (1840), para definir um herói literário é importante saber os motivos que levaram o escritor a escrever suas obras e se ele morreria caso deixasse de escrever, ou ainda, se sua produção revela as profundezas mais íntimas de sua alma. Pois, segundo essa pesquisadora, a vocação literária demanda solidão, esforço e principalmente “abdição dolorosa a normalidade social”.

Podemos constatar que a figuração de Augusto dos Anjos no romance o coloca em um patamar de herói, fora de qualquer possibilidade de ser visto como celebridade, pois através do narrador testemunha temos um retrato de suas dificuldades no Rio de Janeiro em publicar o seu único livro. Isso fica bastante evidente com o contraste que a presença da personagem Olavo Bilac estabelece nas comparações do narrador entre os dois poetas.

Em concordância com Perrone-Moisés (2016), acerca dos escritores personagens, verifica-se que eles variam entre poetas e romancistas românticos e escritores da alta modernidade que, em boa parte, não foram compreendidos por sua geração e passaram rapidamente por seu contexto social sem que os leitores e a crítica literária percebessem o seu potencial.

Alguns desses heróis evitam ou ignoram toda ou qualquer exteriorização de sua personalidade, como ocorria frequentemente com alguns escritores românticos, e quase sempre eles se incumbem apenas de sua missão que é o ato de escrever. Sendo assim, em alguns casos, não almejavam qualquer reconhecimento imediato do público leitor ou da crítica literária vigente em seu contexto, para eles, escrever era o suficiente.

Segundo Perrone-Moisés (2016), a figura do herói literário pode estar se apagando porque, em boa medida, os escritores da pós-modernidade buscam o reconhecimento imediato e o sucesso. Talvez a maioria procure apenas isso e deixe de lado o projeto da grande obra, do grande livro. Alcançar o reconhecimento da crítica literária já não significa mais que o escritor passou pelos tormentos do exercício da escrita e nem que fez valer a pena essa experiência e entrega pessoal.

No tocante aos romances cujas personagens são escritores do passado, sabe-se que, por uma questão de verossimilhança e contextualização sociocultural, é frequente os narradores falarem sobre a biografia das personalidades figuradas. Portanto, essas narrativas podem despertar a dúvida sobre a relação de semelhança e diferença que seus textos apresentam com a biografia das personagens escritores, uma vez que os relatos biográficos fazem parte de suas composições.

As narrativas biográficas, como gênero literário, foram concebidas durante muito tempo com certo desprezo e desdém pelos críticos literários e com uma dosagem de desconfiança pelos historiadores, porque apresentam um hibridismo entre a ficção e a história. Embora saibamos que as biografias sejam compromissadas com a verdade, deve-se lembrar que esse gênero textual, junto da narrativa ficcional e da historiografia, é um artefato linguístico passível às invenções.

No entanto, desde o começo dos anos oitenta houve um aumento considerável no interesse por esse gênero que chama a atenção dos autores, do público e consequentemente do mercado editorial. De acordo com Perrone-Moisés (2016), esse efeito pode ser justificado sobretudo pela possível expansão ao acesso das populações às ciências humanas em universidades e centros de ensino, pela busca incessante da unificação do existir com o pensar, cujo propósito parece ser compreender os fenômenos humanísticos em suas totalidades.

A relação d'*A última quimera* com as biografias de Augusto dos Anjos é facilmente percebida, porque as informações enredadas na narrativa são bastante parecidas com os dados biográficos descritos em prefácios das reedições do livro *Eu*. Esses relançamentos da obra do poeta vêm, desde a segunda edição de 1919, com o título de *Eu e outras poesias de Augusto dos Anjos*.

Sobre os prefácios podemos citar dois que mais se destacam por também trazerem análises críticas sobre as poesias do poeta: *Elogio a Augusto dos Anjos* (1919), de Órris Soares e *Notas biográficas* (1971), de Francisco de Assis Barbosa, ambos presentes na edição *Eu e outras poesias de Augusto dos Anjos* da editora Civilização Brasileira de 1983. Já com relação

às biografias, destacam-se duas pelo mesmo motivo: *O outro Eu de Augusto dos Anjos* (1964), de Ademar Vidal e *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (1977), de Raimundo Magalhães Júnior.

Em contato direto com as leituras dos dois prefácios e desta última biografia é possível perceber a proximidade da obra de Ana Miranda com os relatos descritos nesses textos. Com base nas leituras de outros romances da mesma autora, sabemos que ela costuma publicar no fim das obras a relação bibliográfica usada na composição de suas ficções. Porém, não é encontrada nenhuma referência bibliográfica explícita na produção em análise.

Nela é bem provável que a autora tenha utilizado os prefácios e biografias mencionadas há pouco, porque as informações contidas nesses textos e as expressas pelo narrador do romance são bastante próximas. Nesses casos, a autora usa como recurso a intertextualidade a fim de entrelaçar o biográfico e o literário.

Para Carlos Reis (2012), o romance que se dedica em demasia aos dados biográficos do escritor figurado pode perder a oportunidade de se destacar como uma produção de interesse crítico, pois se detém na história da vida do autor homenageado e deixa em segundo plano a sua produção literária.

Pensar dessa forma é reiterar que esse distanciamento da obra do escritor nesses romances pode contribuir ao interesse dos leitores pela biografia e, em sentido oposto, afastar a curiosidade dos leitores e pesquisadores de literatura pelas produções dos escritores consagrados pelo cânone literário.

A diferença entre a biografia e o romance é que a primeira tem um compromisso mais sério com a verdade, porque os seus leitores procuram relatos confiáveis acerca das personalidades biografadas. Já os romances, cujas personagens centrais são escritores consagrados, não têm compromisso algum com a verdade. Embora se aproveitem de relatos biográficos, a maioria deles se declaram como ficcionais com a indicação de romance na capa.

Por vezes, os escritores figurados já foram objetos de biografias, como bem mencionamos a situação de Augusto dos Anjos e Clarice Lispector. Os textos biográficos normalmente são usados pelos produtores desse modelo de romance, como é o caso de Ana Miranda. Porém, as composições romanescas podem se expandir com o acréscimo de episódios e eventos que não constam nas biografias.

Em consonância a Carlos Reis (2012), as biografias, como elementos que compõem a história literária, podem apresentar alguns vazios ou pontos de indeterminação, termos emprestados de Iser e Ingarden respectivamente e trazidos à baila pelo autor português. Lacunas que propiciam aos escritores de romances como *A última quimera* o preenchimento desses espaços com elementos fabulados por eles mesmos.

Como meios de preenchimento, a autora usa com frequência a relação de intertextualidade pelo recurso da citação, referência e alusão, enredando a narrativa com a obra do autor. Além disso, ainda no sentido de preencher os vazios, são inseridos também os comentários metaliterários, ou seja, comentários reflexivos sobre as obras dos escritores personagens.

Com isso, percebemos alguns dos recursos usados por Ana Miranda e que coincidem com alguns dos métodos usados por outros autores na produção de seus romances, cujas personagens também são escritores reconhecidos. Os acréscimos de informações e de acontecimentos ficcionais em suas narrativas, ou ainda, a distorção consciente dos fatos, podem ser mecanismos usados pelos romancistas e pela autora para preencher vazios no enredamento dos textos.

Percebe-se que na ausência e na carência de um novo herói na literatura, nos últimos anos houve o surgimento considerável de escritores que produzem romances cujas personagens foram heróis em seu tempo. Perrone-Moisés (2016) menciona uma lista considerável de títulos e autores, estrangeiros e brasileiros, que produziram obras com personagens escritores.

Essa pesquisadora desenvolve reflexões acerca de algumas obras, as quais são interessantes trazer para nosso texto. Entre elas, lemos duas: *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) de José Saramago. Ainda, acrescentamos por nossa conta mais uma, por apresentar Olavo Bilac como protagonista: *Bilac vê estrelas* (2000), de Ruy Castro.

Com base na pesquisa de Perrone-Moisés (2016), podemos, primeiramente, mencionar o conjunto de ensaios de Tzvetan Todorov, *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*, em que aparecem destacados três escritores do passado recente, Wilde, Rilke e Tsvetaeva.

Esse autor relata em sua obra a intensidade com que esses três escritores se dedicaram ao ato de escrever, pois investiram profundamente em tal tarefa cuja entrega lhes custaram a própria vida. Oscar Wilde chegou à decadência física, Rainer Maria Rilke à depressão profunda e Marina Tsvetaeva ao suicídio.

Já em nossa contemporaneidade esses casos raramente ocorrem, porque o ato de escrever tornou-se menos intenso e mais comum, se comparado com outros períodos. Pode ser que isso se deva à democratização da informação com o advento da internet, meio pelo qual qualquer pessoa pode escrever, fazer postagens e até mesmo publicar um livro. A edição e publicação de livros já não é mais a maior dificuldade para quem escreve, pois temos acesso ao mercado editorial como antigamente não se tinha.

O vasto corpus existente de romances, que trazem como tema personagens escritores, apresenta algumas variáveis relevantes, da mesma forma como há variáveis nas narrativas de romances tradicionais, como a predominância do texto com características de relatos “psicológico, filosófico, político, policial, diário, confissão, depoimento, pastiche etc.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 135)

Como vemos, Carlos Reis (2012) também faz algumas considerações sobre esse modelo de produção romanesca, ele acrescenta que há variáveis que devem ser consideradas entre esses romances. Ele questiona em que medida a ficcionalização do escritor chega a interferir na composição do cânone e se a obra discute a posição do escritor na história literária, o que parece ser a intenção de Ana Miranda em sua narrativa.

Nesse sentido ele exemplifica com algumas obras cuja personagem figurada é Luís Vaz de Camões. Em um desses livros é possível perceber que o romancista aponta a epopeia do poeta português como uma obra de menor significância em relação à concepção que a história literária e os estudos críticos nos levam a compreender. Dessa forma, em *As naus* (1988), de Antonio Lobo Antunes, de acordo com Carlos Reis (2012), temos uma revisão de sentido do texto camoniano junto de uma desconstrução do império português.

Com a leitura das análises da pesquisadora, dedicamo-nos a compreender e ressaltar o que ela considera mais importante em cada um dos romances, com o objetivo de percebermos os atributos dados por ela a essas obras. Para que assim possamos, posteriormente, verificar em que grau há a ocorrência ou não deles em *A última quimera*.

Cabe destacar que, quando nos referirmos ao termo “tema”, em concordância com Perrone-Moisés (2016), ele diz respeito ao escritor figurado nos romances verificados pela professora. Basicamente, podemos acrescentar que o “tema” nesses romances é o objeto em torno do qual se desenvolve a história, ou ainda, é o motivo pelo qual o enredo foi produzido. Em nosso caso, podemos identificá-lo como o escritor que se destaca como personagem na ficção, o poeta Augusto dos Anjos.

Conforme Perrone-Moisés (2016), Fernando Pessoa é um dos escritores que mais aparece como personagem em romances, filmes e dramatizações. O autor italiano Antonio Tabucchi publicou três obras que têm como tema o poeta português: *Noturno indiano* (1991), *Requiem: uma alucinação* (1992) e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio* (1996).

Talvez por conta dos heterônimos do poeta português é possível ampliar as possibilidades da escolha de Fernando Pessoa em narrativas que envolvam seu nome. A obra com esse autor como personagem que mais ganha destaque é *O ano da morte de Ricardo Reis*,

de José Saramago, um dos precursores em romances que têm como personagem escritores. Traz para sua obra, como protagonista, o poeta Ricardo Reis, e o seu criador, Fernando Pessoa, atua como um fantasma na narrativa.

José Saramago se aproveita do fato desse heterônimo de Fernando Pessoa não possuir data de falecimento e cria uma narrativa que, de certa forma, completa a vida de Ricardo Reis depois de seu exílio no Brasil.

Nesse texto, o escritor Luis Vaz de Camões e a sua obra, *Os Lusíadas*, também são mencionados com frequência, estabelecendo relações intertextuais por referência. Há também uma estátua desse escritor em Lisboa, a qual em alguns momentos ativa as reflexões do protagonista sobre literatura, filosofia e a situação política de seu país.

Pode ser que esse romance ganhe mais atenção que os de Tabucchi porque, além da contextualização social de Lisboa nas primeiras décadas do século XX, o leitor se depara com a extraordinária capacidade de José Saramago usar a linguagem. Tanto é assim, que Perrone-Moisés (2016, p. 138) acrescenta: “O cenário e a vida cotidiana lisboetas em 1936 são reconstituídos com uma consistência assombrosa, que raramente se encontra nas obras de história e sociologia”.

O ano da morte de Ricardo Reis é 1936 e o narrador em terceira pessoa, onisciente intruso, compartilha com o leitor um retrato minucioso e preciso de Lisboa, quando a capital de Portugal experimenta a ditadura salazarista, um dos momentos políticos mais conflitantes da história do país. A maestria com que o autor trabalha a linguagem é capaz de transportar o leitor no tempo e no espaço com as descrições contemplativas do poeta personagem.

Além disso, é possível perceber que José Saramago utiliza a metalinguagem para fazer reflexões acerca de sua própria narrativa e da intertextualidade com alguns poemas de Ricardo Reis. Vejamos então se é possível verificarmos essas duas situações em que a autorreflexão e a intertextualidade ocorrem em uma única extração do romance, a seguir:

Não jantou no hotel, foi lá apenas para mudar de fato, tinha os casacos e as calças, também o colete, cuidadosamente pendurados no cabide, sem uma ruga, é o que fazem amorosas mãos, perdoe-se-nos o exagero, que não pode haver amor nesses amplexos nocturnos entre hóspede e criada, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo, do destino. (SARAMAGO, 2003, p. 104, grifo nosso)

Aqui temos a descrição em detalhes do retorno da personagem Ricardo Reis ao hotel para trocar de roupa e o narrador pede desculpas ao leitor pelo modo como descreve a relação

afetiva entre o protagonista e a camareira Lídia. Logo, ele diferencia a sua personagem daquela que pode ser encontrada nas Odes de Ricardo Reis como interlocutora e amante do eu-lírico.

Com isso, também fica evidente a relação intertextual com a ode “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, a qual encontramos na edição *Fernando Pessoa: poesia completa de Ricardo Reis* (2007). O romancista português, na composição da narrativa, utiliza como mecanismo para estabelecer essa relação a referência quando menciona Lídia dos versos do poeta figurado, porém, distinguindo-a da personagem do romance que também se chama Lídia.

Mesmo trabalhando com recursos intertextuais ele consegue manter as características próprias de seu estilo de escrita, porque são mínimas as relações de intertexto utilizando o recurso das citações pelo método da reprodução e da montagem. Nessas formas mais apuradas de composições romanescas, na maioria das vezes, a intertextualidade ocorre pelo recurso da alusão ou referência.

É importante destacar o pioneirismo de José Saramago na produção desse modelo de romance e o trabalho bem-sucedido que elaborou, com sua originalidade, mantendo sua obra autônoma às produções literárias do poeta figurado. Cabe acrescentarmos, o escritor português antes de publicar esse romance havia publicado uma dramatização intitulada *Que farei com esse livro* (1980), cuja personagem é Luis Vaz de Camões e a trama gira em torno da problematização da leitura da obra desse poeta português.

O papagaio de Flaubert (1984), de Julian Barnes, contém um amplo retrato biográfico de Gustave Flaubert, porém a narrativa é conduzida por uma história claramente ficcional. Com Perrone-Moisés (2016), sabemos que esse romance possui elevado grau de inventividade e muitas informações biográficas sobre seu tema. Apresenta-se mesclado com vários gêneros, como a biografia, o romance, o ensaio, o depoimento fictício, o dicionário e o texto escolar.

O poeta francês Arthur Rimbaud aparece como tema em dois romances, ele influenciou as produções literárias a partir de seu tempo por dois motivos aparentes: “pelo fato de ter sido, ao mesmo tempo, o poeta que levou a modernidade a suas últimas consequências e aquele que, ao alcançar esse topo, abandonou a literatura”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.135). Segundo a pesquisadora citada, eis um exemplo de herói da literatura, cujas obras despertam questionamentos em outros escritores, como por exemplo, se vale ou não a pena se dedicar a tarefa de escrever.

Uma das produções romanescas que o traz como personagem é *Rimbaud, o filho* (1991), de Pierre Michon, cuja caracterização é de uma biografia mesclada com ficção e ensaio crítico. Nessa obra o autor faz referência à biografia oficial do poeta e posiciona-se criticamente sobre os fatos narrados. Além do texto biográfico oficial sobre a personagem na narrativa, é usado

um álbum de fotografia do herói. Ademais, esse romance apresenta uma visão da história da literatura, sobretudo da poesia francesa do século XX.

Outra obra que tem Arthur Rimbaud como personagem é *A quarentena* (1995) de Jean-Marie Le Clézio, cuja narrativa é uma aventura marítima baseada nas memórias das personagens que viram pessoalmente Rimbaud em duas fases de sua vida, uma na adolescência, quando perambulava por Paris, outra quando estava internado no hospital em Áden.

Cabe lembrar o destaque dado à morte e aos momentos finais da vida dos escritores personagens em alguns romances. A presença e a descrição da morte podem servir para os escritores como motivadores para criarem suas narrativas, uma vez que, a partir dela possam surgir novas histórias. É no momento da morte que se tem coisas a dizer sobre quem morre. Em *A última quimera* a morte de Augusto dos Anjos é elemento motivador para a narrativa e para o prosseguimento das ações do narrador.

Na obra de Le Clézio o uso da intertextualidade ocorre não apenas em relação a textos a respeito de Arthur Rimbaud, mas a textos de outros escritores, como, por exemplo, Charles Baudelaire e Percy Bysshe Shelley. A professora Perrone-Moisés (2016) aponta que essa obra é bem original por possuir uma prosa poética peculiar.

É sabido da importância do escritor russo Fiódor Dostoiévski para a literatura a partir do século XIX com suas obras que acabaram por influenciar a produção romanesca em boa parte do mundo, sobretudo depois que seus livros foram traduzidos em várias línguas em diversos países.

A influência desse escritor se propaga à produção literária recente e o autor aparece como personagem de ficção em duas obras. A primeira é uma das mais antigas entre as mencionadas por Perrone-Moisés (2016), *Verão em Baden-Baden* (1981), de Leonid Tsípkín, cuja narração é mesclada por dois gêneros, o diário e o relato ficcional.

Dessa forma, há alternância da temporalidade da narração, descrevem-se momentos da vida do escritor em passagem por diversos lugares fora de seu país. “Diferentemente de outros romances sobre escritores, este não mimetiza o estilo de seu herói. [...] Por sua originalidade, o romance de Tsípkín tem uma qualidade própria, independente de seu tema.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 141)

Outro romance cujo tema é o mesmo “herói” é *O mestre de Petersburgo* (1994), do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee, ganhador do Nobel de Literatura em 2003. A narrativa revela um dado biográfico de Fiódor Dostoiévski, o encontro deste com o revolucionário e nihilista Serguei Nietcháiev em 1869, que implica no caráter da obra, recheando-a de crítica sobre literatura, filosofia e política.

O escritor inglês Henry James também se tornou personagem em dois romances, *O mestre* (2004), de Colm Tóibín e *Author, Author* (2004), de David Lodge, ambos retratam o escritor como personagem em contraponto com o sucesso de Oscar Wilde, que também atua nos dois livros. O primeiro tem como característica a autonomia em relação ao tema e o segundo se afasta consideravelmente do relato biográfico. Porém, neste último encontra-se um ponto em comum e recorrente em outros romances híbridos, a descrição da cena de morte do protagonista.

A pesquisa de Perrone-Moisés (2016) apresenta dois romances que trazem como tema a escritora inglesa Virginia Woolf, um é *A casa de Virginia W.* (1997), de Alicia Gimenez Bartlett, o outro é *As horas* (1998), de Michael Cunningham. O primeiro é mais simples em relação ao segundo que ganha destaque pela urdidura de sua estrutura composta pelas histórias de quatro personagens que ocorrem simultaneamente.

Nesse segundo título, o autor não se preocupa apenas em narrar os fatos acerca da escritora, mas acrescenta outras personagens, reinventa histórias dos romances da autora inglesa e acrescenta informações que vão além dos relatos biográficos. Assim como em *A última quimera*, a morte se faz presente nessa narrativa, pois o evento inicial do romance é o suicídio de Virginia Woolf em 1941, que serve como fio condutor para toda narrativa entrelaçada a mais três histórias.

Na verdade, a narrativa se apresenta com mais quatro histórias enredadas à primeira, porque há também a história da escritora em 1920, a de uma personagem cujo nome é Clarisse e a de outra chamada Laura. Há ainda, de maneira subentendida, uma quinta história que é a de Clarisse, desta vez a personagem do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

O destaque dado a essa obra por Perrone-Moisés (2016, p. 144) é em relação à amarração dessas cinco histórias feita sem que perca o foco da produção da escritora inglesa. Os elogios dessa pesquisadora avançam para além da estruturação da narrativa com a seguinte observação acerca de sua discursividade: “uma obra que trata não apenas de uma escritora do passado, mas evidencia a força persistente da literatura no trato com as questões mais importantes da vida humana”.

No romance de Ana Miranda é possível dizer que há três histórias enredadas, pode ser que não com a mesma complexidade de *As horas*, mas aparecem, sem demonstrar explicitamente limites que separem umas das outras: as histórias de Augusto dos Anjos, de Olavo Bilac e do narrador que conta suas próprias experiências.

O texto de Alicia Gimenez Bartlett é uma narrativa mais modesta, embora haja a alternância de dois narradores. É baseada no contraponto entre os diários de Virginia Woolf e a vida de sua empregada Nelly, personagem que também aparece no romance *Mrs. Dalloway*.

A romancista inglesa não aparece como escritora nessa obra, pois o que interessa para Bartlett é denunciar o contexto social e a situação feminina da Inglaterra em seu tempo.

No cenário da literatura brasileira também há vários escritores produtores desse modelo de composição romanesca, embora a escritora Ana Miranda tenha o reconhecimento da crítica acadêmica por esse modelo de produção, ela não é a primeira e nem a única no Brasil a produzir obras cujos temas são escritores como personagens.

Há uma lista de obras brasileiras, mencionada por Perrone-Moisés (2016), em que temos romances com a característica que nos interessa, podemos citar algumas: *Cães da província* (1987), de Luis Antonio de Assis Brasil; *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão; *Cantos de outono: o romance da vida de Lautréamont* (2003), de Ruy Câmara; *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges; *A copista de Kafka* (2007), de Wilson Bueno e *Kafka e a marca do corvo* (2009), de Jeanette Rozsas.

Ainda estão incluídas na listagem da professora três romances de Ana Miranda, *Boca do inferno*, *A última quimera* e *Dias e dias*. Em cenário nacional a romancista cearense é a escritora que mais se dedicou a empreitada de produzir esse modelo de romance. Pode ser o motivo de ser bastante lembrada pela crítica acadêmica quando se produzem trabalhos sobre obras que têm escritores personagens.

O crítico e romancista Silviano Santiago foi o pioneiro ao publicar um romance no Brasil cuja personagem principal é um escritor do passado. A obra *Em liberdade* (1981) é a precursora no cenário nacional e uma das primeiras no contexto internacional mencionadas em nosso trabalho, concorrendo com *Verão em Baden-Baden* (1981), do escritor Leonid Tsípkín.

Além disso, devemos lembrar que ele recentemente lançou dois romances cujas personagens são personalidades reconhecidas no cenário artístico brasileiro, nos referimos ao *Mil rosas roubadas* (2014) e ao *Machado* (2016). No primeiro a figuração gira em torno do crítico e produtor musical Ezequiel Neves, conhecido desde a juventude do autor. No segundo apresenta como personagem o escritor Machado de Assis em seus últimos anos de vida.

O escritor continua inovando nesse contexto de produções, porque nesse último romance ele insere na narrativa uma série de imagens fotográficas relacionadas ao escritor figurado e ao Rio de Janeiro. Além de apresentar o hibridismo textual com a presença de fotografias e dados biográficos, literários e históricos, ainda traz, provocativamente, a informação “romance” na capa.

Em liberdade também possui como característica o hibridismo textual entre vários gêneros, como, por exemplo, o diário, o relato pessoal, o ensaio e a ficção. Aparecem como personagens nessa obra, José Lins do Rego, o poeta Cláudio Manuel da Costa, o jornalista

Wladimir Herzog e o escritor Graciliano Ramos. Destaque para este último, pois a narrativa trata de contar os relatos acerca dos dias em que foi posto em liberdade após a prisão onde permaneceu por dez meses e dez dias no ano de 1936.

Sabe-se que o escritor Graciliano Ramos esteve preso na década de trinta, período em que o Brasil experimentava o governo ditatorial de Getúlio Vargas, e escreveu em formato de diário, de forma incompleta, os seus relatos das experiências vividas nesse tempo. Postumamente, em 1953, publicam-se essas narrativas em um livro chamado *Memórias do cárcere*. No último capítulo, que ficou incompleto, foi adicionado o relato do filho do escritor com notas explicativas sobre o processo de escrita do diário do pai.

O escritor Silviano Santiago produz um texto ficcional no mesmo formato de diário em que ele mesmo assina uma nota como sendo o editor dos relatos. Nessa nota, ele defende ter recebido os originais datilografados da família de Graciliano Ramos. Isso proporciona à recepção da obra o efeito de que os fatos são narrados em terceira pessoa pelo próprio Silviano Santiago, mas não há menção a este no corpo textual da narrativa, apenas nas notas de rodapés.

A concepção de Silviano Santiago sobre os escritores figurados em seu romance é expressa por um narrador em primeira pessoa, no caso a personagem Graciliano Ramos, e ocorre pelo meio da intertextualidade e da metaliterariedade, como por exemplo, na seguinte extração:

São Bernardo tem duas versões (na verdade três: a versão inicial, de 1924, é um rascunho). A primeira foi escrita em português, língua neutra de todos nós, intelectuais pequeno-burgueses, que tanto serve o colonizador quanto ao colonizado. Todos temos bons anos de escolaridade e boas leituras. Repetia nesta primeira versão do romance, de certa forma, os efeitos de estilo que encontrara para *Caetés* e que levaram alguns críticos e amigos a me colocarem entre Eça e Machado de Assis. Nada mais natural – quis dizer, mas acabei não escrevendo. Foram aqueles dois romancistas que deram valor contemporâneo de qualidade à ‘última flor do Lácio’, como disse o nosso velho Bilac. (SANTIAGO, 1981, p. 120, itálico do autor e grifos nossos)

Nela percebemos a comparação, elaborada pelo protagonista dos relatos, entre o seu primeiro e segundo romance, seguida da opinião crítica a respeito de suas obras, por meio das quais o elevaram ao nível de escritores como Eça de Queirós e Machado de Assis, contribuindo à narrativa em seu caráter metaliterário. Essa citação ainda apresenta a relação de intertextualidade com as referências aos títulos das duas produções romanescas do escritor alagoano.

A narrativa é sobre a recém-liberdade da personagem Graciliano Ramos que, por sua vez, com base em projeções passadas no século XVIII, compartilha com o leitor a sua

concepção sobre a vida política e a obra de outro escritor no romance, o poeta Cláudio Manuel da Costa.

A produção de Silviano Santiago, apesar de parecer uma possível extensão do último capítulo dos relatos em forma de diário de Graciliano Ramos que ficaram incompletos, revela a capacidade de reinvenção do escritor de *Em liberdade*, sobretudo por manter a sua linguagem original, independentemente das obras produzidas pelo autor ficcionalizado.

Queremos lembrar de outro romance, cujas personagens são Olavo Bilac e José do Patrocínio, *Bilac vê estrelas* (2000), do escritor Ruy Castro, uma narrativa curta bem elaborada. Ele retrata o mesmo cenário encontrado em *A última quimera*, a *Belle époque* brasileira, porém de um outro ponto de vista, com destaques que diferem a sua produção da de Ana Miranda.

A começar que essa é uma narrativa de caráter cômico por apresentar algumas cenas divertidas, como o momento em que o protagonista é tentado pela sedução de uma mulher muito bonita, mas mal-intencionada, resistindo aos agrados dela, ela questiona a masculinidade do escritor que não se deixa seduzir.

Ainda, torna-se engraçada pela figuração de José do Patrocínio que aparece como uma personagem que transita entre a sanidade e a insanidade, pois pretende voar o céu do Rio de Janeiro quando concretizar a sua maior ambição, a construção de um dirigível. Sem esquecermos de um acontecimento extraído de dados biográficos de Olavo Bilac. José do Patrocínio, junto do poeta, sofrem um dos primeiros acidentes automobilísticos registrados no Rio de Janeiro.

O texto de Ruy Castro é menos compromissado com a história da literatura e com a crítica literária, porque apresenta um Olavo Bilac um pouco mais distante de sua carreira de literato, mesmo que mencione a consagração dele como “Príncipe dos poetas”, alguns títulos de poemas como “Ora (dizeis) ouvir estrelas” e as suas viagens pela Europa, sobretudo as recorrentes passagens pela França.

Na verdade, essa personagem aparece na narrativa como investigador de um plano criminoso contra o seu amigo, mas é possível encontrar a intertextualidade com poemas e crônicas publicadas na *Gazeta de notícias*. Em um de seus textos em prosa, descreve a proposta de invenção do amigo e solicita investimentos financeiros aos leitores do jornal, a fim de realizar o projeto audacioso de José do Patrocínio.

As relações de intertextualidade ocorrem não apenas por referência, mas por citação pelo método da montagem, pois o narrador declama alguns versos do poeta, os quais são inseridos em seu discurso, não de maneira coesa à narrativa, como na obra de Ana Miranda. Percebamos como isso ocorre no trecho a seguir:

Suas leitoras deviam ficar com as sarças em fogo diante de imagens como ‘Dormes, com os seios nus, no travesseiro/ Solto o cabelo negro... e ei-los, correndo/ Doudejantes, sutis, teu corpo inteiro.../ Beijam-te a boca tépida e macia/ Sobem, descem, teu hálito sorvendo.../ Por que surge tão cedo a luz do dia?’. Cáspite! Ou: ‘Quero-te inteiramente/ Nua! Quero, tremente/ Cingir de beijos tuas róseas pomas/ Cobrir teu corpo ardente/ E, na água transparente/ Guardar teus vivos, sensuais aromas!’ (CASTRO, 2000, p. 85, grifo nosso)

Diferentemente da construção narrativa de *A última quimera*, o autor desse romance deixa mais evidente que se tratam de versos do poeta figurado, separando-os com barras indicativas. Percebe-se também, que essa obra apresenta características metaliterárias dentro de seu discurso ficcional, como bem percebemos pelo elogio, de certa forma irônico, do narrador à poesia do protagonista.

Assim como em *A última quimera*, em *Bilac vê estrelas*, o poeta tem um papel na narrativa de um homem dotado de grandes qualidades, embora o narrador ressalte alguns de seus problemas, como por exemplo, o estrabismo e a inveja que sente pelo *pince-nez* de lentes escuras do delegado. É ele quem percebe e trabalha para que o projeto do amigo não seja roubado, na cena final é quem elabora um plano para salvar José do Patrocínio de uma emboscada.

No fim constam duas breves biografias, uma sobre o poeta Olavo Bilac, outra sobre o escritor Ruy Castro, escritas por ele mesmo. Na capa há indicação de que essa publicação pertence à uma coleção chamada “Literatura ou morte” editada pela Companhia das Letras, a qual foi lançada sob encomenda para escritores que se dispusessem a escrever sobre o tema proposto pela própria editora.

Teodoro Koracakis (2008) nos explica que as coleções encomendadas estão presentes no cenário literário brasileiro desde a década de 60, momento em que a editora Civilização Brasileira publicou dois volumes de contos, *Os sete pecados capitais* e *Os 10 mandamentos*, o primeiro tem como centro de discussão os sete pecados capitais e o outro os dez mandamentos.

Ambas produções foram encomendadas a escritores reconhecidos no contexto de publicações ficcionais, como por exemplo, Guilherme Figueiredo, Carlos Heitor Cony, José Condé etc. Os dois compêndios de contos tiveram sucesso de vendas e boa recepção pela crítica acadêmica e jornalística.

A partir da virada do século as coleções temáticas ganham maior abrangência, pois são normalmente compostas por conjunto de obras, não se tratando mais apenas de um volume, mas de publicações independentes, sobre um mesmo eixo temático.

Nesse contexto a Editora Objetiva lança a coleção “Plenos pecados” e “Cinco dedos de prosa”, encomendada a escritores reconhecidos brasileiros e de outros países sul-americanos. Como critério aos produtores, desenvolver uma ficção sobre os sete pecados capitais e os dedos da mão. Encomendada a escritores reconhecidos brasileiros e de outros países sul-americanos.

A editora Nova Fronteira lançou em 2001 a coleção “Primeira Página”, cujos romances foram encomendados a escritores brasileiros, essas narrativas são inspiradas em fatos reais encontrados em reportagens policiais da década de 70. A partir de 2003, a editora Rocco também publicou sob encomenda uma coleção chamada “Elas são de morte”, voltada à narrativa policial, escritas apenas por mulheres.

A coleção “Literatura ou morte” desenvolvida a partir de 2000, pela editora Companhia das Letras, tem como critério o romancista escrever sobre um crime e trazer o nome de um escritor já falecido no título do romance. É importante lembrar que quase todos os escritores personagens dessas publicações são estrangeiros, o único brasileiro é Olavo Bilac que, como vimos, aparece na obra de Ruy Castro, o que a caracteriza como a encomenda local.

Vejamos quais são as obras, seguidas dos seus produtores, reagrupadas por ordem de publicação: *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder; *Stevenson sob as palmeiras*, de Alberto Manguel; *Medo de Sade*, de Bernardo de Carvalho; *O doente de Molière*, de Rubem Fonseca; *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar; *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Veríssimo; *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro e *Adeus, Hemingway*, de Leonardo Padura Fuentes.

De acordo com Koracakis (2008), a coleção teve ampla divulgação pela própria editora. O maior registro de vendas desses romances foi com o de Luis Fernando Veríssimo, seguido de Rubem Fonseca e Ruy Castro. A crítica acadêmica tem demonstrado interesse em alguns deles, sobretudo, o de Veríssimo e o de Scliar, com a produção de artigos, dissertações e teses. Além da procura também pelas escolas de Ensino Médio em usá-los como leituras paradidáticas, a fim de aproximar os leitores de questões sobre literatura.

Percebemos que essa coleção pode ter contribuído para aumentar o interesse de autores a publicarem romances cujas personagens são escritores, tanto no cenário nacional como no internacional. Outras editoras sul-americanas se interessaram em republicar algumas ou todas as obras que compõem a “Literatura ou morte”. Muitas delas passaram a fazer suas próprias encomendas aos escritores de seus países, com a finalidade deles ficcionalizarem escritores consagrados.

Isso se confirma quando se sabe da publicação de alguns títulos dessa coleção no cenário europeu. Na Escócia, as traduções *Fear of Sade* e *Stevenson under the palm trees*, pela editora Canongate, incentivaram a produção de outras obras no mesmo formato de encomenda a

escritores escoceses. Em Portugal, pela editora ASA, saíram em 2004 sete dos oito livros da coleção, menos o de Ruy Castro, o qual é substituído pelo *Os fantasmas de Pessoa*, de Manuel Jorge Marmelo, como encomenda local, reproduzindo o projeto da editora brasileira.

Koracakis (2008) acrescenta que no Brasil a coleção incentivou notadamente o escritor Luis Augusto Marcelino a publicar pela editora Beca o romance *Veríssimo e os Chipanzés efêmeros*, parodiando o estilo da coleção e intrinsecamente a obra *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Veríssimo.

O texto de Leandro Konder, primeiro romance a ser publicado na coleção “Literatura ou morte”, é uma espécie de elemento matriz para a proposta de elaboração de um conjunto de obras que abordassem o mesmo tema, um crime e um escritor como personagem. O enredo dessa produção gira em torno de alguns personagens escritores que recebem a proposta de um empresário, bem-sucedido e apaixonado por literatura, para produzirem textos de ficção.

Segundo Koracakis (2008), nessa narrativa é possível perceber a relação comercial entre personagem escritor e personagem editor, como autor/coautor de produções ficcionais. Essa relação se evidencia também entre Leandro Konder e Luiz Schwarcz, editor da coleção e sócio proprietário da Companhia das Letras, a partir da qual surge o projeto de publicar o conjunto composto por oito títulos.

Em matéria publicada em suporte virtual, no *Diário do Grande ABC* (2000), é possível encontrar a notícia sobre o lançamento da coleção “Literatura ou morte”, pela Companhia das Letras, nesse mesmo ano.

Na notícia constam algumas informações coincidentes com as mostradas por Koracakis (2008), como por exemplo, de que a ideia da coleção surgiu em uma edição da Bienal do livro. Nessa ocasião o escritor Leandro Konder se reuniu com o editor Luis Schwarcz, em que o primeiro sugere ao segundo a elaboração da coleção e logo lhe entrega o original que em breve se tornaria o primeiro volume do conjunto.

Pode ser que a temática dessas obras tenha surgido a partir da ideia do enredo do primeiro romance, *A morte de Rimbaud*, que por sua vez, revela a relação comercial entre escritores e editores. A relação comercial entre esses dois elementos pode eventualmente influenciar na escolha dos autores que a editora pretende enviar as encomendas e também nos escritores personagens que eles apresentarão em suas ficções.

Os critérios usados nessas seleções podem influenciar na construção de um cânone literário, proveniente dessa relação comercial, cujo propósito parece ser o lucro e o sucesso com as vendas dos romances. O público leitor formado por essas produções pode abranger a cultura

de massa, conhecida como popular, chegando até a cultura mais erudita, composta por outros escritores e pesquisadores.

O que se percebe com a proposta da coleção por encomenda, no caso da “Literatura ou morte”, é o envolvimento de dois grupos de consumidores. Um voltado para a produção artística da cultura popular, com as narrativas tramadas em torno de uma investigação policial. O outro direcionada para um público mais erudito, com a presença de personagens escritores consagrados pelo cânone universal.

Sendo assim, pode também levantar discussões sobre a concepção de literatura e o valor que ela tem para os escritores produtores das encomendas, para o corpo editorial e para o público leitor que essas obras formam. Além disso, as produções sob encomenda rediscutem a reflexão feita por Perrone-Moises (2016) a respeito da dificuldade de surgir novos “heróis” da literatura, aqueles escritores que tinham o ato de escrever como a realização plena de suas existências.

As obras de Ana Miranda mencionadas nesse trabalho não podem ser entendidas como romances que foram produzidos sob encomenda porque não temos dados concretos sobre isso. Porém, podemos dizer que existe uma possibilidade da editora, de maneira não evidente para nós, ter interferido nas produções romanescas dessa escritora.

A exceção é a novela *Clarice Lispector – O tesouro da minha cidade* que, como vimos, foi publicada originalmente para integrar uma coleção chamada *Perfis do Rio*, lançada pela editora Relume Dumará. Curiosamente, é muito difícil encontrar uma edição original dessa publicação, o que vemos com mais frequência é a edição publicada pela Companhia das Letras com outro título, *Clarice* (1999), sem a indicação de pertencer a alguma coleção e nem mesmo ter pertencido à supracitada.

A coleção *Perfis do Rio* tem como temática não apenas escritores, mas personalidades reconhecidas no cenário artístico nacional e que vivem ou viveram na capital carioca. Além desse critério, parece que as publicações devem trazer na capa, como título do livro, o nome impresso sobre a foto da personalidade homenageada.

Essa coleção é bem extensa e predominantemente composta pelo gênero biográfico, entre os homenageados há alguns escritores: *João Ubaldo Ribeiro*, de Wilson Coutinho; *Carlos Heitor Cony*, de Cícero Sandroni; *Fernando Sabino*, de Arnaldo Bloch; *Chico Buarque*, de Regina Zappa etc. Destaque para *Manuel Bandeira*, de Paulo Polzonoff Júnior, que ficou sem poder ser publicada durante nove anos, por impedimento da família do biografado, somente em 2015 a editora conseguiu autorização.

Na pós-modernidade o gênero biográfico, ao contrário de em outros momentos, encontra-se em alta, talvez pelo motivo da falta de encontrarmos um modelo que nos ajude a compreender as nossas próprias aflições humanas, na falta de parâmetros morais e éticos em nossa sociedade, muitas vezes buscamos um modelo de vida em indivíduos notáveis.

Mais recentemente isso se intensificou com o advento da internet que nos proporciona a possibilidade de também nos tornarmos celebridades com a ajuda dos mecanismos de espetacularização dos indivíduos, condição muito semelhante à que encontramos nas biografias. A facilidade de acesso aos recursos de compartilhar informações contribui à possibilidade de culto às celebridades e também aos indivíduos menos famosos.

A sociedade tem se mostrado cada vez mais individualista e insegura devido à totalização esmagadora do sistema capitalista, sobretudo nos grandes centros populacionais. Com isso, aumentado o interesse em leituras de textos em que as personagens são figuras reconhecidas pelo público. Ainda, pode ser que entre as razões que levam autores a figurar outros escritores em seus romances estejam os acordos comerciais.

Além disso, esperamos ter esclarecido que os escritores pós-modernos não pretendem tomar o espaço dos escritores que aparecem como personagens em seus romances, nem ao menos parecem os ter como modelos para suas vidas. Mas, seus “heróis” os impulsionam para que produzam essa nova maneira de escrita que, na falta de novas invenções, revitaliza a composição romanesca pós-moderna e aparece como uma das marcas de nosso tempo.

2.2 APONTAMENTOS EM *A ÚLTIMA QUIMERA*

Ainda no tocante às figurações de escritores, mais especificamente sobre as análises feitas por Perrone-Moisés (2016), tentamos reunir alguns atributos apontados por ela, os quais podem nos servir como critério de investigação sobre *A última quimera*. São os seguintes: (1) a prioridade do narrador-personagem, (2) a veneração ao herói, (3) a capacidade de reinventar, (4) a fuga ao tema, (5) a independência do tema, (6) a autonomia e a originalidade da obra.

A relevância (1) é dada sobre a vida do narrador testemunha pelo fato de ele contar a sua própria história, ele se apresenta ao leitor como amigo do escritor figurado, como poeta, como um boêmio inveterado, possuidor de considerável cabedal, frequentador das confeitarias cariocas e como homem amado por uma mulher tísica.

O narrador tem importância na narrativa porque ele conviveu com Augusto dos Anjos quando eram crianças e acompanha a vida do poeta até a sua morte, ele se revela apaixonado

pela mulher do amigo, se torna conhecido de Olavo Bilac e chega a fazer visitas na casa desse poeta. E, o mais importante, a narrativa é baseada em suas próprias experiências, somado à algumas informações que ouve de outras personagens a respeito do falecido, é assim que temos acesso às informações na obra.

Nesse sentido, podemos pensar que o protagonista do romance é o narrador, autor de sua própria biografia, na qual insere em alguns momentos as experiências de vida e literárias de dois escritores contemporâneos a ele, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Baseada nos relatos testemunhados por ele, temos várias histórias mescladas dentro da narrativa, com isso, percebemos que o protagonismo transita entre essas três personagens, de acordo com a atenção dada a cada uma delas.

A veneração (2) do herói é importante, porque parece que a intenção da autora não é menosprezar Augusto dos Anjos em função da comparação dele com Olavo Bilac. O narrador muitas vezes é irônico ao falar deste último, como no exemplo a seguir: “Sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, famoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo, com quem um simples passeio na rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária”. (MIRANDA, 1995, p. 11)

O narrador compartilha com o leitor o seu ponto de vista acerca da figura de Augusto dos Anjos. Há momentos na narrativa em que é descrita a intimidade excêntrica do escritor paraibano, além disso encontramos a figuração de marcas da subjetividade do narrador quando ele faz elogios aos versos do poeta. Leiamos um trecho em que fica mais evidente a veneração do narrador ao herói:

Corri até a Garnier e comprei um exemplar do *Eu*. Conhecia de antemão alguns de seus poemas, mas quando me entreguei à leitura, ah, que cadência majestosa, que êxtase, a que elevadas esferas me levou o poeta, enquanto me jogava sem piedade nos precipícios dos sentimentos mais verdadeiros, nos enigmas do universo; que total negação da existência material, que mortificação moral, que inteligência capaz de grandes cometimentos! (MIRANDA, 1995, p. 41, itálico da autora e grifos nossos)

Nesta cena o narrador sabe da publicação do livro de Augusto dos Anjos, compra um exemplar do *Eu* e se revela leitor das poesias do poeta quando tece comentários sobre elas, demonstrando a sua veneração ao herói do romance.

Além disso, é mais uma oportunidade para verificarmos também a presença de crítica literária, o caráter metaliterário no texto, a presença de um discurso literário que reflete sobre a literatura, ainda, é o que evidencia a concepção de Ana Miranda sobre o passado literário, referido em sua obra por meio da figuração do narrador como personagem ficcional.

Por meio de Perrone-Moisés (1998), sabemos que apesar da presença da crítica literária em obras pós-modernas, como ocorre em alguns desses romances, compreendemos que é uma característica que teve maior ascensão com os escritores românticos. Isso ocorreu na primeira metade do século XIX, com os pioneiros nessa empreitada: o irlandês Laurence Sterne, o português Almeida Garrett e o brasileiro Machado de Assis.

A capacidade de reinventar (3) da autora na produção do romance ainda está atrelada ao narrador testemunha e personagem na diegese, porque a criação desse elemento abre vários caminhos para que Ana Miranda acrescente em sua narrativa eventos ficcionais enredados na obra. Como é o caso das personagens Camila, Marion Cirne, a poetisa da última cena, sem esquecer do professor amazonense que estabelece com o narrador um debate sobre literatura, contribuindo também para originalidade da obra.

A capacidade inventiva da autora se mostra de diversas formas. Como vimos, há acréscimos de personagens nos relatos biográficos, as quais existiram apenas no mundo ficcional. Tem-se alguns casos de distorção de fatos presentes em registros históricos. É possível verificar a intenção da autora sobre a história da literatura, revelada pela figuração do narrador. Além disso, para que a narrativa adquira um aspecto verossímil, as personagens de extração biográfica e histórica agem com outras ficcionais.

Em concordância com Perrone-Moisés (1998), uma obra de ficção que reproduz um período literário do passado não tem como objetivo discutir a veracidade dos fatos a que se refere. Porém, considerando as diversas leituras possíveis do romance, os leitores são capazes de debater e de questionar as verdades possíveis sobre o passado literário, posicionando-se de diversas maneiras, com base em atribuições de sentidos sobre fatos passados, verificadas a partir do presente.

O romance de Ana Miranda apresenta um discurso metaliterário em que se destacam os critérios para o estabelecimento do cânone literário no momento chamado de *Belle époque* nacional, ainda traz um pouco da história dos escritores daquele tempo, como por exemplo, as diferenças entre as classes sociais dos poetas, as dificuldades de publicação, os duelos a florete, as declamações nos saraus, as viagens à França, as publicações de textos literários nos jornais etc.

Porém, há um questionamento comum entre os estudiosos desse romance e dos textos acerca da vida e da obra de Augusto dos Anjos. Referimo-nos à existência de um amigo de infância desse poeta, que de fato conviveu junto à família dele quando moravam no Engenho do Pau d'Arco e quando ele veio ao Rio de Janeiro. É a pessoa de Órris Soares que aparece nos

relatos biográficos de *O outro Eu de Augusto dos Anjos* de Ademar Vidal, cujas características são semelhantes às do narrador do romance.

O questionamento a esse respeito ocorre sobretudo pelo fato registrado em textos biográficos sobre o encontro de Órris Soares e Heitor Lima com Olavo Bilac na Avenida Central, na capital do Brasil. As informações se aproximam porque os registros biográficos e o texto de Ana Miranda narram que esse evento ocorreu no dia da morte de Augusto dos Anjos e essas duas personalidades confirmaram o falecimento do poeta em conversa com Olavo Bilac.

É arriscado defender que o narrador possa ser a figuração de Órris Soares no romance porque não há argumentos concretos para embasarmos essa possibilidade. Por esse motivo e pelo fato do narrador não se identificar na história, além da sua figura interagir com outras personagens ficcionais, é melhor que consideremos o narrador como produto do invencionismo da autora, ou seja, da capacidade de Ana Miranda em acrescentar à narrativa fatos inventados usados na composição do romance.

A prosa de Ana Miranda foge ao tema (4) em alguns momentos, ou seja, desvia de seu motivo principal que é a vida e a obra de Augusto dos Anjos, quando o narrador fala sobre a contextualização política e social daquele período, quando ele descreve a sua relação com Camila e quando ele descreve com detalhes os ambientes por onde passa, como o trajeto feito de Brazier de sua casa em Botafogo até a estação de trem.

Pela nossa perspectiva isso não deve ser considerado como um qualificativo negativo ao romance, porque pode ser um fator que acrescenta valor à narrativa. Como vimos há pouco, quando a contextualização histórica e política acrescentada ao texto ficcional pode ser um atributo de inventividade e agregar valor ao romance com as descrições dos costumes e dos ambientes por onde trafegam as personagens.

O discurso narrativo em *A última quimera* se mostra dependente direto de seu tema (5), alguns desvios de atenção do escritor figurado não significam que haja desvinculação da personagem escritor, esses momentos da narrativa contribuem ao efeito de verossimilhança da história. As contextualizações políticas e sociais, as ações das personagens inventadas servem para situar o leitor dentro de um universo ficcional proposto pela autora.

O romance de Ana Miranda, em alguns momentos, depende das produções literárias dos poetas figurados para que seja melhor compreendido. A história que envolve Augusto dos Anjos e Olavo Bilac é uma narrativa que traz algumas marcas possíveis de ser reconhecidas pelo leitor. Elas são contextualizações temáticas que se aproximam das obras de Olavo Bilac, mas principalmente das poesias de Augusto dos Anjos, como os títulos dos capítulos que remetem o leitor, por referência ou alusão, aos escritos do escritor paraibano.

Outra forma de dependência é a respeito do léxico que a autora utiliza na composição do seu texto, pois em alguns casos, ele é extraído das poesias de Augusto dos Anjos e, em pequena quantidade, de Olavo Bilac.

Isso contribui para o tom sombrio presente na narrativa, com o propósito de aproximá-la das poesias do escritor destacado na obra. Além de, a escolha pela narração a partir da morte desse poeta contribuir à obscuridade do discurso presente no enredo e fazer com que o texto ficcional se aproxime mais ainda da discursividade presente na poética de Augusto dos Anjos.

Para Perrone-Moisés (2016), a autonomia e a originalidade da obra (6) se evidencia quando o autor consegue falar a respeito da vida e da obra do escritor figurado com o mínimo de recursos provenientes dos textos do escritor a que se refere, como utilizando do recurso da intertextualidade por alusão, como bem fez José Saramago.

Portanto, a professora Perrone-Moisés (2016) considera a autonomia do romance em relação à obra do escritor figurado um critério de valor estético naqueles romances analisados por ela. Com isso, entende-se que a apropriação direta, como citações de textos poéticos dos escritores personagens, na constituição das narrativas reduz a independência da obra e a torna heterônoma, dependente de outros textos.

Para que ocorram essas percepções devemos considerar duas concepções mais restritas sobre a obra de Ana Miranda: uma é a partir do leitor de primeiro nível, proposto por Umberto Eco (2009), que permite uma leitura do romance sem ter nenhuma informação sobre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, a outra é a visão do leitor de segundo nível, que consegue distinguir as apropriações, referências e alusões aos textos dos escritores figurados.

Essas apropriações de textos literários do passado por autores mais recentes se explicam com Perrone-Moisés (1998, p. 24) que diz: “as grandes obras ocorrem tendo como chão e húmus uma cadeia ininterrupta de obras menores, e que os produtores da literatura presente são tão devoradores das grandes obras do passado quanto dos milhares de obras menores que preparam terreno para as maiores”.

As obras literárias deixadas pelos escritores do passado podem servir como objeto de desfrute e de estudo aos leitores e escritores do presente. O discurso proposto pela história literária pode assumir a função de oferecer aos seus interlocutores a releitura e requalificação do passado sob os olhos e os valores de nossa contemporaneidade.

Ana Miranda desenvolveu como característica em seus romances o empréstimo de trabalhos poéticos dos escritores figurados em suas respectivas obras, bem como vimos as demonstrações desenvolvidas no primeiro capítulo. Não obstante, esse recurso da autora pode funcionar como repetição da fórmula, ou seja, a reincidência de uma série de estratégias

narrativas usadas na composição de outras produções além da que estudamos, as quais também podemos denominar como romances híbridos.

Perrone-Moisés (2016) considera a originalidade desses modelos de romance, principalmente, a capacidade do romancista em produzir uma prosa sem a utilização em demasia de elementos textuais provenientes dos escritores ficcionalizados. Nesse sentido, temos a recorrência à intertextualidade por alusão e referência, destaque para José Saramago e Silviano Santiago, que fazem o uso desse recurso intertextual.

É possível pensar que as obras de Ana Miranda são romances que repetem a sua formulação a partir de *Boca do inferno*, pois como vimos no primeiro capítulo, a autora usa em suas obras dados biográficos dos escritores, retoma um período histórico, usa o recurso da intertextualidade quase sem limites. Em parte de sua publicação romanesca com escritores personagens há a reprodução integral de textos dos escritores ficcionalizados.

Porém, as suas produções, com destaque para *A última quimera*, possuem alcance artístico porque a autora as elaborou com particularidade, sobretudo quando nos referimos a refiguração de um período da história literária brasileira em que dividem espaço vários escritores e outras personalidades reconhecidas.

Conforme nos explica Perrone-Moisés (1998), em consonância às análises de Carlos Reis (2012), desde o romantismo a relação dos escritores do presente com os do passado mudou, pois o que era proveniente da tradição literária não é mais uma garantia moral e estética. Além disso, é o novo que serve de valores ao passado, nesse sentido é a figuração de escritores que pode nos levar a refletir sobre o que já foi definido como literário em tempos remotos.

2.3 O HIBRIDISMO EM A ÚLTIMA QUIMERA

Com o panorama geral dos romances mencionados no primeiro subtópico deste capítulo, percebe-se que eles possuem variantes se comparados entre si, como alguns priorizam os dados biográficos, outros se dedicam mais à obra do escritor ficcionalizado, há aqueles que apresentam reflexões sobre literatura, alguns possuem considerável riqueza de informações históricas e políticas, mas todos apresentam a mistura de vários gêneros em seu corpo textual.

No caso do romance *A última quimera*, percebe-se que a prioridade se dá em relação às informações biográficas e à obra de Augusto dos Anjos, o que torna a figuração desse poeta o tema central da narrativa. A autora mantém a proximidade com os fatos destacados em relatos

biográficos sobre o autor, desde a sua infância no Engenho do Pau d'Arco, suas experiências no Rio de Janeiro, até a sua morte em Leopoldina.

Em relação à obra de Augusto dos Anjos, a intertextualidade ocorre pelo recurso da citação pelo método da reprodução e da montagem, e com mais frequência, pelos recursos da referência e da alusão. Porém, esses dois últimos casos não ocorrem apenas com as poesias de Augusto dos Anjos, mas também com as de Olavo Bilac. Ainda, nesse contexto, há a metaliterariedade, ou seja, reflexões sobre literatura, provenientes de diálogos entre as personagens e de monólogos interiores do narrador, discussões que destacamos mais adiante, sobretudo no quarto capítulo.

Ao preocupar-se com a relação de intertextualidade, a autora se apropria de poesias ou trechos extraídos delas, quando não, produz uma prosa que se aproxima muito da composição artística do poeta paraibano, utilizando de um léxico semelhante ao do escritor. Temos um exemplo dessa ocorrência:

‘Há em mim, não sei por que sortilégio de divindades malvadas, uma tara negativa irremediável para o desempenho de umas tantas funções específicas da ladinagem humana. O que eu encontro dentro de mim é uma coisa sem fundo, uma espécie aberratória de buraco na alma, e uma noite muito grande e muito horrível em que ando, a todo instante, a topar comigo mesmo, espantado dos ângulos de meu corpo e da pertinácia perseguidora de minha sombra.’ (MIRANDA, 1995, p. 22, grifos nossos)

Percebemos nessa passagem a prosa ficcional de Ana Miranda preocupada em imitar o estilo de Augusto dos Anjos, ou seja, de produzir uma discursividade que se aproxima da do escritor, no caso, com o uso da figuração da voz da personagem escritor em discurso direto. Isso se evidencia com o emprego de algumas palavras que trazem para a narrativa o tom sombrio, pessimista e questionador presente nas poesias do poeta paraibano, bem como na extração acima.

Percebemos que boa parte do discurso narrativo do romance está diretamente ligado às obras de Augusto dos Anjos, tornando a discursividade dependente do seu tema. Nesse caso, o texto ganha valor estético porque não há referência explícita às poesias do escritor nos relatos do narrador. A seleção dos fatos biográficos e de alguns poemas pela autora, usados na composição do romance, mostra o que pode ser importante para ela na construção da personagem escritor.

O narrador compartilha em suas memórias informações biográficas de Augusto dos Anjos, como os dois abortos sofridos por Esther, esposa do poeta. Um deles o inspirou para

compor um soneto sem título, mas cuja dedicatória diz o seguinte: “Ao meu primeiro filho nascido morto com 7 meses incompletos. 2 de fevereiro de 1911.” (ANJOS, 1983, p. 84).

Há outros momentos da narração em que o discurso ficcional se assemelha aos discursos encontrados recorrentemente em biografias, em que se descrevem dados sobre a vida pessoal de personalidades relevantes em determinado contexto. Observemos como isso acontece no romance, no caso de Augusto dos Anjos:

Este era o segundo lugar onde o casal morou. Dali, logo se mudariam para uma casa de pensão na rua São Clemente, em Botafogo; depois para a Marechal Hermes, a seguir para a Malvino Reis, depois para a Haddock Lobo, depois para um chalé na rua Delfina, uma rua deserta sem luz elétrica, e afinal foram para a Aristides Lobo, onde viveram em duas diferentes casas de pensão, antes de partirem para Leopoldina [...] (MIRANDA, 1995, p. 16)

Nessa extração o narrador descreve todos os lugares onde as personagens Augusto dos Anjos e Esther moraram no Rio de Janeiro. A discursividade adquire características semelhantes à biográfica, com informações sobre fatos particulares do poeta. Isso nos lembra que uma obra que se dedica exageradamente a fatos biográficos do tema pode deixar de lado o mais importante, a rediscussão das obras literária do escritor ficcionalizado.

Além desses entrelaçamentos discursivos, a costura entre a vida e a obra do autor, no caso o poeta paraibano, a narrativa apresenta um repertório extenso de informações sobre a contextualização histórica e política das cidades por onde passam Augusto dos Anjos e o narrador. Leiamos:

Os monarquistas conspiravam nos subterrâneos. Eram argentários que tinham criado o Encilhamento, que lhes proporcionara fortunas do dia para a noite, criando empresas imaginárias. Floriano extinguiu a jogatina na Bolsa de Valores e os exércitos de descontentes se juntaram nas sombras para conspirar. Os Vanderbilt e os Rothschild, os nababos e os tetrarcas, estavam em todas as esquinas. Mendigos bebiam champanhe em lustrosas e insolentes carruagens, cruzando os imensos depósitos de lixo, aos solavancos pelos buracos das ruas. Os brasileiros que chegavam em navios tentavam impedir os estrangeiros de passearem em terra, com vergonha das sarabandas das fraudes, do cheiro de urina e dos urubus comendo carniça. Os ricos pensavam que eram ricos. Dizia-se que era um tempo de grande prosperidade, mas o país estava ruindo. (MIRANDA, 1995, p. 71, grifos nossos)

Esse trecho foi extraído do capítulo “A luz lasciva do luar”, momento em que o narrador está no Passeio Público e entra em profundos fluxos de consciência, revela ao leitor a contextualização social e política que cerca os fatos narrados. Além desses eventos, ocorrem outros em momentos distintos, como as descrições da cidade interiorana de Leopoldina em Minas Gerais, dos seus costumes, do comércio de leite e café naquela região.

Ainda, há informações sobre a invasão dos turcos que acampavam na praça central da cidade, os quais refugiavam de seus países em função da primeira grande guerra que eclodia naquele período. A exemplo da descrição urbana dessa cidade mostramos a seguinte citação:

Leopoldina é uma cidadezinha aprazível, num vale, cercada de distantes montanhas verdejantes, [...] tem ruas arborizadas, correres de casas, chalés, alguns edifícios mais solenes, porém tudo com singeleza. Em sua silhueta destaca-se um renque de palmeiras imperiais, [...]. Avistam-se as torres e cruzeiros de duas igrejas, uma delas mais imponente, que deve ser a matriz. Entre uma usina leiteira (de onde emana um cheiro de estrume) e um parque sai uma cerca de arame farpado que delimita o perímetro urbano, em linha reta, margeando a linha férrea, até uma rua no extremo do lado esquerdo. (MIRANDA, 1995, p. 158)

Contudo, as informações mais consistentes são a respeito do Rio de Janeiro do início do século XX, com as transformações sociais e políticas daquele momento, como o desenvolvimento da cidade com a chegada dos automóveis, a higienização das fachadas das casas por causa da crise de *influenza* que atingiu a capital do Brasil e a Revolta da Chibata, liderada pelos marinheiros, os quais buscavam melhores condições de trabalho. Vejamos:

Durante os dias da revolta dos marinheiros cheguei ao Rio de Janeiro. Meu vapor ficou preso além do cais, sem poder atracar, durante longas negociações, até que os revoltosos deram licença para os passageiros desembarcarem. [...] O Rio de Janeiro estava em polvorosa; as famílias tomavam atabalhoadamente os bondes e trens, em direção aos subúrbios. Os *landaulets*, os *double faetons*, as carroças, as vitórias, os tálburis, os *cabs*, tudo que tivesse roda levava gente e suas bagagens para lugares a salvo da mira dos destruidores canhões. [...] Estilhaços de granada feriram diversas pessoas e mataram duas crianças no morro do Castelo. (MIRANDA, 1995, p. 76)

Assim como em boa parte dos romances mencionados há pouco, em *A última quimera* a prosa ficcional aparece entrelaçada com outras formas discursivas, como a poesia, a biografia, a crítica literária, o relato de memória, o ensaio, as epístolas e, como vemos, a historiografia. Cabe destacar a consulta, por parte da escritora na produção do romance, às cartas trocadas pelo poeta Augusto dos Anjos com sua mãe Dona Mocinha, publicadas na biografia de Ademar Vidal, *O outro eu de Augusto dos Anjos*.

Sobre a disposição que esses discursos se apresentam, acrescentamos que a poesia e a biografia aparecem quando o narrador se dedica a falar sobre o escritor figurado. O relato de memória acontece porque boa parte dos fatos narrados ocorrem no passado. O ensaio e a crítica literária se acompanham porque aparecem simultaneamente através das opiniões das personagens. E o discurso historiográfico está presente nas descrições dos contextos políticos e sociais dos espaços. No romance, as cartas são trocadas pela personagem Augusto dos Anjos e sua mãe, depois que ele parte da Paraíba.

O que fica evidente em todas essas demonstrações textuais extraídas do romance é que os diversos registros discursivos, literário, biográfico e historiográfico, aparecem entrelaçados ao discurso ficcional, sem apresentarem uma zona limite que os separe ou que seja possível distinguir quando começa um e termina outro. Por isso, percebemos que esse hibridismo incontornável se localiza em um entre-lugar discursivo, que transita entre diversos gêneros, os quais, fora do romance, são possíveis de serem catalogados isoladamente.

O entrelaçamento entre esses registros discursivos é característica também em produções literárias no cenário latino-americano contemporâneo, as quais não trazem escritores como personagens de ficção, mas se aproximam do romance de Ana Miranda pela forma híbrida de suas composições.

A título de exemplificação de obras produzidas nesse cenário, cuja característica é o hibridismo textual, temos, *Purgatório* (2008) e *Voo da Rainha* (2002), ambas do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, em que o autor mistura os discursos biográfico, ensaístico, historiográfico com o ficcional para revelar os movimentos de militância política contra o regime militar na América Latina, na segunda metade do século XX.

Outra produção que se destaca pela hibridez textual é *Traiciones de la memoria* (2010), de Hector Abad Faciolince, cuja quarta capa traz a informação de que o conteúdo discursivo apresenta um hibridismo entre o conto, o ensaio e a autobiografia, mas pode ser lido como um livro de crônicas.

Com base na leitura de Rafael Gutiérrez (2015), sabemos que o termo “híbrido”, importado da antropologia, é usado para se referir ao entrecruzamento de diferentes formas de cultura dentro de um mesmo artefato textual. Na literatura, se utiliza o termo para definir as narrativas que apresentam diferentes maneiras de registros discursivos, além de ser utilizado para se referir ao encontro de diversas formas de manifestações linguísticas e culturais dentro do mesmo romance.

De acordo com esse pesquisador, um romance é híbrido quando se percebe na base de sua construção a mistura de diversos gêneros discursivos. Não obstante, deve-se considerar também a dificuldade que se tem em sua adequação taxonômica, a partir da tentativa de defini-lo usualmente e do questionamento se ele é histórico, biográfico, ensaístico, epistolar, metaliterário etc.

A respeito dessas formas discursivas multifacetadas presentes em ficções, esse pesquisador esclarece que, mesmo com o hibridismo textual na narrativa, muitas delas conseguem manter-se ligadas a um fio condutor, e as formas diversas de discursividade

aparecem coesas ao eixo condutor da história, que no caso do romance em estudo parece ser a morte de Augusto dos Anjos.

Essa é uma característica que conduz a obra de Ana Miranda para o afastamento do que se entende por miscelânea. A qual é composta por um grupo de fragmentos textuais formados independentemente pelo entrelaçamento de outras formas de registros discursivos, mas sem que originem um enredo ou narrativa vinculando uns aos outros.

Segundo Rafael Gutiérrez (2015), as produções literárias que trazem em seu corpo textual a forma híbrida tendem a desestabilizar o estatuto ficcional em detrimento de evidenciar as marcas do real. Assim, percebemos que a incorporação em *A última quimera* de textos literários, históricos, biográficos e críticos traz a ilusão ao leitor de que a personagem Augusto dos Anjos seja exatamente a mesma que se encontra nos registros da história da literatura.

Frente a essa instabilidade de evidenciar o mundo real, ou seja, perceber o mundo literário da mesma maneira como o experimentamos, escolhemos empregar em nosso trabalho o termo “figuração” ao invés de “representação” para nos referir às ações que envolvem personagens escritores em *A última quimera*.

Assim verificamos que essa instabilidade é uma condição presente não apenas no romance híbrido de Ana Miranda, mas acreditamos que seja apontada como uma incapacidade própria dos universos ficcionais como um todo, uma vez que eles são construídos, sobretudo, por meio da linguagem escrita. Como diria Umberto Eco (2009), não devemos entender que o narrador esteja nos contando mentiras, mas devemos “fingir acreditar” (p. 101) que o que ele nos conta é verdade.

Em concordância com Moisés (2004), a expressão “representação”, em estudos literários, teve origem na Grécia clássica sobretudo com o filósofo Aristóteles e sua *Poética* (sec. III a.C.), ela é proveniente de outro termo, “mimese”. Este, por sua vez, pode ser compreendido como “imitação”, ou seja, denominação usada para conceber as relações entre literatura e o mundo real, tendo como objeto os gêneros poético e dramático daquele período.

Para Platão, em *A república* (sec. IV a.C.), a representação ou a imitação perfeita da realidade não é possível, porque isso, segundo ele, é uma atribuição que pertence exclusivamente a Deus, não aos homens. Para esse filósofo, a produção literária é algo inferior a criação da imagem humana em sua integridade física e espiritual.

De acordo com esse pensador grego, mencionado por Moisés (2004), a reprodução da realidade verdadeira não é possível, porque ela pertence ao plano das ideias de Deus. Nós humanos apenas imitamos as ideias de nosso criador para construirmos as coisas no mundo. As artes em geral, a poesia, a escultura e a pintura, cuidam apenas de figurarem as coisas criadas

pelo homem, ou seja, cuidam de imitarem a imitação, pois elas são produzidas em um terceiro plano.

Há pouco tempo, passou-se a aceitar uma mudança no sentido do termo “imitação” da natureza para “imitação” cultural que pode ser compreendida por verossimilhança, mas não no sentido de representar a natureza, mas figurar um contexto cultural. Trata-se de um universo ficcional criado dentro dos textos, que nem sempre se refere exatamente ao mundo fora deles, mas que em sua constituição obedece a algumas regras que permitem aceitá-lo como possível, ou seja, como verossímil.

De acordo com Roland Barthes, mencionado por Antoine Compagnon (2010), a narrativa literária não tem como função a representação, mas a constituição de um espetáculo que, embora se apresente de maneira enigmática, não pode ser de ordem mimética. Os fatos narrados não são exatamente o que aconteceu, mas sim, o que poderia ter acontecido, nesse sentido, o texto é apenas a linguagem intermediária às duas instâncias comunicativas: emissor e receptor.

No tocante à “figuração”, em sua significação mais convencional, pode ser compreendida como a ação de tornar alguém ou alguma coisa visível por meio do uso da linguagem verbal ou não verbal. Além disso, a figuração, comparada com a representação é menos globalizante, pode estar ligada a interpretação subjetiva de um escritor ou de um leitor sobre uma personagem de ficção, que ao atuar se mostra menos compromissada com a veracidade dos fatos narrados.

Conforme Carlos Reis (2016, p. 52), a “figuração é um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”. Dentro dessas características típicas da condição humana temos a imagem do poeta Augusto dos Anjos que age e interage com o universo em que foi inserido, ao qual o leitor tem acesso por meio de relações significativas entre os signos linguísticos.

O crítico português destaca que a figuração pode ocorrer em outras instâncias linguísticas e em outros universos comunicativos, não especificamente o literário. A figuração de pessoas pode ocorrer nos discursos historiográfico, biográfico e jornalístico. Essa forma de expressão também pode se fazer presente em ambientes virtuais, como nas redes sociais, em que os indivíduos se manifestam em linguagem verbal ou não verbal.

Dessa forma, deve-se destacar que, para Carlos Reis (2012), os registros histórico-literários também podem ser compreendidos como uma forma possível de ficção, nas quais os escritores aparecem como personagens em narrativas, isso se deve ao fato de compreendermos

que ambas as formas discursivas são construções linguísticas e que são passíveis de invenções por parte dos autores críticos literários e romancistas.

A história da literatura recorrentemente apresenta em seus textos um universo discursivo em que, normalmente, o autor a que se refere divide a atenção com as personagens que ele criou em suas obras, como Machado de Assis e *Brás Cubas*, Miguel de Cervantes e *Dom Quixote*, Gustave Flaubert e *Emma Bovary*, e assim por diante. Nesses textos, normalmente presentes em manuais de história da literatura, muitas vezes criador e criação dividem papel de destaque.

3 DA CRÍTICA ACADÊMICA AOS “VERSOS ÍNTIMOS”

Depois do que vimos, entendemos ser complementar aos nossos estudos compreender o que alguns textos que compõem a crítica acadêmica defendem sobre o romance *A última quimera*. São vários os artigos, dissertações e teses desenvolvidas sobre a obra. Fizemos um levantamento e selecionamos alguns que foram consultados e serão mencionados neste capítulo. Acrescentamos nesse percurso algumas de nossas próprias observações a respeito desses textos e das suas relações com o romance em questão.

As escolhas dos trabalhos foram pautadas em suas propostas de análises, separamos duas dissertações e uma tese, as quais nos mostram leituras diferentes da que nos dispomos a realizar. As primeiras cuidam d’*A última quimera* como romance histórico. E a segunda segue um caminho mais incomum entre a fortuna crítica: entender a obra como romance-ensaio.

No primeiro tópico, veremos as dissertações de mestrado, *A última quimera: entre a ficção e a história* (1997), da professora Rosana A. Harmuch, e *Ficções do Eu: Augusto dos Anjos* (2000), de Mary Jane Fernandes Franco. Posteriormente, no segundo tópico, falaremos sobre a tese de doutorado *Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac* (2012) defendida pelo professor Luiz Renato de Souza Pinto.

Percorrer esses dois caminhos sucessivamente nos levou à pertinência de elaborar o terceiro subtópico desse capítulo, porque no decorrer de nossos estudos iniciamos o debate sobre a presença do soneto “Versos íntimos” na composição textual de *A última quimera*. Dessa forma, parece ser mais interessante e apropriado fazermos as demais considerações sobre esse recurso usado por Ana Miranda em um mesmo momento.

3.1 A ÚLTIMA QUIMERA COMO ROMANCE HISTÓRICO

Conforme Perrone-Moisés (2016), é possível conceber que a crítica literária contemporânea se classifica em três categorias principais: a crítica universitária, a crítica jornalística e a crítica eletrônica dos blogs. A crítica universitária nos interessa porque é nela que geralmente se encontram as análises sobre os procedimentos usados pelos autores na composição de seus romances.

Isso nos ajuda a ampliar os horizontes de pesquisa sobre as obras estudadas e até mesmo contribui para reconhecermos nos textos ficcionais perspectivas que ainda não havíamos percebido. Além disso, é interessante ler esses trabalhos porque havendo sintonias entre as

propostas de pesquisas verificadas junto às nossas, eles podem nos servir como enriquecimento para nossas reflexões.

Na primeira dissertação a autora privilegia a relação entre o discurso ficcional e o histórico e na outra a autora se dedica a analisar vários textos críticos e biográficos, nos quais se fala sobre a obra e a vida do poeta Augusto dos Anjos, entre eles ganha maior destaque o romance de Ana Miranda. Por isso, a pesquisadora também não descarta a consideração de que essa obra trata da relação entre conteúdo ficcional e histórico.

Nas duas dissertações, o romance *A última quimera* é considerado como uma obra de ficção histórica e usam como fundamentação teórica principalmente três teóricos que se dedicam a analisar esse modelo de narrativa, são eles: György Lukács, Linda Hutcheon e Seymour Menton.

Porém, mesmo que ele apresente a relação explícita do discurso ficcional com o historiográfico, o texto de Ana Miranda não é passível de análise tendo como única fundamentação a obra *O romance histórico* (1937) de György Lukács.

O crítico húngaro desenvolveu seus estudos embasados em dois romances, *Waverly* (1814) e *Ivanhoé* (1819), ambos de Walter Scott. As propostas dele não dão conta de uma avaliação mais detalhada de *A última quimera*, porque seus apontamentos são baseados em duas obras que foram publicadas no século XIX, cujas características são românticas, específicas daquele período. Como temos visto, a obra em questão apresenta algumas características pós-modernas, como por exemplo, a presença de escritores personagens de ficção.

O romance de Ana Miranda pode ser considerado como uma produção pós-moderna, pois se aproxima mais dos romances propulsores que têm como característica a figuração de escritores, do que do romance histórico tradicional apontado por György Lukács. Entre essas obras pós-modernas lembramos as de Silvano Santiago e a de José Saramago, as quais também servem de objeto de estudo para os pesquisadores que se dedicam a estudar as relações entre ficção e história.

Acreditamos que, embora o nosso foco não sejam os estudos destinados especificamente ao romance histórico, nos cabe fazer algumas considerações sobre esse subgênero do romance convencional, porque é sobre essa perspectiva que boa parte da crítica acadêmica estuda as obras de Ana Miranda. Como vimos, no primeiro capítulo, algumas de suas obras apresentam narrativas localizadas em um passado remoto.

Harmuch (1997), com base em Lukács (1936), expressa em sua pesquisa que um romance para ser considerado como histórico precisa trazer à narrativa a especificidade histórica do tempo em que ocorre a ação, a fim de condicionar o modo de ser e de agir das

personagens, a ponto de levar o leitor do romance a perceber a encenação de um processo histórico bem detalhado, em que se revelam um contexto político, social e cultural daquele tempo.

A última quimera se aproxima do romance histórico tradicional porque Ana Miranda reconstruiu um universo ficcional em que se encontram os contextos político, social e cultural de um tempo específico, os quais acabam por influenciar suas personagens.

No romance isso se revela principalmente por dois motivos aparentes: pela dificuldade de Augusto dos Anjos em encontrar o seu lugar como escritor no Rio de Janeiro no início do século XX e pela reconstrução de um período histórico-literário que se evidencia com a imagem antagonica de Olavo Bilac.

Fernandes Franco (2000), com base em Lukács (1936), complementa que o romance histórico tradicional deve trazer as figuras históricas como personagens secundárias e normalmente a narrativa deve seguir a linearidade no tempo, além de ter objetividade no relato compartilhado por um narrador em primeira pessoa.

Não encontramos essas características em sua totalidade em *A última quimera*, a história é contada por um narrador testemunha que participa da diegese e que traz como uma das personagens históricas o seu amigo de infância, o poeta Augusto dos Anjos. O tempo na narrativa é interessante, pois ao contrário do romance histórico tradicional, nela não se segue a linearidade temporal e os eventos são compartilhados de forma fragmentada, de maneira que se aproxima do relato de memória e apresenta marcas da subjetividade do narrador.

Ele não se identifica na obra e a matéria narrada é fruto de uma relação afetiva conturbada entre os dois amigos personagens, uma vez que o narrador também é poeta e sente por Augusto dos Anjos a oscilação entre a admiração e a inveja. Essas afetividades ocorrem por conta do seu reconhecimento ao trabalho do poeta e também pelo sentimento de inveja decorrente de sua paixão pela esposa do amigo conterrâneo.

A narrativa se aproxima do relato de memória porque se apresenta de maneira fragmentada em subcapítulos curtíssimos e o uso recorrente de *flashbacks* deslocam o leitor no tempo, ora à infância, ora à fase adulta dos dois amigos. Quando eram crianças moravam no Engenho do Pau d'Arco na Paraíba, depois de adultos se encontraram no Rio de Janeiro e na sequência Augusto dos Anjos segue para Leopoldina com a família, onde vem a falecer. No final da história o espaço é retomado para o Rio de Janeiro.

Com apontamentos que se aproximam e se afastam do romance histórico tradicional, verifica-se que, de acordo com Harmuch (1997) e Fernandes Franco (2000), houve a

necessidade de repensar os argumentos usados em análises de obras que trazem a relação entre ficção e história em nossa contemporaneidade.

Podemos considerar a observação de que as pesquisas produzidas pela crítica acadêmica sobre os romances de Ana Miranda, principalmente sobre *Boca do inferno* e *A última quimera*, que normalmente seguem o viés da relação entre ficção e história, podem estar se tornando recorrentes se pensarmos que desde as suas publicações não é difícil encontrar um trabalho com a proposta de compreender essa relação discursiva. Pouco se produziu quando se busca analisar a figuração dos escritores e a reconstrução de um momento da história da literatura.

A propósito disso, cabe acrescentar que boa parte dos romances contemporâneos utilizam a recuperação do passado como elemento que sustenta a sua elaboração. Porém, a relação entre ficção e história tornou-se mais complexa na pós-modernidade. Nesse entrelaçamento não se utilizam apenas eventos históricos, acrescentam-se outros elementos, como reflexões sobre o passado literário na ficcionalização de escritores como personagens, de modo a contribuir para a contextualização da narrativa nos períodos em que eles viveram.

Nas duas dissertações, percebe-se que houve a escolha por desenvolver em seus estudos fundamentações teóricas e críticas que atendam os novos romances que usam tanto o discurso ficcional como o discurso histórico. Dois teóricos são recorrentemente consultados quando se pretende analisar narrativas com base nessa relação discursiva: Linda Hutcheon com o termo “metaficção historiográfica” e Seymour Menton com a nomenclatura “novo romance histórico”.

Fernandes Franco (2000), com base em *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991) de Linda Hutcheon, nos explica que a metaficção historiográfica tem como característica geral o rompimento com um ponto de vista único a respeito do discurso histórico presente em textos ficcionais. Essa proposta tem como finalidade compreender as linhas que separam a ficção da história em obras produzidas a partir da década de setenta.

Podemos pensar que esses campos discursivos, quando presentes no romance contemporâneo, podem se apresentar ainda mais inovadores porque permitem a infiltração de outras formas de discurso, como por exemplo, os relatos biográficos de escritores como personagens de ficção, a crítica literária como exercício de metaliterariedade e a intertextualidade.

O próprio termo “metaficção”, de acordo com Hutcheon (1991) e mencionado por Fernandes Franco (2000, p. 126), possui definição proveniente da metalinguagem e com ela se assemelha. Pois, se refere à “narrativa narcisista, auto-reflexiva, auto-representacional,

autoconsciente, e outras afins, para designar aquela narrativa que apresenta, em seu *corpus*, comentários acerca da própria escritura”.

Para a estudiosa canadense essa é uma característica predominante em obras pós-modernas, mas com base em Perrone-Moisés (2016), isso já se apresentava em produções mais remotas, como por exemplo, em Miguel de Cervantes, Laurence Sterne e Machado de Assis. Pode ser aceitável dizer que a metaficcionalidade ou a metaliterariedade é também uma característica que já era encontrada em tempos remotos, mas que tem se acentuado na pós-modernidade.

Em nosso trabalho usamos outro termo para analisar *A última quimera*, também proveniente da metalinguagem, a expressão “metaliteratura” que, de acordo com Perrone-Moisés (2016), se aproxima bastante do termo “metaficção”. A nossa escolha se ancora em que esse se refere a textos literários que tratam de outros, principalmente de romances que tem como assunto a poesia. Já a “metaficção” é usada com maior propriedade para se referir aos textos literários que se voltam para si mesmos e apresentam características autorreflexivas.

No romance de Ana Miranda a metaliterariedade pode ser verificada com os questionamentos de Olavo Bilac, de Augusto dos Anjos e do próprio narrador sobre o que deve ou não ser aceito como literário, visto que as três personagens principais do romance são poetas. Cabe lembrar que além dessas personagens há ainda outras que também se referem aos escritores, com destaque para o professor amazonense que aparece no final da narrativa e que também escreve versos.

O caráter metaliterário se evidencia também pela própria escolha da autora em ficcionalizar dois escritores e assim falar sobre literatura dentro do romance. Os dois poetas são figuras antagônicas, tendo em vista as propostas de seus trabalhos literários e os papéis sociais de ambos na narrativa. Olavo Bilac e Augusto dos Anjos experimentaram situações opostas no cenário literário daquela época, isso propulsiona um grande debate sobre o fazer literário dentro da narrativa.

Naquele período denominado como *Belle époque* nacional, final do século XIX e começo do XX, o Rio de Janeiro passava por transformações políticas, sociais e culturais, a ponto da influência dos costumes franceses potencializar o projeto de uma nova cidade que tem como proposta afastar para a periferia tudo que possa causar uma má impressão aos olhos do centro cultural e político.

Nesse contexto, a poesia de Augusto dos Anjos não está em sintonia com a projeção de embelezamento da cidade e quando o seu único livro chega às mãos dos intelectuais causa repugnância na maioria dos críticos. Já Olavo Bilac, ironicamente, figura no romance o que há

de mais belo na literatura daquele momento. Consegue facilmente o apoio de políticos e intelectuais porque suas poesias estão em consonância com o momento experimentado na recém-capital do Brasil.

Nos dois textos críticos acadêmicos percebe-se um esforço em dizer que três dos gêneros discursivos que compõem o enredamento do romance, ficção, história e o relato biográfico, são construções linguísticas, e por isso, são passíveis de equívocos, como omissões e exageros em relação aos fatos narrados. Portanto, o texto de Ana Miranda não tem comprometimento algum com a verdade, mas mostra as possíveis verdades encaradas sob o olhar do presente, dessa forma, convida o leitor a repensar o passado sob o ângulo da atualidade.

Retomando as relações entre os discursos ficcional e histórico, eles proporcionam à narrativa uma linha de divisão quase imperceptível, a ponto de se tornarem paradoxais, porque ao mesmo tempo em que os discursos ficcionais e históricos se aproximam eles se distanciam discursivamente em vários momentos do texto.

O crítico Seymour Menton é recorrentemente consultado em pesquisas que se interessam em analisar o romance *A última quimera* pelo viés da relação entre o discurso histórico e ficcional, com sua obra *La nueva novela histórica de la America Latina* publicada em 1992. Este autor desenvolveu em seu trabalho uma análise de diversos romances de cunho histórico produzidos na América Latina a partir da segunda metade do século XX.

Em Harmuch (1997), verifica-se que Menton (1992) apresenta uma forma de pensar bastante pertinente ao apontar que todo romance em maior ou menor escala é histórico, pois nesse gênero literário o romancista não deixa de situar suas personagens em seus contextos político, social e cultural. Ainda complementa dizendo que o novo romance histórico deve ter o tempo da ação em um tempo remoto ao seu autor.

A característica geral proposta por Menton (1992) ao novo romance histórico, verificado nas dissertações em questão, é a diferença entre o tempo da ação e o tempo do autor do romance. Portanto, nos referimos ao fato de Ana Miranda ser uma escritora contemporânea a nós, mas em sua obra apresenta o contexto histórico de três lugares no passado. Bem como já foi mencionado anteriormente, o Engenho do Pau d'Arco, o Rio de Janeiro e a cidade de Leopoldina em Minas Gerais, todos situados no final do século XIX e início do XX.

O crítico propõe em seu trabalho alguns critérios para melhor definir o novo romance histórico, distribuídos em seis propostas que demandariam um estudo mais específico caso fôssemos analisá-las com mais profundidade. Essas propostas são retomadas por Harmuch (1997) de maneira mais completa, porém nos vale mencionar as que mais podem contribuir com a nossa pesquisa no tocante a esclarecimentos sobre o romance em estudo.

Elas se apresentam reagrupadas genericamente a seguir: (1) a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; (2) a ficcionalização de personagens históricas; (3) o caráter metaficcional da narrativa e (4) a relação de intertextualidade da ficção com outros textos.

Tentamos, na mesma sequência, verificar alguns desses apontamentos em *A última quimera*, mas não com o objetivo de enquadrá-la como novo romance histórico, até porque nosso propósito não é avançar a análise sob essa perspectiva. Por isso, no decorrer deste trabalho não usamos os adjetivos debatidos nesses textos críticos acadêmicos, nos basta compreender a obra como romance híbrido.

O primeiro apontamento de Menton (1992) é acerca da (1) distorção consciente da história. E, em relação ao romance podemos considerar o acontecimento que abre a diegese. Nele o narrador declama o poema “Versos íntimos” em seu encontro com Olavo Bilac na avenida Rio Branco na madrugada da morte de Augusto dos Anjos. Porém, consta nos registros biográficos que nesse evento estavam presentes Órris Soares e Heitor Lima e o poema declamado foi “Versos a um coveiro”.

Esta é uma cena marcante no romance, ocorre logo no início da história, quando o narrador caminha pela Avenida Central, hoje chamada de Avenida Rio Branco, e fica sabendo por um jornalista que o amigo Augusto dos Anjos tinha acabado de falecer em Leopoldina. Ao seguir na sua caminhada avista Olavo Bilac vestindo fraque e calça xadrez, nisso o interrompe e anuncia a morte do poeta paraibano para o compositor de “Ora (dizeis) ouvir estrelas”.

Nesse encontro Olavo Bilac diz não conhecer Augusto dos Anjos e o narrador decide declamar o soneto “Versos íntimos” do amigo recém-falecido para aguçar a memória do seu interlocutor. O que interessa para nós nesse momento é saber que esse evento narrado pode ser encontrado no texto crítico e biográfico *Notas biográficas*, de Francisco de Assis Barbosa, em que ele relata um evento bastante similar ao da ficção. Portanto, é possível perceber a distorção consciente de um fato histórico presente em um registro crítico-biográfico.

Além dos poetas Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, há outras figuras históricas (2) na narrativa, como por exemplo, os escritores Raul Pompéia e Rui Barbosa. Vários jornalistas reconhecidos pelas suas publicações nas gazetas fluminenses, entre outros, Coelho Neto, Oscar Lopes. Sem contar com os políticos Hermes da Fonseca, Marechal Deodoro da Fonseca e Marechal Floriano Peixoto.

Porém, os que atuam na narrativa são apenas Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, Raul Pompéia e Rui Barbosa, os outros servem apenas como elementos que contribuem para a

contextualização política e literária na retomada pela autora de um tempo remoto, eles não atuam em ações que o leitor tenha acesso.

Quanto (3) ao caráter metaficcional apontado por Menton (1992), sem o adjetivo “histórico”, como consta no termo de Huchtheon (1991), verifica-se que o romance de Ana Miranda não faz referências à construção de sua própria narrativa. Preferimos usar o termo metaliterário ao invés de metaficcional porque o primeiro se refere a textos que falam sobre o fazer literário sem ser autorrefencial como parece sugerir o segundo. Embora os dois apresentem características semelhantes, pois ambos se referem a produções textuais que envolvem a prática literária em suas próprias composições.

Em *A última quimera* é possível dizer que a autora aparece como estudiosa e leitora das obras de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, pois a sua escrita apresenta um debate sobre o fazer literário com reflexões e questionamentos sobre a formação da história da literatura brasileira. Ela envolve a vida literária de dois poetas, os quais já são reconhecidos pelo cânone literário brasileiro, mas naquela época as consagrações ocorreram apenas em relação a Olavo Bilac.

Há várias discussões que envolvem literatura dentro da narrativa, entre todas, dois momentos merecem destaque. O primeiro é quando o poeta Augusto dos Anjos publicou o seu único livro, *Eu*. O lançamento dessa obra é motivo de discussão na Livraria Garnier e nas confeitarias da Rua do Ouvidor, o livro é lido e analisado minuciosamente até altas horas da madrugada por alguns escritores e jornalistas daquele tempo. O segundo momento é quando o narrador encontra, na casa do falecido, depois do seu enterro, com um professor do grupo escolar de Leopoldina que diz ser o maior estudioso de Augusto dos Anjos.

A presença desse professor na casa em que mora a família do poeta incomoda o narrador porque, além dele conhecer profundamente as poesias escritas pelo autor do *Eu*, o professor também pretende conquistar a viúva Esther, objeto de paixão do narrador desde a sua infância. Os dois travam uma longa discussão sobre critérios que poderiam enquadrar as poesias de Augusto dos Anjos como parnasianas ou simbolistas.

Com isso, verifica-se que falar de história não inclui apenas a retomada de um passado político e social, mas também cultural, que em nosso caso, reflete um momento literário remoto, cuja consequência é a referência à história da literatura e às escolas literárias daquele momento. Estas que geralmente se entendem equivocadamente como estanques, são destacadas nos debates das personagens escritores, dos jornalistas e do próprio narrador dentro do romance.

A (4) intertextualidade, proposta por Menton (1992), mencionada pelas críticas acadêmicas como característica do novo romance histórico, é um recurso utilizado por Ana Miranda que ocorre em grau de proporcionalidade. A efetivação intertextual depende do

repertório de leitura do leitor, ou seja, o receptor conseguirá identificar esse recurso se ele conhecer minimamente as poesias de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac presentes de diversas maneiras no romance. Essa forma de se referir aos textos dos escritores figurados no romance se aproxima das outras obras verificadas no primeiro capítulo deste trabalho.

O entrecruzamento de vários textos, como por exemplo, as poesias dos dois escritores figurados, é utilizado na confecção da matéria ficcional escrita por Ana Miranda e nos títulos das divisões presentes no conjunto arquitetural da obra. Esses recursos intertextuais ocorrem de forma que o leitor os perceba de acordo com aquilo que reconhece através de seu repertório de leituras.

Em certa medida as propostas de Menton (1992) são pertinentes, sobretudo acerca do caráter metaficcional e da relação intertextual, porque como vimos, coincidem com alguns de nossos propósitos neste trabalho. Além disso, essas características são apresentadas no romance de maneira que levam o leitor a pensar sobre literatura e sobre as obras dos escritores figurados.

A professora Perrone-Moisés (2016, p. 42) complementa dizendo que a intertextualidade, assim como a metaliterariedade, existe na literatura desde tempos mais remotos e ela acrescenta exemplificando que *A divina comédia* (1321) “dialoga com as epopeias da Antiguidade greco-latina e com a *Suma teológica*, de São Tomás de Aquino”.

3.2 A ÚLTIMA QUIMERA COMO ROMANCE-ENSAIO

Como forma de complementação, entendemos necessário fazer mais algumas considerações sobre a crítica acadêmica, para que percebamos que é possível analisar o romance em estudo sob outras perspectivas e saber mais a respeito das análises da obra. Assim, algumas dessas reflexões podem contribuir com os nossos propósitos neste trabalho.

Além dos dois textos críticos acadêmicos anteriores, escolhemos como objeto de consulta a tese de doutorado do professor Luiz Renato de Souza Pinto, em que ele nos traz uma abordagem a partir de outro viés em relação às análises verificadas até aqui. Ele nos mostra a possibilidade de pensar *A última quimera* como um romance-ensaio uma das suas justificativas acerca do seu foco de análise é a seguinte:

Mas considerar o romance como novo romance histórico pode limitar sua compreensão, uma vez que acreditamos que Ana Miranda quer equiparar a figura de Augusto dos Anjos à de Olavo Bilac (ou seria o contrário?) e, para tanto, precisa provar sua tese – a equiparação dos dois no que diz respeito à qualidade técnica de composição poética. Acreditamos que ao lado do novo romance histórico e da

metaficção historiográfica, também o romance-ensaio dá conta dessa representação, característica ainda não apontada pelos pesquisadores que se debruçam sobre *A Última Quimera*. (SOUZA PINTO, 2012, p. 44, grifo nosso)

A proposta de classificar o romance-ensaio do professor é justificada pela presença de crítica literária na obra de Ana Miranda proveniente da relação que o narrador testemunha estabelece com os dois escritores dentro da diegese. Deve-se lembrar que a consideração da obra como romance-ensaio pode envolver algumas referências à autora Ana Miranda a qual usufrui de sua liberdade de escrita na produção de seu texto ficcional.

As narrativas pós-modernas apresentam maior maleabilidade discursiva que os romances produzidos no passado, pois compreendidas como criações verbais, os conteúdos histórico, ficcional e biográfico a que elas remetem não são nem um pouco inocentes, pois apresentam traços de subjetividade em suas composições.

Esses traços podem ser considerados como provenientes da escritora Ana Miranda, a qual compartilha por meio do narrador concepções sobre as poesias dos dois poetas figurados no romance e sobre a história da literatura. Porém, a presença do autor em uma obra de ficção é uma discussão bastante polêmica no campo dos estudos literários, pois alguns críticos defendem que por ele pouco se interessam e outros nos dizem que podem ser consideradas algumas marcas autorais em suas obras.

Com base nos fatos narrados, Olavo Bilac é o centro e figura o que existe de belo na literatura na virada daquele século, seguindo a moda e os costumes franceses experimentados em suas constantes viagens à Europa. Augusto dos Anjos é o excêntrico, é um poeta recém-chegado do interior, com seus costumes provincianos e que parte em busca da publicação do seu primeiro e único livro.

Logo no início da obra a presença do debate sobre literatura é visível, pois o narrador, para se referir a Olavo Bilac, lembra do francês Théophile Gautier, poeta romântico, defensor da “arte pela arte”, precursor das propostas parnasianas e muito admirado por Bilac. Já para se referir a Augusto dos Anjos o narrador lembra de Charles Baudelaire que, segundo ele, “um odor fétido de alcova porca emanava das suas poesias”. (MIRANDA, 1995, p. 12). Esse poeta é reconhecido como um dos precursores da poesia simbolista e da poesia moderna.

Para Souza Pinto (2012), o romance possui um entrelaçamento discursivo que se estende além dos ficcional, histórico e biográfico, mas abrange também o debate literário, como tem sido verificado nesse trabalho. No entanto, o professor defende que a presença da crítica literária ocorre também pelo método alegórico. Para ele, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac não apenas

são figurados no romance, mas simbolizam dois grupos de artistas que se formavam naquele período no contexto fluminense.

A fim de acrescentar ao romance de Ana Miranda o adjetivo de ensaio, pela presença de significações alegóricas, Souza Pinto (2012) nos apresenta a definição de alegoria com base em João Adolfo Hansen (2006). Em consonância com esse estudioso, o autor da tese aponta que a alegoria é o uso de um termo para expressar simbolicamente um pensamento ou uma ideia que figura, de maneira implícita, aquilo que se deseja expressar, ou seja, é o emprego de um termo que significa outra coisa do que se pretende dizer.

De acordo com Massaud Moisés (2004), a alegoria é a aplicação de um discurso que não expressa apenas o seu sentido imediato, mas funciona para se referir a uma significação que não é revelada explicitamente. É um discurso que fala de algo cujo significado não se limita à expressão dos signos utilizados, vai além de seu sentido literal, se refere ou alude a significações implícitas, a partir de seu sentido figurado.

Esse recurso retórico frequentemente pode implicar em um enredo ou história, muito comum em fábulas, apólogos e parábolas bíblicas, por isso deve-se considerar que as narrativas e o universo ficcional consistem nos expedientes mais propícios para concretizações de mundos abstratos. A alegoria pode ser expressa também em versos, ou ainda, em linguagem não verbal, como nas artes plásticas.

A alegoria pode aparecer na poesia ou na prosa, intencionalmente ou não, ou seja, pode ser que o autor demonstre ou não que a premeditou, ainda é possível compreendê-la como uma história que sugere outra, normalmente isso ocorre com o uso de imagens, palavras, figuras, objetos, pessoas e animais. A significação discursiva alegórica pode aparecer fundida ou incorporada em símbolos, por meio dos quais sugere e contribui para que se concretizem os significados que a prosa ou os versos que os trazem poderiam apresentar de maneira mais abstrata.

Em função das alegorias servirem-se de símbolos na maioria dos seus processos de expressão, concordamos que seja necessário dizer que os símbolos podem ser entendidos como coisas que são usadas para representar outros elementos, estes podem ser visíveis ou não. Segundo Harry Shaw (1973, p.421), “um símbolo é uma palavra, uma frase ou qualquer outra forma de expressão à qual se associa um complexo de significados; [...] tem valores diferentes dos daquilo que é simbolizado”.

A tentativa de enquadrar *A última quimera* como romance ensaístico é pertinente e as figurações alegóricas dos dois poetas para simbolizar dois grupos distintos em um mesmo período literário são expressas com clareza. Souza Pinto (2012) defende que no romance há

duas classes de intelectuais no Rio de Janeiro na *Belle époque* nacional e os dois escritores figuram alegoricamente esses dois grupos.

No romance, é possível pensar que a figura do poeta paraibano significa a classe marginalizada de escritores e críticos que não frequentavam as confeitarias da Rua do Ouvidor, sobretudo a Livraria Garnier, onde ocorriam os grandes debates sobre literatura. Isso se dava por dois motivos aparentes, porque se recusavam, como era o caso de Augusto dos Anjos, ou porque na maioria dos casos eram excluídos.

Já a figura de Olavo Bilac, recém-eleito o “Príncipe dos poetas”, significa o centro cultural que detém o poder de decisão sobre o que é aceitável no campo da produção literária naquele contexto, um grupo composto de escritores, políticos e jornalistas, os quais se reuniam para discutir e estabelecer o cânone literário daquele tempo.

O teor alegórico também está presente na estrutura linguística do texto ficcional, pois é reconhecível a apropriação de versos de Augusto dos Anjos por Ana Miranda. Essas composições poéticas, por apresentarem imagens simbólicas, contribuem para o emprego da linguagem figurada na narrativa. Esse tom alegórico e simbólico ocorre desde o início, pois a declamação de “Versos íntimos” pelo narrador para Olavo Bilac norteia toda a narrativa.

Percebemos que a escolha da autora pela troca dos poemas usados na encenação do encontro do narrador com Olavo Bilac foi proposital, porque “Versos íntimos” em detrimento a “Versos a um coveiro” pode oferecer à escritora a possibilidade de ampliar as relações intertextuais e de produzir um enredo proveniente da relação do eu-lírico e seu interlocutor.

Podemos perceber que o recurso da alegoria ocorre principalmente com esse soneto, já com os dois primeiros versos da primeira estrofe, “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera”. (ANJOS, 1983, p. 143). Versos que são expressos no romance como o fracasso do poeta como escritor, pois ele morreu sem atingir o reconhecimento de sua obra, sem alcançar a plenitude da existência ou a sua última quimera.

A alegoria também ocorre com os outros dois versos da mesma estrofe, “Somente a ingratidão – essa pantera - / Foi tua companheira inseparável”. (ANJOS, 1983, p. 143). No romance esses versos declamados pelo narrador simbolizam a frente literária dominante daquele tempo, que tinha Olavo Bilac como figurante maior do bom escritor, o qual recebia o apoio dos intelectuais que estabeleciam o cânone literário no início do século passado.

Com vistas nisso, podemos mencionar a presença do jornalista Oscar Lopes como personagem ficcionalizada que, junto a Olavo Bilac, fundaram a Sociedade de Homens de Letras do Brasil.

No romance, ele publica em *O país*, no dia do lançamento do livro *Eu* de Augusto dos Anjos, uma crítica aconselhando o poeta “a não se entregar a assuntos que repugnam o coração e desafiam as normas”. (MIRANDA, 1995, p. 40). De acordo com o narrador, esse jornalista possuía uma coluna no jornal chamada “Sorriso da sociedade”, cujo nome denuncia o modelo de composições literárias prestigiadas na rotina de publicações críticas nesse espaço.

Ainda pensando nos efeitos alegóricos presentes na narrativa, há outro que também merece destaque, visto que a relação intertextual do soneto “Versos íntimos” se estende por quase todo o romance e por isso podemos selecionar mais um evento em que se percebe o efeito alegórico pelo tom simbólico que os versos desse soneto contêm.

Queremos nos referir à cena em que o narrador, ao caminhar sozinho de madrugada pelo Passeio Público encontra no chão um filhote de pássaro natimorto e agonizante, “um corpo magro, os ossos delineados sob a pele, o peito estufado pulsando”. (MIRANDA, 1995, p. 16).

O efeito alegórico simbolizado pelo pássaro é recebido pelo próprio narrador que o segura na mão, pois o animal significa para ele, e possivelmente para o leitor, a imagem do poeta paraibano, com seu corpo fraco, esquelético e raquítico. Essa constatação ocorre porque o amigo revela ao leitor que o animal o faz lembrar de Augusto dos Anjos. Vejamos como isso é expresso na narrativa:

Por causa deste pequeno pássaro que parece um feto, rememoro uma das muitas vezes em que visitei Augusto, uns dois ou três anos atrás. Ele era um obscuro professor de geografia, corografia e cosmografia do Ginásio Nacional do Rio de Janeiro e agente da Companhia de Seguros Sul-América. Morava, com Esther, ainda na praça do cais Mauá, num sobrado de janelas altas e grades de ferro batido na sacada. (MIRANDA, 1995, p. 16, grifos nossos)

Nessa parte da narração ele entra em um profundo fluxo de consciência, rememora alguns momentos da sua amizade com Augusto dos Anjos, lembra de uma das visitas que fez ao amigo quando ele ainda morava no Rio de Janeiro, momento em que estava prestes a publicar o seu livro de poesias. O narrador dentro desse mesmo *flashback* aproveita para compartilhar com o leitor como foi a repercussão do lançamento do *Eu* e a recepção do livro pela crítica literária da época.

Com a entrada no fluxo de consciência percebemos que ocorre um *flashback*, ou seja, o tempo da história não coincide mais com o tempo do discurso pois o narrador se refere a acontecimentos passados. Depois de narrar eventos sobre a vida e sobre o livro de Augusto dos Anjos, o tempo do discurso é retomado, momento em que o narrador está sentado em um banco no Passeio Público e é surpreendido por Olavo Bilac.

A partir de Umberto Eco (2009), quando nos referimos ao tempo do discurso queremos dizer sobre o momento em que os acontecimentos são compartilhados com o leitor, quando o narrador se encontra no espaço e no instante presente à enunciação. Já o tempo da história é o momento em que o espaço e o tempo não coincidem, porque o narrador não se encontra no instante do que é falado, mas fala do presente a respeito de fatos passados, ou seja, a partir da enunciação ele se projeta ao momento do enunciado.

Os fatos passados, como vimos na última citação, ocorrem em um espaço psicológico, visto que o narrador se refere às suas memórias. Sendo assim, podemos entender que isso provém de fluxos de consciência, ou seja, sequências de pensamentos que acontecem em decorrência ao monólogo interior que se passa na mente do narrador. Porém, devemos alertar que a maioria desses eventos acontecem a respeito de experiências passadas e em menor parte sobre experiências presentes ao narrador.

Quando isso acontece acerca de experiências passadas temos a inserção na narrativa de eventos que se referem ao tempo da história, pois há o compartilhamento do narrador com o leitor de fatos que ocorreram no passado e são processados no espaço psicológico, na mente do narrador. Por isso, com base em Umberto Eco (2009), podemos dizer que em momentos como esse ocorre o que o crítico italiano chama de *flashback*.

No momento em que o amigo do poeta paraibano guarda o pássaro no bolso da camisa inicia-se uma discussão com o “Príncipe dos poetas” sobre o livro *Eu* em que o tempo do discurso desta vez coincide com o tempo da história. Depois de fazerem vários apontamentos sobre as poesias de Augusto dos Anjos o narrador não revela o paradeiro de Olavo Bilac que sai de cena.

Convém lembrar que mais adiante veremos as críticas feitas pela personagem Olavo Bilac sobre o livro recém-lançado de Augusto dos Anjos. Essas opiniões denunciam a preferência pelo estilo de composição poética que o autor de “Profissão de fé” valorizava. Com essa verificação, percebe-se que as críticas de Olavo Bilac estão em consonância com as de Oscar Lopes produzidas no periódico “Sorriso da cidade”.

Já sozinho no Passeio Público, ele retira o filhote de pássaro morto do bolso e faz um ritual fúnebre para o animal. A relação da pobre ave com o narrador, através do efeito da alegoria, pode significar para o leitor a relação conturbada entre o narrador e Augusto dos Anjos que atravessa todo o romance. Isso é verificado porque, como dissemos, a narrativa é permeada pela poesia do poeta paraibano e mais uma vez a presença de “Versos íntimos”, de forma alegórica, é percebida na narrativa.

O último verso da terceira estrofe do soneto declamado para Olavo Bilac diz: “A mão que afaga é a mesma que apedreja” (ANJOS, 1983, p. 143), além de aparecer como epígrafe nas edições mais recentes do romance, contribui à concretização do efeito alegórico presente na relação do narrador com o pássaro que ele afaga com misericórdia e compaixão, o qual o faz lembrar do recém-falecido.

Essa relação do narrador com o animal também é a relação dele com Augusto dos Anjos, porque ao mesmo tempo em que ele defende o escritor da opinião crítica e demonstra a sua admiração pelas poesias do falecido, sente inveja do amigo por suas composições literárias. Isso fica mais evidente quando ele compartilha com o leitor a intensão de queimar seus versos caso Augusto dos Anjos algum dia publicasse os dele.

Retomando outros apontamentos teóricos usados por Souza Pinto (2012) em seu trabalho, desta vez os que se referem às definições de ensaio como gênero textual, percebemos que elas são provenientes de reflexões sobre estudos desenvolvidos a respeito de algumas obras teóricas, como por exemplo, *A criação literária* (2004) de Massaud Moisés e *A literatura no Brasil* (2004) de Afrânio Coutinho.

De acordo com Moisés (2004), citado por Souza Pinto (2012, p. 51), o ensaio tem como característica geral a liberdade na forma de composição da modalidade escrita, seja na esfera discursiva ou na esfera textual do artefato escrito. Para melhor definição, são três as características primárias do ensaio como gênero textual, vejamos: “o (1) auto-exercício das faculdades, a (2) liberdade pessoal e o (3) esforço constante pelo pensar original”.

Embora esses preceitos encontrem-se interligados na composição de um texto que apresente características ensaísticas, é possível fazer alguns apontamentos separadamente a respeito dessas especificidades no romance *A última quimera*.

Algumas das análises vistas no trabalho do professor Souza Pinto (2012) não são totalmente aprofundadas por nós, porque no próximo capítulo deste trabalho também pretendemos desenvolver reflexões de modo mais independente da crítica acadêmica, sem desconsiderá-las por completo.

Cabe lembrar que as análises desenvolvidas nesse tópico do trabalho estão em sintonia com as desenvolvidas nos textos acadêmicos consultados, porém com acréscimo de algumas definições importantes, como por exemplo, de alegoria, de símbolo e as que se referem ao autor.

Seguindo os apontamentos elencados pelo professor, podemos dizer que o (1) autoexercício da autora no processo de composição de sua obra é justamente o trabalho dedicado à figuração de um passado literário. Nesse percurso Ana Miranda se revela leitora e pesquisadora de textos literários, biográficos e históricos, mostra-se capaz de reinterpretá-los e

reescrevê-los pelas lentes da nossa contemporaneidade, manifestando-se como uma autora de romances da pós-modernidade.

Com relação aos textos literários dos escritores figurados, a escritora sente-se à vontade para utilizar recursos intertextuais. Embora mais discretamente, podemos perceber que ela não utiliza apenas as poesias de Augusto dos Anjos, mas também as de Olavo Bilac, as quais aparecem por referências e alusões.

Como exemplificação disso podemos mostrar o momento em que o narrador encontra com o poeta de “Virgens mortas” e o comunica sobre a morte de Augusto dos Anjos. Esse escritor parece não lembrar ou não conhecer o poeta paraibano e o narrador nessa ocasião se manifesta da seguinte maneira sobre a expressão de Olavo Bilac:

Bilac diz que lamenta muito mas, por um lapso, não o conhece, tem andado, mais em Paris que no Rio de Janeiro. Com o rosto sinceramente compungido pede informações sobre Augusto, talvez pensando na própria morte – seus últimos poemas não são mais tão voluptuosos como no *Sarça de fogo*, porém melancólicos e reflexivos; e, como cronista, não é mais tão irônico e fescenino. (MIRANDA, 1995, p. 12, itálico da autora e grifos nossos)

Um dos mecanismos recorrentes nos romances da autora, sobretudo em *A última quimera*, é a relação de intertextualidade. Na citação acima, esse recurso ocorre por referência à obra *Sarça de fogo* de Olavo Bilac, junto de adjetivações sobre a produção literária desse escritor.

O autoexercício da autora, ou seja, o desenvolvimento de suas próprias faculdades como escritora, se mostra consistente, porque nesse momento de sua carreira como ficcionista de romances híbridos, cujas personagens são escritores consagrados, já se evidencia e isso se torna uma de suas marcas principais, inclusive motivo de elevada produção de crítica acadêmica.

Porém, na época da publicação, mesmo com o sucesso imediato que conquistou com *Boca do inferno* e com o valor estético que essa obra possui, a escritora mostra que ainda está se experimentando como produtora de ficções híbridas. Porém, deve-se destacar que, a partir da nossa atualidade, é possível perceber que ela já demonstrava o seu potencial como escritora, como leitora e pesquisadora de obras literárias de vários escritores para compor seus romances.

Para a professora Leyla Perrone-Moisés (2016), os romances que abordam os escritores como personagens podem apresentar um elevado valor estético quando se mostram como produções autônomas em relação às obras dos escritores figurados. Isso se deve ao fato dessas composições se exporem de maneira inventiva, sem deixar a intertextualidade de lado, mas

inserindo à narrativa novos acontecimentos, além daqueles já registrados pelos biógrafos e historiadores.

A (2) liberdade pessoal de Ana Miranda pode ser percebida na fuga aos padrões do romance tradicional do século XVIII, os quais em boa parte se preocupavam principalmente em narrar a história. Em menor escala, esse rompimento com a tradição romanesca do século XVII já é visível em *Boca do inferno* com as indagações do poeta Gregório de Matos sobre a Cidade da Bahia e com a exploração psicológica dessa personagem por parte do narrador onisciente intruso.

Mas, em *A última quimera* a liberdade pessoal da escritora como produtora de romance pós-moderno fica mais evidente a começar pela não linearidade da história e por ela ser narrada em primeira pessoa, por um narrador testemunha, não identificado e que se revela amigo de infância do escritor figurado e admirador de Olavo Bilac.

Como vimos, nesse romance a autora não se preocupa apenas com os fatos narrados, mas insere em sua narrativa outros ingredientes que são provenientes de sua liberdade pessoal e que corroboram para que o seu livro seja definido como romance ensaístico pelo professor Souza Pinto (2012) em sua tese de doutorado.

De acordo com Perrone-Moisés (2016), foi a partir do século XIX, com autores como Flaubert e Dostoiévski, e no decorrer do século XX, com escritores como Proust, Joyce e Virginia Woolf, que o romance sofreu consideráveis modificações como gênero literário. Esses romancistas não apenas narravam histórias, mas começaram a inserir em suas narrativas outras preocupações, como a exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética, o monólogo interior, a mescla de vários segmentos temporais e a experimentação linguística.

A partir desses momentos em diante, até a nossa contemporaneidade, isso tem se intensificado. No romance de Ana Miranda podemos encontrar algumas características que são provenientes das modificações literárias ocorridas desde épocas passadas, sobretudo a partir da década de oitenta, quando publicados os primeiros romances que trazem como personagens escritores consagrados.

O usufruto de sua liberdade pessoal como escritora ocorre com o acréscimo na narrativa da exploração psicológica de suas personagens, de digressões ensaísticas, de reflexões filosóficas do narrador, das mesclas de segmentos temporais com a não linearidade da história e da presença de experimentação estética. Porque, como já mencionamos há pouco, no momento em que a autora decide ficcionalizar Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, ela se depara com o autoexercício de reinterpretar e reescrever textos desses poetas.

Referente ao (3) esforço constante de Ana Miranda pelo pensar original na escrita do romance, podemos entender a sua escolha em retomar de maneira subjetiva e reflexiva as discussões expostas na narrativa sobre os dois poetas figurados. Primeira, a insistência da escritora em contrastar a posição social ocupada por Augusto dos Anjos e por Olavo Bilac como poetas. Segunda, a constante presença da crítica literária a respeito das composições desses escritores entrelaçadas ao discurso ficcional.

Quando a escritora reestabelece discussões que poderiam ser consideradas como encerradas, como bem constam em alguns livros didáticos, biográficos e de crítica literária, ela resgata a imagem do poeta paraibano e traz ao conhecimento público fatos da história da literatura brasileira que merecem ser estudados sob a perspectiva da nossa contemporaneidade, como por exemplo, a formação de um cânone literário na narrativa.

O processo de ficcionalização dos dois escritores em seu romance revela, além de dados biográficos, um panorama geral de alguns poemas de Olavo Bilac e uma análise mais aprofundada da personalidade e das poesias de Augusto dos Anjos. Ler o romance de Ana Miranda é entrar em contato com a vida e com a poesia desses dois poetas.

De acordo com Souza Pinto (2012), o esforço da autora pelo pensar original pode ser percebido quando ela compartilha seu ponto de vista sobre a poesia e a vida de Augusto dos Anjos em contraste com o universo de Olavo Bilac. Com essas escolhas a autora acaba por apresentar na narrativa uma discussão sobre a formação do cânone literário no início do século XX e conseqüentemente da história da literatura.

Desde o início do romance percebe-se a insistência no contraponto entre os dois escritores, Olavo Bilac usa calça xadrez, fraque e pincenê de ouro, participa ativamente das atividades cívicas, é um republicano inveterado e é eleito o “Príncipe dos poetas” pela revista *Fon-fon*. Eleição que teve a participação discreta de Augusto dos Anjos, recém-chegado da Paraíba, usava roupas elegantes, mas ordinárias e velhas, desta maneira procura um espaço como escritor no Rio de Janeiro.

A voz do narrador em primeira pessoa revela um Augusto dos Anjos bastante carismático e bem-humorado em sua intimidade, mas que quando escrevia seus versos se tornava um demônio. Os elementos marcantes de sua poesia, como por exemplo, “os vermes, os esqueletos mórbidos, os defuntos no chão frio, a promiscuidade das adegas, as moscas debochadas e o rugir dos neurônios”, entre outros, eram apenas “gracejos infernais” e, de certa forma, “juvenis”. (MIRANDA, 1995, p. 26)

A figuração do narrador é importante, porque ele conhece de perto o seu amigo e apresenta de maneira subjetiva, e por isso original, as suas impressões sobre a obra e a vida do

poeta, criadas com base em suas próprias experiências de vida. Pois os dois são amigos próximos desde a infância, embora com bem menos frequência, o narrador continua visitando o conterrâneo nas várias residências em que morou. Devido às dificuldades financeiras o poeta não conseguia se estabelecer em um lugar fixo na capital do Brasil.

Com base na leitura de Souza Pinto (2012), entendemos que o ponto de vista da autora sobre literatura manifestado pelo narrador, o contraponto entre Olavo Bilac e Augusto dos Anjos, o sentimento duplo de inveja e admiração pelo amigo conterrâneo, as experiências vividas próximas à família do poeta e o sentimento de paixão e desejo pela mulher do amigo são elementos que contribuem para que o texto de Ana Miranda adquira características do gênero ensaístico.

Isso pode ficar mais claro quando verificamos o que Afrânio Coutinho (2004), citado por Souza Pinto (2012), diz sobre os textos literários que podem se apresentar com essa característica, pois a afirmação dele se baseia em que esses textos em geral podem ser divididos em dois grupos:

Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias. São os gêneros que se podem chamar ‘ensaísticos’. Ao segundo grupo, conforme o artifício intermediário: o gênero narrativo, epopéia, romance, novela, conto; o gênero lírico e o gênero dramático. (COUTINHO, 2004, p. 117 apud SOUZA PINTO, 2012, p. 53, grifos nossos).

O crítico explica que há textos em que o autor se manifesta diretamente em primeira pessoa e expressa o seu ponto de vista sobre determinado assunto como é o caso do ensaio e dos relatos de memórias. O segundo grupo é quando o autor usa um “artifício intermediário” como é o caso das narrativas ficcionais e do romance em questão.

Porém, como se percebe, a obra de Ana Miranda é uma produção ficcional em que ela cria um narrador testemunha, o qual compartilha com o leitor os seus relatos memorialísticos e experiências de vida. O que se destaca na narrativa e ganha atenção na tese do professor é essa forma que a escritora encontrou para revelar seu ponto de vista a respeito dos dois escritores ficcionalizados.

Esse mecanismo justifica a denominação como romance-ensaio porque no gênero romanescos normalmente o autor não se identifica como sendo o narrador em primeira pessoa e no segundo pode o autor do texto se identificar em primeira pessoa, uma vez que o ensaio é um gênero textual que permite essa revelação.

A título de complementação, Umberto Eco (2009) propõe que sobre o autor empírico de um texto, em nosso caso a escritora Ana Miranda, pouco lhe interessa. Acrescenta que em um texto literário o mais importante é dar atenção ao autor modelo. Essa categoria, de acordo com o teórico italiano, pode ser entendida como o conjunto de estratégias narrativas aplicadas na construção de textos ficcionais.

Para ele, esse conjunto de estratégias está presente não apenas naquelas ficções que apresentam as organizações mais complexas, mas o autor modelo está presente até mesmo em romances pornográficos que não apresentam considerável valor estético, mas de certa forma, também se organizam minimamente para se apresentarem aos leitores como ficcionais.

Dentro dessas estratégias narrativas considera-se a existência de inúmeras formas de narradores usadas em diversas maneiras de contar histórias, presentes também em diferentes gêneros narrativos. Podemos acrescentar que, nesse sentido, seria possível pensar no romance de Ana Miranda, em que ela é a autora empírica e as suas estratégias narrativas na composição de sua obra é o autor modelo, o qual por sua vez, se manifesta na voz do narrador testemunha.

Com isso verificamos que as análises desenvolvidas nesta dissertação não são apenas de caráter estruturalista, como bem defende Umberto Eco (2009) ao falar sobre o autor empírico e o autor modelo. Como se vê, a produtora do romance aparece com frequência em nossas discussões, há menção a ela no título de nosso trabalho por exemplo, mas sobretudo quando se percebe a possibilidade de, com base em Souza Pinto (2012), verificar a compreensão do romance como uma ficção de caráter ensaístico.

Antoine Compagnon (2010) nos mostra outra forma de pensar que para nós é mais conveniente. Segundo ele, para compreender o significado de um texto não se deve levar em consideração apenas a intenção do autor, porque nem sempre as suas intenções ficam totalmente evidentes na significação do texto, isto é, nem sempre é possível de dizer aquilo que se pretende ser entendido. Porém, estabelecendo a diferença entre sentido e significação de textos ficcionais percebemos algo menos restrito.

O sentido parece ser a intenção do autor ou o que ele pretendia dizer, aquilo que permanece inalterável na leitura de um texto, é mais global e singular, não exige do leitor o reconhecimento de todos os recursos do processo de escrita, não se reduz apenas àquilo que está escrito. Já a significação pode sofrer variações em detrimento da quantidade de leitores que recebem a obra, constituídos por suas próprias subjetividades, uma vez que ela é o resultado entre o conflito do sentido com as diversas experiências de mundo dos leitores.

Antoine Compagnon (2010) parece ser menos restritivo que Umberto Eco (2009), porque para ele a diferença entre sentido e significação pode resultar em leituras variadas de

um mesmo texto literário, sem desconsiderar a intenção do autor como critério de interpretação. O autor como figura empírica não explica a obra, mas a sua intenção pode ser percebida e funcionar como fio condutor para a interpretação, mesmo que ela não seja conscientemente premeditada.

Em *A última quimera*, bem como em *Dias e dias* e *Semíramis*, a escolha pelos escritores ficcionalizados denuncia a liberdade pessoal da escritora Ana Miranda quando, dessa forma, por meio de um narrador testemunha, como estratégia narrativa, ela se revela pesquisadora, estudiosa e leitora das poesias e biografias dos escritores ficcionalizados, além de material historiográfico. A intenção de Ana Miranda parece ser, sobretudo, rediscutir um período da história da literatura e por isso compartilha com o leitor as suas objeções a respeito daquele período, o que possibilita que se chame seu texto de romance-ensaio.

De acordo com Coutinho (2004), mencionado pelo autor da tese, o ensaio é um gênero maleável que permite altos graus de variabilidade e liberdade do autor, tanto no assunto como no método, portanto é um texto que não possui uma forma pré-definida, mas ao contrário, possui como característica a escrita experimental. O romance, por sua vez, também é um gênero que permite altos graus de variabilidade e liberdade do autor, inclusive a inserção de outros gêneros literários dentro de sua urdidura.

Essas características são encontradas na prosa ficcional de Ana Miranda quando nos referimos às estratégias narrativas adotadas pela escritora, como por exemplo, a inserção do narrador em primeira pessoa para contar e participar da história, na qual interfere com as suas opiniões sobre os textos literários de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac.

Pensar *A última quimera* apenas como um romance histórico, apesar de ser a opção de cada pesquisador, não é suficiente para compreender a obra com mais profundidade. Pois o que se percebe nela é um exercício significativo de questionamento e reinterpretação de pontos de vista sobre a história da literatura. De maneira a desestabilizar o cânone literário de um período dessa história e trazer ao romance o caráter ensaístico em sua composição.

Segundo Perrone-Moisés (2016), mesmo que uma produção pós-moderna, que tem como pano de fundo a contextualização histórica e literária, assemelhe com o romance histórico em alguns aspectos, não é possível classificá-la dessa forma, porque o objetivo da obra não é apenas retratar um panorama histórico e fiel de determinada época, mas uma proposta maior de reflexão sobre a história da literatura e a crítica literária daquele momento.

Com esse breve diálogo com parte da crítica acadêmica sobre o romance de Ana Miranda é possível perceber que a obra possui características comuns a uma série de romances

brasileiros e estrangeiros da pós-modernidade, sobretudo por seu caráter híbrido e por figurar escritores como personagens.

Verificamos também que parte da crítica acadêmica sente a necessidade de adjetivação ideal para *A última quimera*, seja como histórico, metaficção historiográfica, novo romance histórico e romance-ensaio, nós apenas acrescentamos o adjetivo “híbrido”.

Nestes casos, em contrapartida, a professora Perrone-Moisés (2016) inclui esse romance em uma lista de obras em que as classifica apenas como subgênero do romance tradicional, sem nenhuma adjetivação adicional.

3.3 DOS VERSOS À PROSA

Percebemos com as análises acima algumas considerações sobre o soneto “Versos íntimos” inserido na obra de Ana Miranda, porém não nos aprofundamos nelas porque não era esse o objetivo nos dois subtópicos, mas era verificar o que a crítica acadêmica aponta sobre *A última quimera*. Fizemos algumas referências a esses versos o suficiente para compreender alguns apontamentos feitos pelos pesquisadores que já estudaram o romance.

Chegamos ao ponto em que devemos nos aprofundar acerca de suas funções na narrativa e no enredamento do romance. Assim devemos esclarecer melhor como os versos desse poema norteiam o texto de Ana Miranda. Ela parece se basear neles para construir a figuração da personagem Augusto dos Anjos na narrativa compartilhada pelo amigo inominado, o qual em alguns momentos se aproxima do interlocutor no soneto do poeta.

As relações desse poema com *A última quimera* se iniciam antes mesmo de avançarmos para dentro da narrativa, elas também ocorrem com os elementos paratextuais que cercam o romance, como por exemplo, o título e as epígrafes, ambos extraídos do poema. Esses itens ajudam a compor a estrutura da obra como livro e contribuem à significação do texto em seu conjunto.

O título do romance foi retirado do verso “Enterro de tua última quimera”, (ANJOS, 1983, p. 143), a relação significativa dele com a obra se apresenta de maneira ambígua, pois a “quimera” também pode ser referente à última da autora do romance. Porém, é mais provável que seja a última do escritor figurado, pois isso se evidencia com a presença das três epígrafes e com o enredo da narrativa percebidos com a leitura do texto.

A edição original de lançamento é composta apenas por uma epígrafe intitulada originalmente de *La quimera*, trata-se de um texto extraído da obra *Manual de Zoologia*

Fantástica (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, que se refere ao significado da palavra “quimera”.

Os dois autores remetem às primeiras aparições desse termo na literatura, nas quais descrevia-se a imagem de um animal constituído de vários outros, normalmente composto de cabeça de leão, tronco de cabra e rabo de serpente. Além disso, podemos considerar as significações mais recentes que trazem os dicionários, como por exemplo, “o imaginário”, “o inalcançável”, “o sonho”, “o devaneio”, que também são mostradas por Borges e Guerrero.

Pode ser que a função dessa epígrafe seja adiantar ao leitor sobre o hibridismo textual do romance, composto por outras formas discursivas. Ademais, provocar o leitor a respeito da abordagem temática na narrativa, isto é, o desejo de Augusto dos Anjos em publicar seu livro, do narrador e outros escritores em serem reconhecidos pela crítica literária daquela época por suas produções artísticas. Esta forma de pensar acompanha as definições mais recentes da palavra “quimera”.

As edições mais novas do romance, produzidas em larga escala, possivelmente para atender à demanda dos candidatos ao vestibular da Universidade Federal do Paraná desde 2013, trazem três epígrafes, nessa sequência: um desenho da própria autora, um verso de Augusto dos Anjos e a de Borges e Guerrero.

A primeira é a imagem de um animal cujas partes do corpo são formadas por outros, que tem valor semântico está associado ao significado da palavra “quimera” proposto pelos dois escritores epigrafados. O verso é “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, (ANJOS, 1983, p. 143), como vemos, diz muito sobre o enredo do romance.

As revelações significativas presentes em “Versos íntimos” também mantêm estreitas relações com a figuração do escritor, sobretudo acerca de suas experiências na sociedade, como a relação dele com políticos e com a crítica literária, com destaque ao que se refere às dificuldades em publicar seu livro e às frustrações com o cenário cultural no Rio de Janeiro.

Ainda nos cabe demonstrar como ocorre a declamação desse soneto pelo narrador a Olavo Bilac no encontro na Avenida Central, cena que abre o romance. Nessa ocasião, esse último se mostra indiferente com a notícia da morte do poeta paraibano e acrescenta que nunca ouviu falar dele. Para ativar a memória do poeta recém-chegado de Paris o narrador inicia a declamação. Vejamos:

[...] Tiro o chapéu, aperto-o contra o peito e, com uma voz trêmula, anuncio o título do poema:

‘Versos íntimos’. Raspo a garganta. E inicio a declamação:

‘Vês?! Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera. Somente a Ingratidão - esta pantera - foi tua companheira inseparável! Acostuma-te à lama que

te espera! O Homem que, nesta terra miserável, mora entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera. Toma um fósforo. Acende teu cigarro! O beijo, amigo, é a véspera do escarro, a mão que afaga é a mesma que apedreja. Se a alguém causa ainda pena a tua chaga, apedreja essa mão vil que te afaga, escarra nessa boca que te beija!. (MIRANDA, 1995, p. 13, grifo nosso)

Nessa passagem podemos ver que a autora usa a intertextualidade pelo recurso da citação, o soneto de Augusto dos Anjos é reescrito na íntegra. Isso ocorre de maneira semelhante a intertextualidade em *Boca do inferno*, em que as poesias de Gregório de Matos aparecem entre aspas para indicar o discurso direto de uma personagem, em muitos casos o do próprio poeta. Já em *Dias e dias* e *Semíramis*, as apropriações da obra dos escritores ficcionalizados ocorrem com o destaque em itálico.

Percebe-se que esse soneto prepara o leitor para o que ele pode encontrar na narrativa. Pois, como sabemos, a estrofe inicial do poema expressa de maneira alegórica o fracasso de Augusto dos Anjos como escritor. Simboliza o não reconhecimento da crítica literária daquele tempo, composta por jornalistas e escritores, como Oscar Lopes e Olavo Bilac, que figuravam o bem escrever.

A segunda estrofe do soneto simboliza alegoricamente os enfrentamentos que o poeta experimentou na narrativa, desde quando morava “entre feras” na Paraíba, compreendidos aqui pelos seus desentendimentos com João Machado, o presidente da província. Esses versos ainda dizem sobre as suas condições de sobrevivência e a respeito do círculo de intelectuais no Rio de Janeiro, como a “lama que te espera”.

A terceira e a quarta estrofes simbolizam de maneira alegórica, a relação afetiva e de amizade do narrador com o poeta, porque este sabe que a admiração daquele para com sua pessoa é a “véspera do escarro”, pelo motivo de logo depois de sua morte, ele correr o risco de ter a sua esposa viúva assediada e tomada pelo amigo conterrâneo e pelo professor amazonense que surge no final da história.

Essas relações, baseadas na declamação do soneto, podem ser percebidas pelo leitor de primeiro nível, que não conhece a obra de Augusto dos Anjos, porque o soneto é inserido integralmente na narrativa e faz parte dela, colabora para a verossimilhança dos fatos posteriormente narrados. Com essa cena é possível que, conforme o leitor avance a leitura da obra, ele reconheça que boa parte das experiências do escritor personagem e do narrador testemunha estão ligadas aos versos mencionados na declamação.

Pensar a aplicação desse soneto de maneira isolada do corpo textual como um todo, inserido na narrativa pelo recurso da citação por reprodução, é dizer que essa passagem se apresenta heterônoma à obra do tema do romance, pois depende explicitamente da poesia de

Augusto dos Anjos, pois evidencia-se que Ana Miranda reproduz um soneto do escritor de maneira integral.

Porém, considerando a obra como um todo, sabemos que esse soneto tem função especial na narrativa e esse recurso de apropriação textual condiciona a autora a demonstrar a sua capacidade de reinventar, a originalidade e a autonomia do seu texto ao poema do poeta paraibano. Ana Miranda cria um enredo em que é constante a relação intertextual por alusão ao soneto destacado, pois há acontecimentos dentro da narrativa que aludem ao discurso poético presente nos versos do escritor homenageado.

É possível pensar que a personagem Augusto dos Anjos significa na narrativa, além do escritor que demorou para ser reconhecido, a condição comum da espécie humana e suas relações entre si. Parece que a figuração do poeta nos oferece a oportunidade de nos colocarmos em seu lugar quando pensamos nos enfrentamentos pelos quais passou, dessa maneira, nos possibilitando praticar e exercer a relação de alteridade com essa personagem a partir da leitura do romance.

Ele é um indivíduo que experimentou a convivência junto a pessoas corruptas quando ainda morava na Paraíba. No Rio de Janeiro, conviveu com a injustiça de um grupo de intelectuais que não o reconheceu imediatamente como escritor, demorando mais de cinco anos para isso acontecer, quando saiu a segunda edição de seu livro.

Conforme os relatos narrados, a presença do narrador em sua vida o incomodava porque ele parece saber que o amigo desejava a sua esposa e almejava a posição de escritor reconhecido pela crítica. Além disso, o poeta tem consciência de que vive “entre feras”, sobretudo no Rio de Janeiro, cidade sobre a qual profere severas críticas denunciando o contexto corrupto da capital.

É possível mostrarmos como o narrador expressa as condições de Augusto dos Anjos através da passagem a seguir:

Sei das tribulações de Augusto atrás de um trabalho no Rio de Janeiro. Sua partida da Paraíba ‘madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos’ - lembro-me perfeitamente de sua imagem no porto, ao lado das malas, usando um chapéu-de-sol e um par de botinas clark - foi após o desentendimento e sua enérgica reação contra a diatribe do Joque, presidente da província, admirador de Augusto e que, no entanto, agiu como se fosse seu inimigo. (MIRANDA, 1995, p. 100, grifos nossos)

A saída do poeta da Paraíba foi em decorrência aos seus desentendimentos com João Machado, que negou a ele a colocação como professor da disciplina de História da Literatura no Liceu Paraibano. Em seu lugar nomearam um deputado, amigo do presidente da província,

que não ocupou o cargo e deixou o poeta como interino. “Ora, Augusto não era efetivo por causa de uma trapaça cometida contra ele, e disse mais ou menos isso ao presidente, com a aguda fineza que sempre o caracterizou”. (MIRANDA, 1995, p. 101).

O narrador acrescenta que João Machado devia favores à família Carvalho dos Anjos e manifestava em troca disso alguns elogios ao poeta, mas para proteger seu interesse político negou a colocação de Augusto dos Anjos como professor efetivo do Liceu Paraibano.

Portanto, com esses fatos, é possível perceber a relação da narrativa com “Versos íntimos”, sobretudo com o verso que também serve de epígrafe em edições recentes de *A última quimera* – “A mão que afaga é a mesma que apedreja”. (ANJOS, 1983, p. 143). O narrador ainda complementa da seguinte forma: “Os elogios são facas afiadas, que atingem perversamente as pessoas às quais se dirigem, seja por criarem nelas vaidades, seja por despertarem inveja nos outros”. (MIRANDA, 1995, p. 102).

Para explicar melhor essa relação entre o verso de Augusto dos Anjos com esse momento da narrativa poderíamos dizer que os elogios de João Machado significam alegoricamente a mão que afaga, logo em seguida nega a oportunidade para a personagem escritor trabalhar como professor, interpretado da mesma maneira como a mão que apedreja.

A partir das informações do narrador, com a chegada da personagem Augusto dos Anjos ao Rio de Janeiro, percebemos que houve intervenção política na busca do poeta em encontrar uma colocação na capital. Leiamos: “Logo que Augusto chegou ao Rio, muitos políticos lhe prometiam emprego, não sei se por delicadeza convencional de momento ou se movidos pelo intuito sincero de lhe prestarem reais benefícios”. (MIRANDA, 1995, p. 104).

O narrador, em fluxo de consciência, desenvolve várias indagações de maneira a provocar o leitor a respeito de qual seria o motivo de tudo isso acontecer com Augusto dos Anjos. Sem entender por que o poeta encontrava as portas fechadas em um ambiente cultural de crescente efervescência que era o cenário fluminense daquele momento. Uma das causas aparente era porque os versos desse escritor não condiziam com o convencionalismo que circulava nas publicações poéticas no suporte jornalístico.

Além disso, pela personalidade, provinciana, excêntrica, sombria e abatida que o protagonista aparentava. Ele parecia ser um indivíduo que fora “abortado do ventre da filosofia”, (MIRANDA, 1995, p. 40), estava sempre com os pensamentos voltados para outros mundos que não o experimentado pelo narrador e por outras personagens. Tinha manias esquisitas, gostava de ficar horas e horas apenas com um pano branco enrolado na cintura, em posição de lótus para meditação, tomava café bem fraco com muito açúcar.

Aos poucos a personagem Augusto dos Anjos percebe o seu sonho, o seu único desejo, a sua quimera, ou seja, melhores condições de vida e a publicação de seu livro, ser impossibilitado pelas decisões de políticos, escritores e jornalistas da época. Isso evidencia alegoricamente a relação do enredo do texto ficcional de Ana Miranda com o soneto do escritor paraibano, sobretudo pelo simbolismo expresso nos versos seguintes: “Enterro de sua última quimera / Somente a ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável!”. (ANJOS, 1983, p. 143).

Naquela época o Rio de Janeiro significava o sonho de vida para os provincianos, por ser uma cidade atraente pela influência de estrangeiros que desembarcavam na capital, boa parte deles provenientes da França e da Inglaterra. Era uma cidade atrativa sobretudo por ser a capital do Brasil, em que se tomavam as decisões políticas, sem contar que era o lugar em que aconteciam os grandes bailes e o lugar onde se publicavam as principais gazetas do país.

O poeta parece conseguir algumas honrarias na capital, chegou a participar da comissão que elegeu Olavo Bilac o “Príncipe dos poetas” e obteve algumas oportunidades de trabalho temporário, mas logo acabava sendo demitido. É nesse momento da narração, por meio de um fluxo de consciência do narrador, nos é revelado que Augusto dos Anjos chegou a trabalhar como vendedor de apólices de seguro batendo de casa em casa.

Percebe-se que o amigo inominado narra os fatos com a explícita influência da sua relação com Augusto dos Anjos baseada na sua admiração e inveja do poeta. Como elementos reveladores desses sentimentos destacamos que a sua admiração é demonstrada pela própria narrativa que é uma forma de homenagem ao amigo falecido. Além disso, pelo contraponto feito com as obras e a vida de Olavo Bilac, cujo resultado é o destaque dado na narrativa de como o poeta paraibano se negou a fazer parte do meio social que o cercava.

Já o sentimento de inveja do narrador é demonstrado pelo desejo que sente pela esposa do amigo e sobretudo por não interferir no sofrimento do poeta em destaque. A narrativa é contaminada pelos sentimentos do narrador em relação não apenas a Augusto dos Anjos, mas também a Olavo Bilac, pois ele admira os dois escritores pelos seus trabalhos poéticos e com frequência compara as suas poesias, sob o olhar de quem também escreve versos.

Os sentimentos do narrador se revelam paradoxais quando ele decide matar Augusto dos Anjos para que o amigo conterrâneo deixe de sofrer, porém não se sabe ao certo se realmente é para que o poeta deixe de sofrer ou se é compaixão e desejo por Esther. A compaixão poderia ser desperta porque a esposa, ao lado de Augusto dos Anjos, levava uma vida de sofrimentos pelas condições financeiras que eles enfrentavam e pela personalidade excêntrica do marido.

O sentimento ambíguo do narrador pelo poeta pode evidenciar alegoricamente as relações intertextuais do enredo com a alusão ao soneto “Versos íntimos” de Augusto dos Anjos. Principalmente pelo simbolismo presente no verso que serve como epígrafe – “A mão que afaga é a mesma que apedreja”. (ANJOS, 1983, p. 143).

Podemos entender que o próprio narrador poderia ter ajudado o poeta que tanto admirava. Mas, Augusto dos Anjos, de acordo com o amigo inominado, não aceitaria porque seria uma ofensa para ele receber ajuda financeira, nem mesmo poderia oferecer-lhe hospedagem em sua chácara em Botafogo, porque não tinha como explicar-lhe a presença de Camila, a moça tísica, em sua casa.

Devido às situações encontradas na cidade do Rio de Janeiro pelo poeta, o concunhado Rômulo, casado com a irmã de Esther, solicita ajuda de um deputado da cidade de Leopoldina que consegue uma colocação para o seu parente como diretor do Grupo Escolar dessa cidade. Isso leva Augusto dos Anjos, sua esposa e os dois filhos, Glória e Guilherme, a se mudarem para o estado de Minas Gerais.

Ainda pensando na influência do soneto “Versos íntimos” na construção do romance, podemos pensar em outras duas passagens, primeiramente no que diz respeito à relação do narrador com Esther, para a qual ele dedica um capítulo na narrativa, mas fala muito pouco dela.

Quanto ao seu sentimento pela viúva, cabe mencionar a maneira como ele normalmente se refere a ela, quando isso acontece quase sempre ele acende um cigarro e faz menção ao fósforo. Esses elementos podem simbolizar, alegoricamente, a relação de alusão ao soneto do poeta. Leiamos um trecho em que isso ocorre:

Esther. Como estará ela? Tiro do bolso o fósforo e acendo meu cigarro. Fumando caminho na rua pensando nela, Esther viúva, vestida de preto, com um véu transparente negro, luvas escondendo suas mãos delicadas. Mulher de uma beleza angelical, [...] seios eretos, que não precisam de espartilho, como os de uma adolescente. Esther é novamente uma mulher livre. (MIRANDA, 1995, p. 15, grifo nosso)

Essa é mais uma das maneiras em que a narrativa alude alegoricamente a “Versos íntimos”. Nesse poema o primeiro terceto aborda a traição e, como parte da estrofe, o primeiro verso remete ao acender do cigarro do amigo. Relembremos o terceto: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja.” (ANJOS, 1983, p. 143).

O amigo do segundo verso desse terceto aparece como um dos elementos motivadores para Ana Miranda desenvolver uma história cuja personagem de destaque é Augusto dos Anjos, com o recurso da narração ser contada e composta por um amigo inominado que se relaciona com o poeta de maneira complexa.

Ademais, encontramos a relação de intertextualidade pelo recurso da alusão porque a autora não usa a adaptação de textos extraídos da obra de Augusto dos Anjos em sua prosa. Nesse sentido, é possível considerar a ficção de Ana Miranda original e autônoma ao tema do romance, pois ela revela a capacidade de ficcionalizar ações que levam o leitor à obra do escritor personagem sem mencioná-la, sem usar textos literários do poeta paraibano.

A outra passagem está no capítulo “A lua provinciana”, na cena onírica em que também se destaca a influência de “Versos íntimos” na condução da narrativa. A ação acontece no espaço psicológico do narrador e pode confundir o leitor porque apenas depois de finalizada é possível saber que se trata de um pesadelo do amigo e não de um evento fantástico.

Antes de analisá-la devemos destacar que o narrador, depois da madrugada que encontrou Olavo Bilac na rua e seguiu para Leopoldina, ainda não dormiu e o tempo da diegese ainda não completou vinte e quatro horas, portanto o seu pesadelo justifica-se pelo grau de esgotamento emocional e físico em que ele se encontra.

Nesse pesadelo ele tem a visão de Augusto dos Anjos sentado numa poltrona, com as pernas cruzadas e um chapéu-coco sobre o joelho e o narrador se encontra no lado oposto ao poeta, na sala da casa do falecido.

O morto se dirige ao narrador, estabelece um diálogo, pergunta o que ele está achando da sua morte e complementa explicando-lhe que a morte é horrenda, que os vermes irão começar a roê-lo e deixarão as suas mãos inchadas. Essa é uma das cenas mais belas do romance porque vem acrescentada da seguinte conversa entre o falecido e o narrador:

‘Ah, esta é a noite dos vencidos, meu velho, e dessa futura ultrafatalidade de ossatura a que nos acharemos reduzidos.

Não vai me beijar? Não parece alegre por me rever.’

‘Que bom ver você.’ E dou-lhe um beijo na face, fria como uma pedra de gelo.

‘Por que está suando? Tome meu lenço, enxugue sua testa.’

Em vez de me dar um lenço, ele me estende uma caixa de fósforos. Como não a pego de sua mão, ele a abre e acende um palito; pego um cigarro turco na cigareira, ele estende até minha boca a pequena chama e acende meu cigarro.

‘Você não está apaixonado por Esther, está, meu velho?’, ele pergunta.

‘Não! Não!’

‘Ainda não conseguiu esquecê-la, não é, meu velho?’ (MIRANDA, 1995, p. 197, grifos nossos)

Ainda, na sequência dos fatos narrados vem aos pensamentos do narrador a imagem de Camila tentando acordá-lo do pesadelo com bofetões e ele se desespera dentro do seu delírio, mas na verdade quem o acorda é o tio Bernardino.

A autora revela novamente a sua capacidade de reinventar, pois ela ficcionaliza originalmente uma cena que alude ao eu-lírico e ao seu interlocutor do soneto “Versos íntimos”. O primeiro seria a personagem Augusto dos Anjos e o segundo o narrador que preenche a vaga do amigo referido no segundo verso da terceira estrofe – a seguir: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja.” (ANJOS, 1983, p. 143, grifo nosso).

De novo temos a alegorização do fósforo e do acender do cigarro que remetem de maneira alegórica ao verso do escritor figurado e com isso concretiza a relação intertextual pelo recurso da alusão com o soneto em que constam esses elementos. Além disso, no pesadelo, a expressão do poeta ao perguntar se o amigo não vai lhe beijar pode remeter o leitor ao mesmo verso supracitado, porque nele o eu-lírico afirma que o beijo é a véspera do escarro.

Alegoricamente, “o beijo” e “a mão que afaga” podem significar o fato de o narrador se encontrar na casa do falecido sob o motivo de presenciar os funerais, já o “escarro” e “a mão que apedreja” podem significar a investida do narrador na viúva, ou ainda, a obtenção do lugar de poeta para si. Com isso, evidencia-se a relação de intertextualidade dessa cena com o soneto “Versos íntimos” que, como havíamos falado, norteia toda a narrativa.

Ainda a respeito da cena onírica, cabe acrescentar que o parágrafo que abre a citação extraída do romance também apresenta relação de intertextualidade com o soneto “Vozes da morte” do poeta figurado. Vejamos os versos um e três do segundo quarteto do poema: “Ah! Esta é a noite dos Vencidos! / [...] / Ultrafatalidade de ossatura,” (ANJOS, 1983, p. 105). Pelo recurso da citação e pelo método da montagem, a autora reproduz parcialmente alguns versos retirados desse soneto e adapta em sua prosa tornando o texto coeso.

Por outro lado, a intertextualidade por citação faz com que a narrativa dependa do tema, isto é, do escritor figurado e de sua obra, que nesse caso é o *Eu e outras poesias* de Augusto dos Anjos. Isso se deve porque, como vimos, esse recurso intertextual se apropria do discurso alheio de maneira integral ou parcial.

Evidencia-se também a influência desse outro soneto nessa cena do sonho, porque o que temos nela é a voz de uma pessoa recém-falecida, no caso a personagem Augusto dos Anjos, que aparece na figuração do universo onírico do narrador. É importante lembrarmos que há outros elementos simbólicos na narrativa, como por exemplo, o sangue em decorrência da tuberculose de Camila, que também se refere as poesias de Augusto dos Anjos.

Com essa análise vemos que as percepções dessas ocorrências na narrativa, em relação às composições poéticas do escritor paraibano, acontecem pela alegorização de eventos narrados e pelo tom simbólico presente nos versos do poeta. Ainda, é possível dizer que com essas formas de expressão, em alguns casos, se concretiza a relação intertextual pelo recurso da alusão, de forma a acrescentar valor estético ao texto de Ana Miranda, mostrando que sua produção em parte é original e autônoma ao tema do romance.

Cabe lembrar que a inventividade mencionada nos parágrafos anteriores referente a cena do fósforo e do pesadelo faz com que a narrativa se torne autônoma ao tema, ao escritor figurado. Pois, a autora, embora em alguns casos envolva a obra de Augusto dos Anjos, apresenta em outras ocasiões elementos exclusivos de sua criação. Por exemplo, na cena do sonho, temos personagens ficcionais atuando com base na interpretação de um dos sonetos do escritor figurado.

Podemos refletir que a prática de Ana Miranda na produção do romance não apenas se refere aos escritores e obras do passado, mas utiliza recursos que podem ser encontrados em escritores e obras pós-modernas. Por exemplo, mais de dez anos antes da escritora, José Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* também insere suas personagens em um ambiente em que a morte permeia a narrativa.

Temos nessa obra momentos em que o fantasma de Fernando Pessoa dialoga com a personagem Ricardo Reis, de maneira mais complexa, até mesmo porque isso ocorre em toda extensão da narrativa, mas o que nos faz lembrar dessa última cena destacada em *A última quimera*, em que o narrador também dialoga com o fantasma de Augusto dos Anjos.

Depois de narrar o seu delírio o narrador ainda realiza uma refeição na casa de Esther e segue para o hotel, mas não entra no estabelecimento e permanece na praça central conversando com o padre que conheceu o poeta em Leopoldina. Nessa conversa são revelados mais dados sobre a personalidade de Augusto dos Anjos referente a sua fé que transitava entre o budismo e o cristianismo. Ainda conversam sobre os árabes que acampam na praça, refugiados da Primeira Guerra Mundial, que naquele ano eclodia.

Embora tenhamos destinado esse subtópico para fazer considerações especificamente sobre como a poesia de Augusto dos Anjos norteia a narrativa em *A última quimera*, não nos isentamos de falar mais sobre essa função na continuidade de nosso trabalho. Mesmo que mais sutilmente, consideramos também que a presença desses versos está enredada a outros acontecimentos na narrativa.

4 A METALITERARIEDADE EM A ÚLTIMA QUIMERA

Neste último capítulo nos propomos a compartilhar nossa leitura do romance tendo como base alguns apontamentos elencados durante o nosso trabalho, sobretudo com os estudos de Perrone-Moisés (2016) e Carlos Reis (2012), destaque ainda maior para o que esse último nos diz, que esses romances híbridos perdem valor quando se dedicam em demasia a dados biográficos do escritor ficcionalizado.

Desta forma, salientamos nesse tópico, principalmente o que para esse pensador é mais importante nos romances que têm como personagens escritores reconhecidos, o caráter metaliterário. No caso, nos propomos a perceber a maneira como Ana Miranda apresenta a obra de Augusto dos Anjos e de Olavo Bilac em um momento específico da história literária, o que nos possibilita a compreendermos melhor a construção do romance como um todo.

Além disso, acrescentamos observações secundárias, mas que entendemos importantes para compreensão da obra e do contexto que acontece a narrativa, como por exemplo, alguns momentos em que a narração se aproxima e se distancia de assuntos relacionados à personagem Augusto dos Anjos. Por isso, em alguns desses casos mencionamos também algumas das relações intertextuais que evidenciamos em nossa leitura.

Os relatos memorialísticos do narrador testemunha ocorrem a partir do dia da morte de Augusto dos Anjos e seguem durante o deslocamento do narrador e a sua estada na cidade de Leopoldina em Minas Gerais, a fim de presenciar o enterro do amigo recém-falecido. Ele permanece nessa cidade durante três dias, quando retorna ao Rio de Janeiro a narrativa está se aproximando do final, dessa forma evidencia-se a diferença entre o tempo da história e o tempo do discurso.

O corpo textual do romance de Ana Miranda está distribuído nas cinco partes a seguir: “Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1914”, “A viagem”, “Leopoldina – MG”, “De volta ao Rio de Janeiro”, e “Epílogo”. Os próprios títulos das partes denunciam a trajetória do narrador e cada uma delas está dividida em capítulos que, por sua vez, estão divididos em subcapítulos curtos em forma de fragmentos, bem ao estilo de Ana Miranda, como vimos em outros romances dela.

Esse recurso tem função especial em *A última quimera* porque em boa parte a narrativa se refere à memória do narrador. Os fragmentos textuais são uma maneira de figurar esse aspecto da consciência humana, pois a memória normalmente não segue uma linearidade. É possível dizer que os nossos pensamentos também ocorrem de maneira fragmentada, sem um fluxo contínuo extenso, pois logo, involuntariamente o interrompemos e o retomamos.

Assim como em outros romances híbridos a morte também é um elemento importante no romance, pois nesse caso, o falecimento de Augusto dos Anjos é a força motriz da narrativa, ele impulsiona o narrador a suas atitudes, inclusive a comunicar o óbito do amigo ao poeta Olavo Bilac na cena do encontro, no primeiro momento da diegese. Observemos como o narrador abre a narração:

Na madrugada da morte de Augusto dos Anjos caminho pela rua, pensativo, quando avisto Olavo Bilac saindo de uma confeitaria, de fraque e calça xadrez, com bigodes encerados de pontas para cima e pincenê de ouro se equilibrando nas abas do nariz. (MIRANDA, 1995, p. 11, grifo nosso)

A história não segue uma linearidade de início, meio e fim, o que abre a narrativa é o encontro do narrador com Olavo Bilac na Avenida Central, na madrugada da morte do poeta em 12 de novembro de 1914, cujo mecanismo de adaptação usado pela escritora na transposição de conteúdo histórico e biográfico para a ficção é a distorção consciente dos fatos.

Na cena do Passeio Público, sabemos que o pássaro desperta a memória do narrador a respeito de uma das vezes em que teria visitado Augusto dos Anjos em sua casa no Rio de Janeiro, dessa forma, há um *flashback*.

O leitor deve estar atento ao tempo da narrativa, porque enquanto o narrador conversa com o poeta paraibano, eles remetem a fatos vividos em um passado mais distante do qual se encontram. Em seguida, retornam a conversa para as dificuldades de Augusto dos Anjos na capital, ainda dentro do mesmo *flashback*.

O trabalho de Ana Miranda com o tempo da narrativa deve ser destacado como um dos elementos que corroboram ao alcance artístico e literário do seu romance, tornando-o uma produção romanesca que apresenta valor estético. De certa forma, isso contribui para a impossibilidade de ele se tornar um *best-seller*, como ocorre com outras obras de caráter biográfico em que a temporalidade é linear.

A capacidade de enredar várias esferas temporais que oscilam entre o espaço psicológico e o físico é um atributo apontado por Perrone-Moisés (2016) no romance *As horas* de Michael Cunningham, embora de maneira distinta, o trabalho com o tempo pode ser encontrado e visto como atributo também em *A última quimera*.

No tocante a presença da produção poética de Augusto dos Anjos na narrativa, destaca-se a preocupação do narrador em saber sobre a publicação do livro *Eu*. Ele se propõe a queimar todos os seus versos caso o poeta venha a publicar sua obra. Devido às dificuldades financeiras

e ao acesso restrito às editoras daquela época, o escritor enfrentava dificuldades em lançar a sua primeira e única produção, o que não seria possível sem a ajuda do irmão Odilon dos Anjos.

Nesse momento da narração ficam evidentes os sentimentos de admiração e de inveja do narrador pelo seu amigo, além de um breve comentário sobre a produção literária da época, contribuindo ao caráter metaliterário do romance.

Em conversa entre os dois amigos é revelado ao leitor, por meio dos relatos memorialísticos do narrador, o que Augusto dos Anjos pensava sobre o Rio de Janeiro e qual era a preocupação dos escritores daquele momento. Leiamos como isso ocorre:

‘O Rio de Janeiro é uma espécie de sereia falaciosa, pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm pela primeira vez.’
Disse que o Rio era uma cidade que premiava as falcatuas. Os honestos, os sonhadores, eram considerados bestas idiotas. Dentre os poetas, grassava o convencionalismo imbecil de Aníbal Tavares, Teófilo Pacheco, a camarilha inteligente, competindo em bovarismo com os letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queirós. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchiam páginas e páginas das folhas com o ‘assunto tão palpitante’. (MIRANDA, 1995, p. 31, grifos nossos)

Aqui temos a expressividade de Augusto dos Anjos, a manifestação das ideias do poeta misturadas com a do narrador em discurso indireto livre. De acordo com Leme de Carvalho (1981), essa é uma forma de expressão literária em que há combinação do discurso direto com o indireto, resultando normalmente em uma ambiguidade, de modo a confundir as falas ou os pensamentos das personagens com as do narrador.

Percebemos que na introdução ao segundo período, com a conjugação verbal “Disse”, temos a referência ao que o poeta pensava sobre a capital. Porém, a partir da segunda oração desse mesmo período, as ideias dele se misturam com as do narrador, não é mais possível de distingui-las, salvo a expressão entre aspas que se refere à opinião de Augusto dos Anjos sobre as publicações nos jornais.

Além disso, na mesma extração, temos uma breve descrição sobre a capital do Brasil e quais eram os poetas mais comuns, além da preocupação dos intelectuais e dos grandes escritores da época que despendiam tempo com discussões que para Augusto dos Anjos e para o narrador eram supérfluas.

Evidencia-se uma reflexão sobre literatura e sobre o fazer literário da época. São passagens como essa que justificam compreender *A última quimera* como um romance híbrido de característica metaliterária, ou seja, cujo discurso reflete sobre questões que envolvem a própria literatura e, em alguns casos, o fazer literário.

Um dos momentos em que temos o debate sobre a história da literatura e sobre o fazer literário é na primeira parte da obra, sobretudo nos capítulos “A plenitude da existência”, “Eu” e “A luz lasciva do luar”. Destaque para o capítulo que leva o mesmo título do livro do poeta paraibano, porque logo no início dele é ficcionalizada a primeira recepção da crítica literária daquele momento acerca da obra de Augusto dos Anjos, logo quando foi publicada:

Soube da notícia quando entrei no Castellões, de madrugada, após um sarau. Boêmios discutiam o livro de Augusto, poucos o defendiam, a maioria tinha asco, repulsa. Diziam frases irônicas, atiravam setas envenenadas de zombaria e remoque, pareciam ofendidos, destemperados, como se tivessem sido atacados pessoalmente em sua honra. Simbolista, dizia um; romântico, dizia outro; parnasiano, um terceiro. Um escrínio de ofensas ao bom gosto. Discípulo de Rimbaud? Jamais! Envergonharia Verlaine, causaria repugnância a Mallarmé. (MIRANDA, 1995, p. 39, grifos nossos)

Fica evidente a figuração dos comentários dos primeiros leitores do livro *Eu* de Augusto dos Anjos próximos aos dias da sua publicação. Embora alguns o defendessem, a grande maioria o criticava e não o compreendiam. Para complementar, junto com a citação anterior a essa, podemos ver que as poesias que circulavam nos jornais daquela época eram as mais convencionais, as românticas e parnasianas, sobretudo as de Olavo Bilac.

Percebe-se por parte dos leitores daquele momento a preocupação de enquadrar o poeta paraibano em um estilo de época específico e, como isso não era possível, resultava na repulsa das poesias do *Eu* por parte dos leitores indignados, porque elas apresentam características que as tornam inclassificáveis a qualquer escola literária ou estilo de época, dessa maneira, levantavam-se discussões e reflexões sobre a história da literatura.

Nelas se mesclam características que vão desde as românticas, parnasianas e simbolistas, com forte influência do pessimismo realista do poeta francês Charles Baudelaire e do cientificismo de Charles Darwin, de Herbert Spencer, de Ernst Haeckel, os quais estavam em ascensão naquele período.

Em retomada ao tempo do discurso, o narrador compartilha com o leitor que ele está sentado no banco do Passeio Público quando é surpreendido por Olavo Bilac, o qual segura em uma das mãos o livro de Augusto dos Anjos. O poeta de “Virgens mortas” pede desculpas por fazer pouco caso ao paraibano após ouvir a declamação de “Versos íntimos” no encontro com o narrador.

Essa reação da personagem Olavo Bilac não fica bem evidenciada na narrativa, porque podemos pensar que o poeta estava mentindo quando disse que não conhecia a personagem recém-falecida. Dessa forma, podemos interpretar que foi mais uma questão de desprezo do que esquecimento.

Segundo o narrador, na cena do encontro na Avenida Central, Olavo Bilac aproveita para fazer vários comentários sobre os poetas e as produções poéticas daquele tempo. Ele demonstra insatisfação com o surgimento dos novos escritores que “desprezam a fé, o bom senso, a métrica, a gramática e o decoro.” (MIRANDA, 1995, p. 49).

Esses traços, propostos e usados na eleição dos grandes literatos e na construção do cânone literário da época, são os valores que a personagem Olavo Bilac procurava seguir em suas próprias produções e que também procurava nas poesias de outros daquele tempo.

Esses valores são propostos com base na argumentação parnasiana da “arte pela arte” proveniente do continente europeu e que refletia no universo artístico e cultural do Rio de Janeiro regido por um grupo de intelectuais que prescreviam os valores estéticos literários no início do século XX. Isso se propagava para além das artes e atingia o contexto social, cujo propósito era a modernização da capital, afastando para as áreas periféricas tudo o que não fosse considerado belo.

A influência francesa do bem escrever, disseminada principalmente pelo poeta Théophile Gautier aparece em Olavo Bilac pelo contraste da sua visão sobre a literatura no Brasil daquele tempo. Percebamos:

[...] a literatura hoje parece uma enfermaria onde se acolhem os doentes e se observam as moléstias, uma orgia de pessimismos, moafa de satanismos, um destempero de blasfêmias pois Deus, a natureza, o Diabo, a mulher, o homem, a vida e a morte ouvem coisas ásperas e duras. (MIRANDA, 1995, p. 49)

O que se percebe com as opiniões de Olavo Bilac é que provavelmente ele, nesse momento da narrativa, já tivesse lido as poesias de Augusto dos Anjos e de maneira indireta esteja se referindo a elas. Pois, como vemos, as adjetivações usadas pelo poeta se aproximam bastante de algumas características presentes nas poesias do escritor paraibano.

A personagem de Olavo Bilac com o livro de Augusto dos Anjos em mãos surpreende o narrador no banco do Passeio Público, logo depois de ouvir “Versos íntimos” e dizer que não conhece o autor desse soneto. Estabelece um diálogo com o amigo inominado e desenvolve uma breve análise sobre a obra do falecido. De acordo com o narrador, Olavo Bilac se expressa da seguinte maneira:

‘Apesar das erisipelas, quejandas sujidades, amor à porcaria que ressalta o monstruoso em seus versos, apesar do podre, da saliva, do pus, dos vermes, do cuspe, do escarro, apesar do idealismo metafísico meio pútrido, do pessimismo abúlico a serviço da filosofia haeckeliana, do monismo, da preocupação com o macabro, apesar do fartum das podridões que gravita em suas poesias e das incestuosidades sanguíneas, o

senhor Augusto dos Anjos foi um magnífico poeta. Misterioso. Sombrio.’
(MIRANDA, 1995, p. 50, grifos nossos)

Nesse momento da narrativa, o “Príncipe dos poetas” revela-se leitor das poesias de Augusto dos Anjos e desenvolve alguns comentários sobre elas, chega a balbuciar alguns modestos elogios ao poeta morto. De acordo com o narrador, Augusto dos Anjos era visto pelos outros escritores como um desequilibrado, algumas de suas composições eram estranhas aos modelos que circulavam nos jornais, elas manifestavam-se contra ao que comumente se produzia naquele momento em termos de poesia.

Olavo Bilac dizia que Augusto dos Anjos era misterioso e sombrio, mas que suas poesias apresentavam combinações sonoras “esplendidamente originais” (MIRANDA, 1995, p. 50) e analisava e comentava ironicamente as rimas produzidas pelo poeta da Paraíba. Ainda com relação a obra do poeta, sabia-se que no contexto cultural do Rio de Janeiro o livro *Eu* havia escandalizado o centro intelectual fluminense que estava acostumado com composições menos profundas que as de Augusto dos Anjos.

Para Perrone-Moisés (1998, p. 9), a partir dos escritores românticos, os valores mais observados pelos próprios escritores e críticos passam a ser a “novidade e a originalidade”. Desde então, esses dois critérios têm sido utilizados em escala crescente nas avaliações de obras literárias, seja na prosa ou na poesia. Além disso, ambos os qualificativos desencadearam em outros dois atributos que, a partir deles, também acompanham boa parte das críticas literárias, a ruptura e a diferença.

A partir das opiniões críticas de Olavo Bilac sobre a literatura daquele momento e a respeito das poesias de Augusto dos Anjos podemos constatar que, apesar de algum elogio, ele se manifesta contrário ao estilo do poeta paraibano, porque ele não compreende em sua completude algum valor literário presente nelas. Isso ocorre também em defesa de suas próprias normas para o fazer literário.

Pode ser que isso ocorra em detrimento à interpretação de “original” pela personagem Olavo Bilac como sendo apenas “diferente”. Mas, para ele, sem o verdadeiro valor proveniente da influência francesa de Théophile Gautier, um dos precursores do parnaso e da “arte pela arte”. A originalidade da poesia de Augusto dos Anjos, mencionada por Olavo Bilac, talvez possa ultrapassar o sentido denotativo e atingir a conotação de “contrariar o código”, compreendido por Olavo Bilac como um açoite à poesia vigente.

É possível compreender que a formação do cânone literário naquele momento era baseada em critérios e opiniões tendenciosas, como se vê na expressividade de Olavo Bilac, ou seja, na maneira de manifestar suas ideias. Os valores buscados nas composições poéticas

daquele período eram o bem escrever, o apreço pela forma, pelas rimas, em geral, preocupavam-se pela beleza da estrutura linguística e pela sua formalidade deixando de lado a subjetividade do artista.

Cabe lembrarmos que Carlos Reis (2012) defende que uma obra que tem um escritor como personagem perde um pouco de seu valor estético quando se dedica em demasia aos dados biográficos da personagem ficcionalizada. Uma vez que, em busca de tornar-se um bom romance, deveria apresentar a reflexão sobre a posição desse escritor dentro do cânone literário, bem como parece ser o que acontece com o romance de Ana Miranda quando evidenciamos a presença do debate sobre literatura dentro de sua narrativa.

Temos destacado que algumas informações compartilhadas com o leitor ocorrem em fluxos de consciência do narrador. Sabemos sobre a cena em que o narrador encontra o pássaro natimorto e esse animal transporta seus pensamentos para o passado. Desta vez, ressaltamos o momento em que o amigo inominado é deixado sozinho por Olavo Bilac no banco do Passeio Público e se afunda em pensamentos, nos quais compara os dois poetas. Observemos:

Fico mudo por alguns instantes. Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão mais luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas, contém um enigma. [...]

[...] No céu algumas nuvens pequenas correm, iluminadas pelo luar. Todavia a lua já não se deixa ver. Há muitas estrelas, miúdas ou grandes, como se o céu comemorasse meu encontro com o poeta do ‘Ora (dizeis) ouvir estrelas’. Assim como Augusto falava continuamente na morte e seus correlatos, Bilac trata das estrelas, diz que têm olhos dourados, que há entre elas uma escada infinita e cintilante; [...] (MIRANDA, 1995, p. 52 e 55, grifos nossos)

Destacamos a entrada do narrador em um fluxo de consciência, neste caso, quando o tempo do discurso coincide com o tempo da história e, depois da conversa com Olavo Bilac, momento em que ele começa a comparar os dois poetas revelando ao leitor o seu ponto de vista acerca das personagens escritores.

A comparação ocorre sobre a temática que cada um desses poetas abordava em suas poesias, pois como sabemos, Augusto dos Anjos falava de questões ligadas às profundezas da consciência humana e da morte, já Olavo Bilac falava de assuntos mais acessíveis e agradáveis aos olhos dos leitores, como por exemplo, as estrelas e o amor.

Mais uma vez podemos ver que as poesias da personagem Olavo Bilac eram voltadas ao céu, ao grandioso e ao belo, já as de Augusto dos Anjos voltadas à terra, aos vermes, aos ossos e à morte. Por isso, é bem possível que essa maneira de compor versos não agradasse o “senhor Bilac”. Essas reflexões ocorrem principalmente nos primeiros capítulos do romance e

aos poucos o narrador revela os elementos e valores usados na formação do cânone literário da época.

A partir dessa parte da narrativa, ele aproveita para narrar parte da biografia de Olavo Bilac, se remetendo ao tempo passado, intercalando-o com o presente. Em momentos como esse, em que os escritores figurados ganham destaque na narrativa, podemos dizer que há outras narrativas inseridas na diegese, nas quais o narrador divide o protagonismo com as outras duas personagens. Além disso, com essa inversão discursiva, da crítica literária para a biografia, fica evidente o hibridismo dessas formas discursivas com o discurso ficcional.

Destaque nosso para as intervenções políticas do poeta de “Virgens mortas” e para os ataques aos republicanos, como por exemplo, ao ex-presidente Marechal Floriano Peixoto, que culminou na prisão de Olavo Bilac e depois em seu exílio em Minas Gerais. Além disso, o narrador destaca que esse poeta era muito bem recebido nos jornais da cidade e tinha acesso às colunas em que podia publicar seus escritos.

Além disso, entre os fatos biográficos, o narrador compartilha que certa feita viu Olavo Bilac em Paris, quando viajou à França pela primeira vez. Acrescenta em seus relatos que o poeta participava de duelos à florete, o envolvimento do escritor em dois deles é registrado no romance, um com o escritor Pardal Mallet e outro com o escritor Raul Pompeia.

Na biografia *Vida e poesia de Olavo Bilac* (1992), de Fernando Jorge, há um capítulo em que se narram os acontecimentos sobre o duelo com Raul Pompeia e sobre a primeira vez que Olavo Bilac foi à Europa, oportunidade em que o poeta visita quase todas as capitais desse continente, fica deslumbrado com Paris e estabelece relações de amizade com o escritor Eça de Queirós.

Há diferenças entre os acontecimentos narrados no romance e na biografia, podemos perceber que na obra de Ana Miranda a primeira viagem à Europa quem faz é o narrador, ocasião em que vê a personagem Olavo Bilac em Paris. Já na biografia, os relatos se referem à primeira vez que o poeta esteve no velho continente.

No tocante ao duelo com Raul Pompeia registrado na biografia, o desentendimento foi em decorrência a uma matéria publicada por este escritor, em que faz críticas ao Marechal Deodoro da Fonseca. O poeta, muito ligado ao primeiro presidente do Brasil, retribuiu com uma publicação no *Jornal do comércio* em que dizia que o autor de *O ateneu* se masturbava até altas horas da noite em uma cama fresca.

No romance, o narrador expressa que leu em um jornal, na coluna em que Olavo Bilac publicava suas crônicas, um texto em que constava a informação de que Raul Pompeia se masturbava até altas horas da noite. Em contrapartida, este escritor publicou em outra coluna

dizendo que Olavo Bilac praticava o incesto com a irmã Cora. Portanto, na comparação entre os dois relatos, o biográfico e o ficcional, encontramos algumas diferenças, pois no primeiro a ofensa partiu de Raul Pompeia, no segundo começou com Olavo Bilac.

Em ambos os registros se diz que outros escritores conseguiram estabelecer o consentimento dos duelistas e o duelo foi adiado várias vezes, até que um dia no atelier de Rodolfo Bernardeli, os dois ficaram frente a frente com os floretes em mãos, mas não chegaram a brigar porque Olavo Bilac, em condição de superioridade, se recusou ao duelo mostrando compaixão ao adversário. Ainda consta, no romance e na biografia, que Raul Pompeia cometeu suicídio por conta desses episódios.

A respeito do processo de fabricação do romance, é provável que a escritora tenha consultado a biografia supracitada para obter informações biográficas que pudessem lhe auxiliar na figuração desse escritor. Com isso, a obra nos revela mais algumas diferenças entre acontecimentos narrados e fatos biográficos, além de um episódio que envolve dois escritores canônicos acerca da história da literatura.

Em *A última quimera* a autora não publicou a lista de referências bibliográficas no final do livro, por isso não podemos confirmar qualquer possibilidade de consulta, mas apenas destacar as semelhanças e diferenças entre o ficcional e o biográfico. Além disso, vemos que a ficção de Ana Miranda, em casos como esse, apresenta uma relação de dependência de outros textos na sua composição, não apenas dos literários, mas também dos biográficos.

Há a ficcionalização de informações biográficas, porque Ana Miranda não reproduz os textos que provavelmente tenha consultado, mas distorce sutilmente alguns dos fatos que neles são narrados. Por meio da figuração do narrador testemunha, a autora pode usar de sua própria linguagem, demonstra a sua capacidade de ficcionalizar e inserir fatos biográficos coesos a diegese do romance.

Embora demonstre a dependência de outros textos na composição textual, como vimos, em alguns pontos, a obra em boa parte se apresenta como uma produção literária autônoma, ou seja, como um romance híbrido em que a autora usa de sua própria linguagem para se referir a fatos extraídos de outros textos.

Na primeira parte do romance, “Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1914”, mais precisamente no capítulo “A triste dama das camélias”, o tempo do discurso coincide predominantemente com o tempo da história. A partir de então, também fazem parte do enredo personagens ficcionais, figuras que não são reconhecidas externamente ao texto, assim a narrativa demonstra-se inventiva, porém é possível perceber que a narração foge ao tema, se afasta do escritor figurado.

Mesmo que o narrador não se identifique, temos algumas informações biográficas sobre ele que são compartilhadas com o leitor no início desse capítulo. Nesse momento a narração se torna autobiográfica e sobressai a prioridade do narrador na história. Sabe-se que ele é uma das poucas pessoas no Rio de Janeiro a possuir um carro e um chofer, ele mora em um sobrado em Botafogo, em frente à casa de Rui Barbosa. Junto com ele moram a empregada, Dona Francisca e Camila, uma moça de vinte e três anos que sofre de tuberculose.

Camila é uma personagem piegas, sentimentalista ao extremo, apresenta características das que normalmente são encontradas em romances românticos. Ela é uma jovem que está sempre muito triste, possui pele alva, usa vestidos brancos, vive deitada em sua cama, não sai de casa, não toma sol e é leitora de romances. O pieguismo romântico se completa, pois ela é tuberculosa, está sempre a cuspir sangue em uma bacia que mantém embaixo de sua cama e frequentemente sonha que foge montada em um cavalo azul junto do narrador.

Ela significa um peso na consciência do narrador que normalmente se lembra das marcas de sangue escarrado por Camila em suas crises de tuberculose, o que contribui para a atmosfera sombria da narrativa. Sem contar que, implicitamente, o leitor de segundo nível pode encontrar relações de intertextualidade por alusão, do sangue e da tuberculose da moça com às poesias de Augusto dos Anjos.

Isso ocorre sobretudo com um soneto do poeta paraibano, cujo título é “A obsessão do sangue”, em que o eu-lírico faz referências a esse componente do corpo humano de maneira horrenda e obcecada, que de certa forma, pode ser relacionado com o que o sangue de Camila representa na consciência do narrador. Leiamos duas estrofes desse soneto:

No inferno da visão alucinada,
Viu montanhas de sangue enchendo a estrada,
Viu vísceras vermelhas pelo chão...

E amou, com um berro bárbaro de gôzo,
O monocromatismo monstruoso
Daquela universal vermelhidão!
(ANJOS, 1983, p. 204)

Essa relação pode se estender para a causa da própria morte do poeta em destaque, que também sofria de problemas respiratórios. Esses elementos simbólicos, como, por exemplo, o sangue, podem atuar como alegoria para se referir aos elementos da fisiologia humana que compõem as poesias do escritor figurado, acionando no leitor conhecedor da obra de Augusto dos Anjos a relação de intertextualidade por alusão.

O leitor de primeira mão não fica sabendo de toda a história de Camila nesse momento da narrativa, porque apenas nas páginas finais é revelado que ela é irmã de Marion Cirne, ex-

amada do narrador, uma personagem de caráter ficcional. O enredamento da história que envolve Camila, Marion Cirne e o narrador abala um pouco os limites da verossimilhança, fica um pouco difícil do leitor aceitar as condições expostas pelo narrador.

Isso porque a moça tísica é cegamente apaixonada por ele, mesmo ela correndo risco de vida por sua doença, ele comporta-se cruelmente, pois a deixa e parte com destino a Leopoldina no intuito de presenciar o velório do poeta. Sendo assim, ele não se dedica a tratar da moça que passa mal toda a narrativa e quase morre no final da diegese, quando sofre uma crise dramática devido à doença.

Além disso, ela saiu da Paraíba, veio ao Rio de Janeiro para se tratar, acabou ficando na casa do seu amado inominado, depois disso ela nunca mais contactou os seus familiares com vergonha de ser tísica e com medo de entristecê-los. Nas páginas finais sabemos que ela é irmã de Marion Cirne e toda a sua família no Nordeste pensa que ela morreu.

Próximo ao final da narrativa o narrador revela o seu encontro com a irmã de Camila, Marion Cirne, na casa do recém-falecido. Esta é uma jovem mulher que desenvolveu uma profunda mágoa do narrador por ter sido abandonada por ele no altar da igreja no dia de núpcias, dessa forma, sentindo-se desiludida com os homens, decide seguir a carreira eclesiástica e torna-se freira.

Porém, no “Epílogo” nos é revelado que Camila consegue se tratar e que Marion Cirne resolve abandonar o convento e morar com a irmã, junto do cunhado, o narrador. Esse desfecho soa um pouco estranho ao leitor, pois não há explicações sobre o motivo de Marion Cirne perdoá-lo, uma vez que se mostrava profundamente magoada. Ademais, também soa estranho ao leitor o fato de ele morar com as duas irmãs sem maiores explicações, pois Camila é tida como morta pela sua família.

Com essas duas personagens ficcionais podemos perceber que a narrativa se afasta um pouco do tema, se aproxima da autobiografia. Embora Camila e Marion Cirne conheçam Augusto dos Anjos, elas não apresentam nenhuma relação direta com ele na diegese. Ao contrário, trazem para a narrativa um desfecho pouco provável às expectativas do leitor de primeira mão, pois fica um pouco estranho o paradeiro das duas irmãs no “Epílogo”.

O último capítulo que fecha a primeira parte do romance é “O morcego tístico”, cujos fatos narrados acontecem no tempo do discurso, ou seja, no tempo da diegese, em que consta o deslocamento do narrador de sua casa até a estação de trem, a partir da qual ele seguirá para Leopoldina.

O percurso desse trajeto parece ser extenso porque as informações sobre o Rio de Janeiro são intensas, nesse trecho da narrativa temos a presença do discurso historiográfico entrelaçado

com a ficção, como as informações sobre a Revolta da Chibata e o governo de Hermes da Fonseca.

As imagens do Rio de Janeiro que passam aos olhos do narrador o transportam para vários momentos no tempo e no espaço, em diversos estágios do passado. Ele está se dirigindo à estação para embarcar no trem e partir para Leopoldina, as imagens do cenário carioca acionam a sua memória e ele entra em fluxos de consciência a respeito de Augusto dos Anjos, ora acerca de dados biográficos, ora sobre a produção poética do falecido.

A segunda parte do romance, “A viagem”, é bem mais curta que a primeira. Ela é composta por apenas dois capítulos, “O terror como leitmotiv” e “Uma simplicidade campesina”. Essa parte tem como ação a viagem de trem do narrador até a cidade de Leopoldina para que possa participar do funeral do poeta recém-falecido. Nesse trajeto, o narrador encontra com Francisca, a Iaiá, irmã da personagem Augusto dos Anjos, a qual também está presente nos registros biográficos do poeta.

No encontro com Francisca, eles estabelecem um diálogo em que fazem comentários sobre a vida que levavam na época do Engenho do Pau d’Arco, resgatando eventos passados. Com isso, vemos que, assim como a morte, as viagens são momentos oportunos para que se contem histórias e assim contribuam ao surgimento de novas narrativas.

Ana Miranda encontra um recurso que lhe abre espaço para inserir na narrativa informações biográficas entrelaçadas às ficcionais, assim novos acontecimentos chegam ao conhecimento do leitor. Nesse caso, as duas personagens contam acontecimentos que envolvem o irmão de Francisca, seus familiares e o narrador, por isso o tempo alterna entre o do discurso e o da história.

Quando no tempo do discurso, essa personagem relata que o irmão está vivendo uma vida bem melhor da que experimentou no Rio de Janeiro, pois conseguiu alugar uma casa boa em Leopoldina, acrescenta ainda que estava gostando de seu novo emprego como diretor do Grupo Escolar. Eis um trecho em que isso aparece:

Sabe que agora ele anda muito bem de vida?’, ela diz. ‘Está ganhando quase quatro contos de réis. O pior já passou, o Joque ainda vai ter que se curvar na frente de Augusto, quando ele for um poeta famoso, tão importante e rico como Olavo Bilac, quando um dia seus versos forem declamados nos salões da capital, já imaginou?’ ‘A um carneiro morto’’, ela declama, imitando Augusto, o que faz muito bem, ‘ou então, ‘Versos a um cão!’’, ela continua. ‘Graças a Deus o Joque não é mais o presidente da província’. (MIRANDA, 1995, p. 140, grifos nossos)

O que a irmã ainda não sabe é que Augusto dos Anjos está morto e sendo velado naquele momento. O fato de ela não saber da morte do próprio irmão pode soar um pouco improvável

ao leitor, mas pode funcionar como um recurso que Ana Miranda encontrou para contribuir à ambientação da narrativa. Pois, a informação naquele período circulava por telégrafos e nem sempre as notícias chegavam imediatamente ao endereço nelas indicado.

Nessa segunda parte do romance não há maiores comentários sobre os poemas da personagem Augusto dos Anjos e a narrativa se distancia da personagem Olavo Bilac que sai de cena completamente nesse momento da história. Os dados biográficos são em relação à vida de Augusto dos Anjos entrelaçadas às informações sobre a vida do narrador quando ainda viviam na Paraíba.

As relações de intertextualidade que ocorrem nesse momento da narrativa são com o uso do léxico extraído de alguns poemas do poeta tematizado no romance e inseridos sem nenhum destaque em itálico na prosa de Ana Miranda. Isso ocorre na expressão do narrador que figura a voz da irmã do poeta na narrativa. Vejamos como isso ocorre: “Pobre Augusto, era profundissimamente hipocondríaco. Sofria tanto com suas crises artríticas”. (MIRANDA, 1995, p. 149, grifo nosso)

Essas duas palavras em destaque podem ser encontradas no soneto “Psicologia de um vencido”, de Augusto dos Anjos. Com isso, temos a relação de intertextualidade ocorrendo pelo método da alusão, a qual exige a percepção mais apurada do leitor que deve remeter às suas leituras anteriores ao romance.

A parte três da obra, “Leopoldina – MG”, é bem extensa e comporta os sete capítulos a seguir: “Lagarta negra”, “Esther em negro”, “A lua provinciana”, “Os tristes vidros violetas”, “O rosto da morte”, “Um urubu pousou na minha sorte” e “*Et perdez-vous encore le temps avec des femmes?*”

Há no começo dessa parte uma boa descrição da cidade de Leopoldina, em comparação dela com o Rio de Janeiro e com a Paraíba. Podemos perceber que às descrições e contextualizações políticas e sociais dos ambientes, sobretudo do Rio de Janeiro do início do século passado, não é motivo para entender o romance como uma narrativa de caráter apenas histórico, porque há outras formas discursivas presente na obra.

Em certo grau todo romance possui algumas características históricas, pois normalmente trazem a contextualização de suas personagens em seus ambientes sociais e políticos. Ana Miranda nos apresenta em sua obra a contextualização histórica, política e social de alguns ambientes como a Paraíba, o Rio de Janeiro, e mais especificamente nesse capítulo, a cidade de Leopoldina em Minas Gerais. Leiamos:

Passo por uma casa bancária numa construção onde está escrito em letras grandes *zona da mata*; pelo prédio dos Correios e Telégrafos; cruzo a linha do trem em direção à usina leiteira quando ouço o som de gaitas, dezenas delas, e vozes gritando numa língua estrangeira, o que me deixa desorientado, com a ilusão de que talvez eu tenha ido parar numa cidade do Oriente, em Shiraz ou Bejaia. (MIRANDA, 1995, p. 160, itálico da autora e grifo nosso)

Com as descrições do ambiente por onde anda o narrador podemos perceber que Ana Miranda utiliza, além de informações biográficas e históricas sobre o escritor tematizado na sua narrativa, outros recursos como a inventividade de um contexto histórico que não é igual ao qual se refere, mas figura um universo possível que remete a um lugar e tempo do passado.

Podemos lembrar de Thomas Carlyle (1840), mencionado por Perrone-Moisés (2016), ao afirmar que a vida de um escritor nos permite conhecer melhor o tempo que o produziu e que a literatura é uma forma de revelação. Com base nas contextualizações e ambientações produzidas por Ana Miranda, podemos ter uma ideia sobre o círculo político e social que produziu o poeta paraibano e os caminhos por onde passou o narrador.

Uma vez o narrador em Leopoldina, a cena do funeral pode ser percebida pelo leitor como o ponto máximo da diegese, por isso, o narrador aborda questões que frequentemente são debatidas nas poesias de Augusto dos Anjos. Percebemos que há valorização do ritual fúnebre porque a morte é um assunto recorrente nos versos do poeta falecido e por isso Ana Miranda procura enfatizá-la em toda narrativa, sobretudo no primeiro capítulo dessa parte.

Falar sobre a morte da personagem escritor pode oferecer à autora a oportunidade de inserir na narrativa outras personagens que coincidem com personalidades mencionadas nos registros biográficos, como por exemplo, o tio Bernardino, as cunhadas Irene e Olga Fialho e o concunhado Rômulo que já foram lembrados aqui.

A morte acaba sendo um momento de reunião de familiares que, às vezes, não se encontram há muito tempo e isso pode ser motivador para que surjam novas narrativas, uma vez que a presença do morto pode acionar a memória dos presentes no ritual fúnebre.

Quando dizemos que a cena do velório é o ponto máximo da diegese nos referimos à tensão criada a respeito do enterro do poeta, porque o narrador torna a narração mais lenta, sombria e carregada por uma atmosfera mística que se aproxima bastante das poesias de Augusto dos Anjos, as quais em boa parte abordavam temas relacionados à morte.

Começamos com o pensar acerca do título do primeiro capítulo dessa parte, “Lagarta negra”, que se refere ao cortejo fúnebre formado por um amontoado de pessoas vestidas de preto segurando velas pelas ruas de Leopoldina como se fosse uma lagarta negra. O evento se assemelha a uma procissão que tem à frente um padre cercado por duas crianças vestidas de

anjos com asas negras e, logo em seguida, o caixão de Augusto dos Anjos aberto à frente das pessoas que o seguem.

A lagarta negra pode ter um efeito alegórico na história porque além dela remeter à longa procissão negra, também pode ser compreendida pelo ritmo mais lento que a narrativa adquire nesse momento. As pessoas se deslocam lentamente e em silêncio, tanto que o narrador chega a escutar o rufar dos panos e as imagens das pessoas reunidas desperta nele o movimento de uma lagarta que rasteja lentamente em sentido ao cemitério da cidade. Percebamos a velocidade dos fatos narrados no cortejo fúnebre:

O cemitério surge de pouco em pouco, primeiro ao nível de meus olhos; à medida que subo os degraus, me elevo do chão, o que dá uma estranha impressão de que estou saindo de dentro da terra, ou chegando no céu. É um cemitério pequeno, gracioso, com túmulos bem cuidados, numa cidade de gente que tem tempo de trocar as flores dos jarros, de desempoeirar as asas dos anjos e colar seus narizes quebrados. (MIRANDA, 1995, p. 169, grifo nosso)

Além disso, o tom sombrio da narrativa nesse momento se acentua porque a cidade interiorana é tomada por nuvens pesadas que dão a impressão de que pode cair um forte temporal. A procissão segue o caixão do morto acompanhado por alguns parentes e populares que o conheciam, como, por exemplo, policiais fardados, senhores e damas de famílias, jovens estudantes e, bem deslocadas do grupo, algumas prostitutas.

O narrador também realça as meretrizes na cena do cortejo porque o poeta figurado fez um longo poema dedicado a elas que se chama “A meretriz” e pode ser encontrado a partir da segunda edição do seu livro *Eu e outras poesias*. Vejamos como ocorre a referência a elas no romance:

Talvez nem mesmo saibam que Augusto escreveu um longo e belo poema para as meretrizes. Uma noite ele me mostrou esses versos, ainda inacabados, que por este motivo, imagino, não constaram no seu livro. As putas, fêmeas castigadas, funcionárias dos instintos, filhas do inferno, ébrias e lascivas, escuridões dos gineceus falidos, desgraças de todos os ovários, as bacantes de esqueleto irritado, de corpos expiatórios alvos e desnudos, são personagens trágicos e amados nos poemas de Augusto. (MIRANDA, 1995, p. 165, grifo nosso)

Podemos perceber que Ana Miranda utiliza, como vimos, o recurso intertextual da citação por montagem, pois ela extraiu as adjetivações dadas às mulheres do poema de Augusto dos Anjos e adaptou na sua prosa, aproximando a sua narrativa à produção do poeta.

A presença das prostitutas nessa cena é uma maneira de articular o discurso ficcional com o discurso literário do escritor figurado no romance, pois a escritora utiliza uma série de adjetivações que são extraídas do poema “A meretriz”, o que traz à narrativa a intertextualidade.

Aproveitemos a oportunidade de, como leitores, colaborar com a própria narrativa e percebamos a relação de destaque contrastivo, proposto pela autora, entre a figura de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Por exemplo, no “Epílogo” temos o paradeiro de Olavo Bilac e a descrição do seu ritual fúnebre, o qual, em comparação com o enterro do poeta paraibano, aparece a importância dada ao “Príncipe dos Poetas” pela própria crítica literária da época na cerimônia de seu enterro. Vejamos:

Olavo Bilac morreu quatro anos depois que tivemos nossa conversa no banco do Passeio Público. Soube pelos jornais e fui assistir ao seu enterro no panteão dos olímpicos. Estavam lá todos os grandes da literatura, assim como alguns pequenos, os conferencistas do Instituto de Música, os membros da Academia, os que querem ocupar seu lugar, os freqüentadores dos Diários, do Beethoven, da Carceller, da rua do Ouvidor, os velhos petropolitanos, mulheres belas, viúvas negras, condessas, lavadeiras. (MIRANDA, 1995, p. 288, grifo nosso)

Olavo Bilac teve em seu enterro a presença de escritores reconhecidos pela Academia Brasileira de Letras e que frequentavam os grandes encontros dos intelectuais do Rio de Janeiro formado por escritores e jornalistas.

Já Augusto dos Anjos teve em seu enterro os parentes, pessoas sem importância e sem destaque social, além de algumas prostitutas que talvez nem o conhecessem. Essa diferença é uma preocupação bem expressiva nos relatos do narrador, cabe lembrar que esta personagem transitava entre o centro cultural fluminense e a amizade de Augusto dos Anjos.

No capítulo “Esther”, há algumas reflexões do narrador acerca do poeta em que nos descreve a personalidade do recém-falecido. Essas descrições se aproximam das considerações apresentadas por Perrone-Moisés (2016) a respeito dos “heróis da literatura”, como por exemplo, Arthur Rimbaud. Assim como o poeta francês, a personagem Augusto dos Anjos também se dedicava ao ato de escrever e desprezava a exterioridade da vida material.

O poeta paraibano negava a participação nos círculos literários que se destacavam naquela época. Essa maneira de se comportar pode ser proveniente de sua crença, porque ele era adepto de alguns rituais budistas e valorizava as questões voltadas à espiritualidade.

De acordo com o amigo, Augusto dos Anjos era uma pessoa extremamente excêntrica, pois a relação dele com o mundo excedia os limites do senso comum, ele preservava as relações de sua materialidade no plano físico com a imaterialidade no plano metafísico, deixando de

lado as questões ligadas à vaidade e à ambição. Observemos como o narrador se expressa para entendermos melhor:

Para ele o princípio da vida era a interpenetração de substância e imaterialidade, forças opostas e inimigas. Somente a separação desses princípios incompatíveis poderia salvar o homem. Mas a separação do espírito e matéria era a morte corporal. A vida devia ser estancada como se fosse uma hemorragia de verdades fundamentais que se lançavam no lodo do mundo. O ideal de virtude era a purificação, a conquista da imobilidade absoluta. (MIRANDA, 1995, p. 178, grifos nossos)

Conforme os relatos do narrador, a personagem Augusto dos Anjos não se preocupava com bens materiais, por exemplo, quando terminavam as suas aulas particulares ele recebia o dinheiro do pagamento dentro de um envelope que era discretamente colocado no bolso de seu paletó. O poeta não almejava o sucesso material, apenas buscava publicar seu livro e condições melhores de vida para sua família.

Parece que a personagem Augusto dos Anjos adorava e venerava a morte porque acreditava que o seu maior prazer seria alcançar a troca de sua forma humana pela imaterialidade das suas próprias ideias, ou seja, o poeta acreditava que a morte poderia ser a revelação para todas as coisas que não entendemos.

Essas definições apresentadas pelo narrador acerca de Augusto dos Anjos se aproximam dos apontamentos feitos por Perrone-Moisés (2016) acerca dos “heróis da literatura” porque ambos abrem mão do mundo material para se dedicar ao ato de escrever e se recusam a pertencer ao conjunto dos grandes escritores, pois apenas escrever lhes basta e normalmente quando alcançam algum sucesso é postumamente.

No capítulo, “Um urubu pousou na minha sorte”, cujo título é de extração de um verso do soneto “Budismo moderno” do escritor figurado, temos o relato do narrador acerca de outra visita que fez à viúva, um dia depois de sua experiência onírica. Nessa ele se dedica mais uma vez a conquista de sua amada. O que ele não esperava era encontrar um professor também inominado, muito elegante, culto, poeta e que estava com o mesmo propósito do narrador.

Mas a disputa não era apenas pela viúva, pois o professor amazonense se revela o maior admirador das poesias de Augusto dos Anjos, tanto que afirma pretender fundar um grêmio lítero-artístico no Ginásio Leopoldinense em homenagem ao poeta falecido. Com isso, percebe-se que Ana Miranda aplica o mesmo recurso na relação de intertextualidade, já apresentada pelo seu texto com as poesias do escritor figurado, “A mão que afaga é a mesma que apedreja”. (ANJOS, 1983, p. 143).

Essa relação de intertexto ocorre de forma autônoma às poesias de Augusto dos Anjos, porque não as cita, mas repete a fórmula, uma vez que está ligada ao mesmo soneto “Versos íntimos”, sobretudo ao mesmo terceto de onde foi extraída a epígrafe das edições mais recentes do romance. A alusão aos versos do escritor pode ocorrer em relação às intenções do professor amazonense porque ele pretende homenagear o poeta admirado, mas também tem a viúva como objeto de desejo.

Mas, a disputa maior com o narrador é a respeito das poesias de Augusto dos Anjos e sobre questões que envolvem a produção literária vigente naquela época. O rumo da conversa entre ambos é voltado para questões sobre estudos literários, principalmente porque apresenta definições de forma muito semelhante aos manuais de literatura, nos quais é possível encontrar referências a história da literatura.

Sendo assim, antes mesmo de adentrarmos na análise dos debates entre as duas personagens inominadas, o narrador e o professor, nos cabe adiantar algumas considerações a respeito de definições básicas de “estilo de época” e de “escola literária”. Para isso, consultamos alguns teóricos, como por exemplo, o livro *Teoria literária* (1974) de Hênio Tavares em que nos apresenta uma distinção breve entre essas duas maneiras de classificar os autores e as obras literárias na história da literatura.

Para o teórico, o estilo de época “fundamenta-se no predomínio de elementos comuns que marcam a tendência de uma época. Entre os mais notáveis e generalizantes arrolamos: - *Renascentista, Barroco, Neoclássico, Romântico, Realista, Simbolista, Impressionista e Modernista.*”. Já, a escola literária “é o conjunto de artistas, irmanados consciente ou inconscientemente, por semelhantes princípios de criação estética; será, pois o conjunto de escritores, literariamente falando, que seguem processos ou cânones similares”. (TAVARES, 1974, p. 45).

Ele ainda acrescenta que “as escolas não podem ser vistas em divisões estanques e nem estão rigorosamente jungidas ao tempo e às datas. Por isso, há artistas que podem ser classificados em muitas escolas, independente da época em que eles vivem e da época em que elas despontam.” (TAVARES, 1974, p. 46).

Com o propósito de esclarecer melhor essas semelhanças e diferenças sobre as definições supracitadas consultamos *Estilos de época na literatura* (1991), de Domício Proença Filho, em que o autor expande um pouco mais o pensamento acerca do “estilo”, ao separar “estilo individual” e “estilo de época”, porém ele não menciona nenhum apontamento a respeito de “escola literária”.

Primeiramente esse autor descreve o estilo individual como sendo as características particulares de uma produção verbal que revela a sua atitude e posicionamento frente à literatura através da escolha das palavras, das figuras de linguagem e da sintaxe dos períodos. Ainda, com base em Proença Filho (1991), o estilo de época é uma tendência de semelhanças que surge em várias esferas sociais, nas artes, na religião, na sociologia, na psicologia etc.

No tocante à literatura, os estilos individuais que coincidem entre si, em um mesmo momento histórico, normalmente são contribuições necessárias para que apareçam, em diferentes autores e obras, um estilo comum, que comparados podem ser recebidos como um novo estilo de época.

Em consonância com Proença Filho (1991), os estilos de época não devem ser compreendidos como expressões artísticas isoladas. Pelo contrário, devem ser vistos como produto de manifestações históricas e sociais de épocas que estão interligadas umas às outras e, de certa forma, são produtos de períodos que os antecedem no movimento da história.

Retomando a narrativa de *A última quimera*, a personagem do professor inicia o debate sobre literatura perguntando o que o narrador acha sobre a poesia do poeta paraibano, se elas são parnasianas, simbolistas, cientificistas ou românticas. Observemos como o narrador se posiciona frente à pergunta do amazonense:

Irritado com sua pergunta, falo sobre minha teoria de que Augusto jamais representou alguma escola literária. Como poderia ser simbolista, se era adepto da racionalidade? Como poderia ser romântico, se era tão realista? O professor diz que os temas de Augusto são românticos, huguianos; digo que nem todos, na verdade apenas alguns, o que não é suficiente para enquadrá-lo no romantismo. ‘Seus decassílabos são construídos da maneira parnasiana’, ele diz. Mas sua morbidez egoística é exatamente oposta à salutar impessoalidade parnasiana. Tampouco a palavra cientificista é suficiente para explicar Augusto, uma vez que ele insinua todos os sentimentos, e sua poesia é dotada de uma subjetividade filosófica. (MIRANDA, 1995, p. 234, grifos nossos)

Temos um dos momentos da ficção em que se evidencia o caráter metaliterário do romance de Ana Miranda, ou seja, a prosa literária da escritora apresenta ao leitor reflexões e discussões sobre literatura, nesse caso, um debate intenso sobre as poesias da personagem Augusto dos Anjos. A partir de momentos como esse, é possível que a narrativa leve os leitores a refletir e debater a respeito das opiniões das duas personagens sobre o assunto em questão.

A discussão inicia justamente com a provocação do professor amazonense em saber se as poesias de Augusto dos Anjos se enquadram em uma das escolas literárias ou em um dos estilos de época mencionados por ele e expresso pelo narrador. Este responde de maneira

semelhante ao que dizem alguns dos manuais sobre essa periodização que apontam a poesia do escritor figurado como inclassificável.

Conforme o narrador, as poesias da personagem Augusto dos Anjos são compostas por elementos dispare e que não seguem apenas uma tendência, mas apresentam-se de maneira bastante original. Ainda, em alguns casos, elas apresentam características que transitam entre estilos de épocas distintos, dependendo das poesias pode-se ou não encontrar elementos que oscilam entre diversas escolas literárias.

Além disso, podemos pensar que, com base na definição de escola literária apresentada por Tavares (1974), esse era um dos motivos pelo qual a personagem Augusto dos Anjos não se filiava a nenhum grupo cultural no Rio de Janeiro de sua época. Pois, além de ser um escritor provinciano e pertencer a uma classe social distinta dos escritores que compunham o centro cultural daquele momento, as suas poesias não apresentavam adequações comuns às escolas literárias vigentes.

Em todo o seu romance, principalmente em passagens como essa última, Ana Miranda revela, por meio da expressividade do narrador, um estudo acerca das poesias do escritor figurado. Além disso, a escritora demonstra a sua pesquisa a manuais de literatura nos quais geralmente se encontra a dificuldade e a possível precipitação de enquadrar Augusto dos Anjos em uma escola literária ou em um estilo de época específico.

Em busca de exemplificação consultamos o livro, de caráter didático e composto para o Ensino Médio, *Estudo de língua e literatura* (1982), de Douglas Tufano em que o poeta paraibano aparece incluído no movimento Simbolista, cujas características eram reacionárias às ideias materialistas e objetivistas do Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. O poeta surge no manual junto de outros nomes como Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães, mas com o anúncio de que possui uma originalidade própria.

Em *História da literatura brasileira* (2007), de Carlos Nejar, Augusto dos Anjos está diferentemente incluído nos escritores pré-modernistas, junto de outros poetas, como por exemplo, Da Costa e Silva, Raul de Leoni e José Albani.

O poeta aparece acompanhado da ressalva de que possui alguns atributos que coincidem com os designados pelo narrador do romance – a seguir: “Onírico e escatológico, grotesco e maravilhoso, misturando o cientificismo e a filosofia, rigoroso acabamento formal, entre a lucidez desavisada e o espectro da loucura”. (NEJAR, 2007, p. 141).

Já na *História concisa da literatura brasileira* (2006), de Alfredo Bosi, o poeta paraibano está situado como um escritor influenciado pela difusão do simbolismo, porém esse estudioso ressalta que Augusto dos Anjos está “fora e acima desses grupos”. (BOSI, 2006, p.

287). Algumas observações feitas acerca das poesias de Augusto dos Anjos por esse estudioso podem ser encontradas em Nejar (2007), como por exemplo, a angústia moral, a dimensão cósmica, o pessimismo, o vocábulo rebuscado e científico.

Portanto, além de ser visto que a poesia de Augusto dos Anjos é extremamente paradoxal, é possível perceber também que a prosa escrita por Ana Miranda se torna metaliterária por apresentar discussões contundentes sobre literatura. Além disso, o romance se aproxima da discursividade presente dos manuais e compêndios que narram a história da literatura, desta forma, revelando mais uma vez a sua composição híbrida.

Acerca das divisões estanques que a história da literatura normalmente propõe, elas podem gerar problemas em enquadrar os escritores que apresentam em suas composições literárias elevadas doses de subjetividade. Como é o caso de Augusto dos Anjos, autor de poesias com índice elevado de ideias originais que não seguiam nenhuma proposta além de sua própria concepção literária.

A título de esclarecimento, é pertinente acrescentar que Carlos Reis (2012) faz uma ligeira distinção entre história literária e história da literatura. A respeito da primeira o estudioso português a entende como uma “disciplina e método de trabalho, com os seus avanços e os seus recuos, as suas operações e as suas ferramentas, os seus doutrinadores e os seus cultores.” (REIS, 2012, p. 99). Já acerca da segunda, pode ser entendida como a concretização da primeira, em geral, materializada em volumes espessos que apresentam reflexões sobre uma literatura específica, normalmente relacionada a uma nação, intitulados com adjetivos pátrios.

A respeito da história da literatura, a professora Perrone-Moisés (1998, p. 46) acrescenta o seguinte: “A história da literatura lida bem com as especificidades (por exemplo, os poetas de um determinado período ou lugar), mas não sabe o que fazer dos espécimes singulares, cuja originalidade constitui um valor estético”.

Para a mesma pensadora, enquadrar um escritor em um estilo de época produz duas histórias diferentes: “a dos fatos gerais e a dos fatos particulares; e essas duas histórias quase nunca coincidem, porque os autores considerados grandes nunca são exemplares de uma generalidade”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 49). A pesquisadora complementa, isso se deve ao fato dos estilos de épocas serem emergidos por um grande escritor e seguidos por escritores mais razoáveis.

Percebemos que o romance de Ana Miranda oferece ao leitor e ao pesquisador de literatura a possibilidade de pensar e refletir sobre as suas características metaliterárias, sendo assim, sobre os escritores ficcionalizados, a formação do cânone literário, a história da literatura

e a crítica literária daquele momento. Na sequência da cena do debate sobre literatura há uma longa reflexão literária entre os dois pretendentes da viúva. Vejamos:

Então todos os poetas do mundo, de todos os tempos, seriam cientificistas, pois a poesia comove-se diante dos fenômenos da natureza, das leis que normalizam a existência, dos mistérios do Universo, a poesia explora e observa a terra, o ar, a água, o fogo, a história, a vida. A poesia é a espiritualidade do mundo; o poeta sente esta espiritualidade e a interpreta.

Sim, mas a maneira de interpretar é o estilo. E o estilo quase nunca é característica de apenas um poeta; sempre há a maldição da época. Hoje todos são parnasianos e todos renegam o parnasianismo. Bilac, por exemplo, duvida, mesmo, da existência dessa escola, assim como detesta o romantismo sentimental de amores pálidos, platônicos, melífluos. O que ele tenta é um estilo aseado. Acompanha friamente o simbolismo, o satanismo, o nefelibatismo, o decadentismo, os efemerismos. Mas não tão friamente assim. (MIRANDA, 1995, p. 234, grifos nossos)

O destaque é que a narrativa nesse ponto também ganha caráter metaliterário porque levanta uma reflexão sobre a definição de poesia e de estilo. Sobre este último, a opinião do narrador se aproxima do apontamento feito por Tavares (1974), pois ambos dizem que o estilo de um escritor pode coincidir, consciente ou inconscientemente, com a maneira de outros escritores escreverem, interpretado pelo narrador como a maldição de uma época e pelo teórico como estilo de época.

Com essas duas últimas análises das citações extraídas do romance podemos comparar que a figuração da discursividade das personagens no texto de Ana Miranda apresenta-se em consonância às ideias de Tavares (1974) e Proença Filho (1991), porque os três textos defendem que, de certa forma, os estilos de época não devem ser tratados separadamente uns aos outros.

De maneira semelhante a essa forma de pensar, é possível encontrar nas demonstrações textuais de *A última quimera*, que a própria poesia de Olavo Bilac também é questionada por apresentar características como sendo absolutamente parnasianas. Sabe-se que esse escritor é um dos maiores escritores representantes do Parnasianismo, porém a sua obra é vasta e também circula entre vários estilos, abordando várias temáticas e outras formas de composições, na poesia e na prosa.

O narrador exemplifica dizendo que a poesia de Augusto dos Anjos transita por vários estilos, por isso devemos nos atentar para não enquadrá-la em um estilo de época de maneira geral, porque antes de fazê-lo é interessante que se analisem suas composições uma a uma para depois pensá-las como um todo.

Para Carlos Reis (2012), deve-se ter cuidado ao classificar um escritor dentro das denominações que servem como gavetas cômodas, porque isso, muitas vezes, é feito com base

em textos da história da literatura, esta que, por sua vez, pode apresentar indeterminações sobre os escritores de que trata.

O narrador acrescenta que algumas poesias do recém-falecido apresentam variáveis que revelam a originalidade do poeta ou abrangem simultaneamente outros estilos de épocas, os quais remetem a vários momentos da história da literatura, não apenas ao tempo do poeta paraibano, pois a discussão metaliterária tende a ressaltar a obra desse escritor para estabelecer um diálogo maior.

No impasse travado entre as duas personagens inominadas, depois de discutirem sobre poesia, sobre estilo individual e sobre estilo de época, a fim de compreenderem alguns critérios que pudessem adotar para classificar as poesias da personagem em uma escola literária ou estilo de época, segue uma reflexão acerca do Parnasianismo e do Simbolismo. Percebamos qual a defesa do professor amazonense sobre isso:

[...] O poeta parnasiano emprega as palavras apenas porque não tem mais o que fazer com elas, usa uma procissão de adjetivos, pronomes cavalgando verbos. Seus poemas, se fossem comparados a uma mulher, seriam uma rainha recamada de alfaias e pedrarias, cetins adamascados em ouro, coroa de diamantes, porém as pernas tortas como as da condessa de Anjou e olhos vesgos, nádegas murchas, seios engelhados e a boca de Dante, uma catástrofe a fazer qualquer homem perder sua potência. Isto é o parnasianismo.' (MIRANDA, 1995, p. 235, grifo nosso)

Como consequência da leitura de Massaud Moisés (2001), pensamos que o Parnasianismo é uma tendência de produções poéticas que se originou na França, na primeira metade do século XIX, em reação ao romantismo exacerbado. Mais expressivamente com o escritor Théophile Gautier que publicou o prefácio de *Premières Poésies* (1832) e o romance *Mademoiselle de Mauquin* (1836), obras responsáveis pelas primeiras manifestações de uma nova escola literária que em breve surgiria.

Esse estilo de época se caracterizava pelo rigor formal, pela escolha das palavras mais requintadas, pela medida dos versos, pela gramática poética e pela objetividade, com a proposta de a arte ser produzida em favor da própria arte. Dessa maneira, a subjetividade do escritor ficava em segundo plano, a valorização era da estruturação, uma forma mais bela prevalecia a uma ideia original.

Essas características estão em consonância com a alegoria no discurso do professor amazonense que usa a rainha cheia de adornos para se referir aos exageros formais propostos pelas composições parnasianas que propunham uma poética que agradasse aos olhos, mas quando fosse lida provavelmente não despertasse nenhum efeito de sentido na recepção em boa parte dos leitores.

O narrador em *A última quimera* revela ao leitor por meio de seus fluxos de consciência que em reação ao Parnasianismo alguns escritores se manifestavam com produções que rompiam com as propostas do movimento que os antecederam. Leiamos como o narrador se expressa:

Sei que a reação ao parnasianismo e sua impassibilidade, à busca da perfeição da forma, é um movimento tão salutar quanto o próprio Parnasianismo. Jácome, Colatino, Queiroz, Cruz e Souza pretenderam substituir as descrições e objetividades do parnaso pela intensidade da essência, mas se entregaram à mania da onomatopéia, dos sons indefiníveis, e tudo se amalgamou numa salada de caprichos extraordinários de estilo. Vinde ver violinos vorazes, vinde ver volteios de varandas, vinde, vórtices velozes, violar as violetas vítimas da venérea volúpia vibrante do vinagre vigilante da vidralhada das vozes votivas das virgens vilipendiadas. (MIRANDA, 1995, p. 236, grifo nosso)

Temos nos dedicado a mostrar o caráter metaliterário que o texto de Ana Miranda pode apresentar ao leitor e ao pesquisador de literatura, nessa passagem e em outras já verificadas no decorrer de nosso trabalho, o narrador nos revela que os estilos de época ou as escolas literárias surgem em decorrência da contraversão às manifestações literárias que lhe antecederam.

É importante pensar que o estudo da história da literatura não deve ser desenvolvido de maneira fragmentada, ao contrário, devem ser consideradas as manifestações artísticas anteriores e posteriores àquelas que se estudam.

Para mostrar esse movimento cíclico que ocorre com a literatura, o narrador expressa a reação de alguns escritores ao Parnasianismo com o surgimento de novas obras literárias e de novos escritores, dentre os quais ele menciona Cruz e Souza para se referir ao Simbolismo no Brasil.

Ana Miranda usa como recurso intertextual a citação por montagem de elementos linguísticos extraídos do poema “Violões que choram...” encontrado na edição *Cruz e Souza Simbolista: Broquéis, Faróis e Últimos Sonetos*, de Cruz e Souza. O narrador se refere ao poeta simbolista e as suas poesias como uma manifestação oposta às composições parnasianas que as antecederam.

De acordo com o narrador a personagem Augusto dos Anjos não fazia parte de nenhum grupo que manifestasse um estilo, pois “ele sempre teve liberdade de raciocínio, sua razão e seus sentimentos sempre foram soberanos”. (MIRANDA, 1995, p. 236). Para o narrador, as escolas literárias são maneiras de delimitar o trabalho de composição poética, pois normalmente os estilos de época são fundados por um escritor de talento, o qual é seguido por uma multidão de escritores menos talentosos.

Seguindo nossas análises, avançamos para o capítulo “*Et perdez-vous encore le temps avec des femmes?*”, o último da parte três. Percebemos que ele é autobiográfico, o narrador relata as suas experiências com as mulheres. Pois, como o próprio título sugere, ele teve experiências negativas em alguns de seus relacionamentos, sobretudo em seu reencontro com Esther, em que não conseguiu seu objetivo. Ainda faz parte desse capítulo o episódio em que encontrou com Marion Cirne, a sua ex-noiva, momento no qual nos conta todas as aflições e mágoas da moça ao ser abandonada no altar no dia do casamento.

A quarta parte do romance, “De volta ao Rio de Janeiro”, é bem curta, composta por apenas dois capítulos, “Marca de fogo” e “Mundo infinito”. No primeiro deles, o narrador compartilha com o leitor o momento em que chega de viagem em sua casa no Rio de Janeiro. Cabe lembrar que fica subentendido que isso ocorre em uma segunda-feira, dia dezesseis de novembro de 1914.

A sua chegada é marcada pela lavagem das fachadas das casas que faz parte do projeto de higienização da capital daquele momento e também por muita tensão na narrativa porque há uma grande fogueira no quintal de casa. Nela são queimados objetos de uso pessoal de Camila, junto com os pertences contaminados com o bacilo da tuberculose são queimados também as poesias do narrador.

No início dessa cena, pela própria dramaticidade dada a ela pelo narrador, o leitor espera a possibilidade de a moça ter morrido, mas embora ela esteja com a saúde muito frágil, o narrador pede que chamem um médico e consegue tratá-la. Com isso, ele alcança a redenção das experiências frustradas que teve com Esther e Marion Cirne em Leopoldina.

No outro capítulo, “Um mundo infinito”, a personagem Olavo Bilac entra em cena novamente nos relatos do narrador, o qual parece frequentar os mesmos ambientes que o poeta, pois é recorrente ele relatar que encontra com o escritor na rua. Desta vez não conversam, mas o narrador compartilha dados biográficos desse escritor, com destaque para o questionamento a respeito do apoio parcial que Olavo Bilac dava ao serviço militar obrigatório, sob a prerrogativa de acabar com o analfabetismo.

Aproximando o leitor do final da narrativa o narrador nos revela que esse poeta conquistou tudo o que quis em sua carreira literária, com inúmeras honrarias, como por exemplo, “o poeta do Palace Theatre, muitas vezes Príncipe dos Poetas eleito por notáveis, amigo dos poderosos, [...], diretor do Pedagogium, secretário do prefeito e, para sua desgraça, com fama de rico, o que deve ser a causa maior da inveja que provoca por aí”. (MIRANDA, 1995, p. 275)

Perto do fim, a narrativa vai ganhando cada vez mais a característica cíclica, pois diversas vezes o narrador se refere, direta ou indiretamente, à matéria orgânica que constantemente se renova. Com relação a segunda, há várias alusões que o narrador faz à literatura, possivelmente apontando ao fato de ela se alimentar de si mesma. Já no caso da primeira, fica evidente na seguinte passagem:

Antes de Bilac, ser poeta ou romancista era algo vergonhoso. Diplomatas, vereadores, professores, ricos entediados, que publicavam livros diletantes, escondiam-se com medo das murmurações. Não havia homens de letras no Brasil. Os intrépidos boêmios da rua do Ouvidor não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade. (MIRANDA, 1995, p. 275, grifo nosso)

Podemos pensar a respeito das reflexões sobre a história da literatura, principalmente para reafirmarmos que os estilos de época quase sempre sofrem a influência das manifestações artísticas e literárias que os antecedem e servem como modelos para os novos projetos literários que se manifestam contra ou a favor as características vigentes em determinado momento da história da literatura.

Como mostra o narrador de maneira direta, a personagem Olavo Bilac teve a importância para outros futuros poetas e romancistas. Esses autores, de certa forma, também contribuíram para amadurecer a ideia de ser escritor em nosso país e para a formação da história literária brasileira, que está sendo repensada e reconstruída constantemente, bem como sugere o título desse capítulo, “Um mundo infinito”.

A última parte do romance, “Epílogo”, é composta por apenas um capítulo, “A roda da vida”. Esse título também desperta a ideia cíclica da matéria humana que, por sua vez, pode ser pensada como a figuração da vitalidade da literatura em toda a sua existência e a formação de sua história. Nesse desfecho proposto por Ana Miranda, há uma cena comovente e muito bonita.

Nos referimos a uma das andanças do narrador pelas ruas do Rio de Janeiro em que ele passa em frente ao velho sobrado em que morou a personagem Augusto dos Anjos, próximo ao cais Mauá. Ele descreve o processo de demolição do casarão de maneira bem lenta e carregado de melancolia, porque esse evento desperta a sua memória em relação ao amigo paraibano.

Depois de totalmente demolido, no lugar do sobrado não se constrói nada, permanece naquele espaço um terreno baldio, como se, alegoricamente, no lugar de Augusto dos Anjos ainda não houvesse surgido um poeta com o seu mesmo talento.

Faz parte do “Epílogo” a narração a respeito da recepção da segunda edição do livro da personagem Augusto dos Anjos que, a partir de então, é publicado com o nome de *Eu e outras poesias*. Eis como isso é expresso:

Hoje abro o Jornal do Commercio e leio que o livro de Augusto foi reeditado e para surpresa de todos a tiragem de três mil exemplares esgotou-se em quatro dias. Trataram de imprimir mais três mil que foram comprados em um par de dias. Em pouco tempo o *Eu* chega a vender cinquenta mil exemplares. Torna-se o mais espantoso sucesso de livraria dos últimos tempos! (MIRANDA, 1995, p. 284, grifo nosso)

Com o uso do advérbio de tempo no início para marcar o tempo da história, sabemos que se passaram sete anos depois da primeira edição do *Eu* e o livro surpreende as expectativas de venda tendo que ser reimpressa mais uma tiragem para atender à demanda e, com o passar do tempo, o livro de Augusto dos Anjos chega a vender cinquenta mil exemplares.

O narrador segue vivendo em sua chácara em Botafogo com Camila e Marion Cirne, sua cunhada e ex-noiva. Ocupa-se em escrever poemas para sua amada e ela a enviar para publicação seus versos que logo atingem o sucesso e o reconhecimento literário no cenário fluminense. Ele chega a ser escolhido o “Príncipe dos Poetas”, posição que fora ocupada pela personagem Olavo Bilac várias vezes, contribuindo para o caráter cíclico que a narrativa adquire no final.

Podemos dizer que essa característica fica ainda mais evidente com a cena final do romance, porque ela se assemelha à cena do encontro do narrador com Olavo Bilac no começo da narrativa. A diegese se encerra quando o narrador está saindo de uma farmácia e é abordado por uma jovem poeta que o admira muito, que leu os seus livros. Ela o interpela, se apresenta e pede que ele ouça a declamação de uma das poesias de autoria dela.

A ciclicidade é percebida porque o romance inicia e termina com duas cenas que se aproximam muito, pois o evento é quase o mesmo, mas com outras personagens. Isso remete ao fato de que a literatura se alimenta da própria literatura, por exemplo, assim como as personagens Augusto dos Anjos e Olavo Bilac morreram, surge um novo escritor, a figura do narrador. O ciclo prossegue, pois uma nova poeta está prestes a surgir no cenário cultural fluminense, expondo um de seus poemas para o atual “Príncipe dos Poetas”.

Embora os fatos narrados se aproximem de eventos históricos, biográficos e literários, não são os próprios, são figurações prováveis das personagens escritores. Toda a reflexão sobre literatura presente na narrativa não seria possível naquele período porque os fatos ainda não

estavam concretizados, as poesias dos dois escritores estavam florescendo e sofriam as primeiras análises sob os olhos da crítica literária vigente em seus tempos.

Podemos lembrar de Jorge Luis Borges, citado em Perrone-Moisés (1998), ao acrescentar que os escritores criam um outro passado literário, pois embora mantenham em suas obras semelhanças com a história literária, também é possível de serem lidos sob os olhos do presente, dessa forma modificam ou reafirmam a concepção de literatura no passado e a projetam ao futuro.

O romance *A última quimera* nos apresenta uma releitura do presente sobre um passado literário que merece continuar sendo relido pelos estudantes e pesquisadores de literatura. Entre o que verificamos, ele nos revela que o poeta Augusto dos Anjos não teve o devido reconhecimento de sua obra quando a publicou em 1912.

Além disso, suas composições trazem traços marcantes de sua subjetividade, podemos acrescentar que as condições sociais que ele experimentou, de certa forma, contribuíram para que ele se tornasse o poeta do hediondo.

N'A *última quimera* é curioso o fato da narrativa começar e terminar com uma cena que pelas suas semelhanças parecem se repetir nesses dois momentos. O narrador é poeta, mas no início da história seu repertório de poesias parece ser bem tímido e ele se deslumbra em seu encontro com Olavo Bilac, pois o admira muito. No final da narrativa ele alcança a posição de "Príncipe dos poetas" e é abordado na rua por uma jovem escritora que o admira.

Isso traz à narrativa um caráter cíclico e pode produzir um efeito alegórico no leitor e levá-lo a refletir a respeito da própria existência vital da literatura em toda a sua história, ou seja, podemos pensar em um ciclo em que a literatura se movimenta e se alimenta propriamente de outros textos literários do passado e do presente. Dessa forma se mantém resistente e perdura até a nossa contemporaneidade, acrescenta-se ainda que é o movimento de retroceder ao passado que projeta a literatura para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhemos o termo considerações finais, ao invés de conclusão, porque com o desenvolvimento de nosso estudo descobrimos novos caminhos que podem ser seguidos em vez de chegar ao fim de uma trilha específica. Porém, tentaremos parar de dizer em um ponto em que se possa compreender o que foi possível constatar durante a trajetória que percorremos.

Começamos com algumas considerações relevantes referentes ao segundo capítulo, com as quais compreendemos que, com exceção de *Clarice*, não é possível afirmar que Ana Miranda tenha produzido algum de seus livros sob a encomenda dos editores.

Mas evidencia-se que, durante a sua carreira como escritora, ela tem percebido o crescente interesse do público e das editoras por esse modelo de ficção e pelas biografias. Pelo menos é o que demonstrou com a publicação de seus cinco romances híbridos e dos relatos biográficos em *Musa praguejadora* e *Xica da Silva: a cinderela negra*.

Percebemos que Ana Miranda aparece como a escritora pós-moderna brasileira que mais produziu romances híbridos cujos personagens são escritores reconhecidos pelo cânone nacional. Sabemos que a presença de escritores canônicos como personagens de ficção é uma prática mais antiga, a exemplo temos *Camões* (1825), de Almeida Garrett, mas é na pós-modernidade que essa característica ganhou um formato mais definido, que o crítico Silviano Santiago (2017) chama de romance de sobrevivência.

Os autores mortos são rediscutidos, trazidos de novo ao presente para que ainda possamos conhecer algumas das facetas de suas obras que, em alguns casos, foram pouco exploradas ou que nunca foram discutidas. Em concordância com Perrone-Moisés (1998), entendemos que não são as obras do passado que nos servem como parâmetros, são as novas produções que nos fazem olhar para um universo literário remoto que merece ser reavaliado, porque a imagem que se constrói de um escritor pode mudar com o tempo.

O que vimos no romance *A última quimera* é a figuração de dois poetas que tiveram suas carreiras como escritores distintas, primeiro Olavo Bilac que conquistou o reconhecimento imediato, quando lançou suas obras, e segue até a contemporaneidade como um dos maiores representantes da *Belle époque* nacional, segundo Augusto dos Anjos que enfrentou dificuldades como escritor e como pessoa comum na sociedade.

Este último, de acordo com a narrativa e em consonância às biografias e manuais da história da literatura, demorou para ser reconhecido. Em seu tempo, teve pouco espaço nas folhas de jornais para publicar suas poesias e enfrentou sérias dificuldades para publicar seu único livro. Na contemporaneidade, é reconhecido como um dos grandes poetas de sua época,

assim como Olavo Bilac, mas em seu tempo não foi compreendido. O romance de Ana Miranda nos oferece a possibilidade de aproximar o leitor das obras desses dois escritores e de os tornar sobreviventes de um período da história da literatura.

A crescente presença de obras híbridas no cenário pós-moderno pode ter como fator intensificador o próprio desenvolvimento social e cultural que experimentamos em nossa contemporaneidade, sobretudo nos grandes centros populacionais. É evidente o interesse pelo passado, pelas personalidades que podem servir como referencial para o presente, seja no campo das artes, seja na área da ética e da moral. Com as mídias sociais, é revelador que as pessoas sentem a necessidade de serem seguidas e de serem seguidoras de alguém em que possam se espelhar.

Destacamos em nossas análises a originalidade e autonomia da prosa ficcional de Ana Miranda em relação às poesias de Olavo Bilac, e principalmente às de Augusto dos Anjos. Pelo motivo de conferirmos, em determinados pontos da narrativa, a capacidade da escritora em inventar cenas genuinamente ficcionais, ou seja, cenas que são independentes dos registros históricos e biográficos. Além disso, por produzir um discurso que não se distancia do tema da obra.

No sentido de perceber a originalidade e autonomia desse romance como um todo, mencionamos o trabalho da autora com o poema “Versos íntimos” e as cenas por ela criadas em que as ações e os discursos nele reproduzidos aludem de maneira alegórica a algumas poesias de Augusto dos Anjos. Não apenas, mas é possível considerar que isso foi realizado com recursos linguísticos próprios, sem reproduzir os versos do poeta, com inserção de elementos criativos nas cenas e de funções específicas dadas às personagens que remetem à obra de Augusto dos Anjos.

Assim como a originalidade foi critério de avaliação estética para os últimos escritores românticos, percebemos que ela continua sendo um fator importante na pós-modernidade e que os romances híbridos podem apresentar variações entre eles nesse sentido. A autonomia e originalidade aparecem como elementos fundamentais para Perrone-Moisés (2016) e a rediscussão da obra do autor no cânone literário para Carlos Reis (2012), quando ambos pensam no valor estético desse modelo de produção.

Como vimos, na composição do romance de Ana Miranda há o hibridismo entre gêneros textuais já considerados bem catalogados fora do romance pelos estudiosos da linguagem que, em suas relações incontornáveis com a narrativa, problematizam vários aspectos da composição ficcional, entre eles destacamos a metaliterariedade. Assim, temos como fundamentação o que

disse Carlos Reis (2012), o importante nessas obras é o valor dado às produções dos autores homenageados, critério que deve sobretudo discutir a posição do escritor no cânone literário.

Nesse sentido, no primeiro e no quarto capítulos enfatizamos a presença da crítica literária nas obras verificadas, sobretudo em *A última quimera*, e percebemos que essa é uma das características que consideramos mais importante nos textos da escritora. Em decorrência ao resgate de um conjunto de escritores canônicos por meio da metaliterariedade, um mecanismo que discute a própria matéria que lhe deu origem, ou melhor, um texto literário que fala sobre outros textos literários.

A presença da metaliterariedade em *A última quimera* é proveniente da figuração dos discursos ficcionais emitidos pelas personagens que atuam no romance, como por exemplo, o narrador, Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e o professor amazonense. Esses discursos são reveladores do possível cenário cultural em que emergiram as obras literárias das personagens escritores.

Com relação a metaliterariedade verificada durante o trabalho, reconhecemos que essa característica, em algumas passagens no romance se aproxima bastante da maneira discursiva usada nos manuais de caráter didático, destinados ao Ensino Médio. Assim como o romance, esses materiais têm como parte de suas funções apresentar um provável panorama da vida e das obras dos escritores e situá-los em determinados períodos históricos e escolas literárias.

É possível dizer, em consonância a Carlos Reis (2012), que isso também ocorre em sentido contrário, ou seja, a discursividade nos manuais de história da literatura também se aproxima das ficcionalizações literárias. Como critério principal para essa semelhança a maneira que os discursos históricos literários, presentes em compêndios e manuais, se apresentam ao falarem dos escritores, pois eles também são organizados como narrativas.

Por exemplo, é comum encontrarmos alguns textos que tratam da vida e da obra de Machado de Assis e Augusto dos Anjos, que se referem respectivamente a eles como “o bruxo do Cosme Velho” ou “o poeta do hediondo”. Isso acrescenta à imagem dos escritores referidos certa ficcionalidade, pois não se sabe ao certo a aproximação e o distanciamento que esses codinomes mantêm com os escritores como personalidades históricas.

A matéria-prima presente nesses manuais é o artefato linguístico, ideologicamente disposto em formas narrativas pelos seus autores, em que os escritores são situados em seu contexto histórico e social, com inclusão de dados biográficos, mesclados às informações sobre suas produções literárias.

Com essas reflexões percebemos que o romance de Ana Miranda pode ter alguma contribuição ao estudante de literatura no Ensino Médio, porque a metaliterariedade do discurso

ficcional revela que em alguns momentos a narrativa apresenta características cognitivas e didáticas. Parece que faz parte da intenção da autora, levar ao leitor de primeiro e de segundo nível a possibilidade de pensar e refletir sobre a obra dos dois poetas e sobre o momento histórico que os produziu dentro do cânone literário da época.

Isso se evidencia, por exemplo, com a ficcionalização da cena em que o narrador estabelece diálogo com Olavo Bilac no Passeio Público, com o fluxo de consciência do narrador sobre o lançamento da primeira edição do *Eu* e quando ele estabelece um debate com o professor amazonense na casa de Esther, em Leopoldina. Nessas passagens, a narrativa apresenta-se reflexiva a respeito das obras literárias desses dois escritores, possibilitando ao leitor estudante de literatura pensar acerca do discurso metaliterário em *A última quimera*.

Apenas a título de constatação, o discurso ficcional pode funcionar como elemento paradidático ao ensino de literatura. Isso está ancorado em alguns tópicos importantes desenvolvidos pelas *Orientações curriculares para o ensino médio*¹ (2006, p. 54), como por exemplo, que “não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias”. Por outro lado, acrescenta que o aluno deve reconhecer minimamente as diferentes formas literárias em vários períodos históricos.

Nesse caso o romance de Ana Miranda poderia aparecer como elemento de mediação em aulas de literatura no Ensino Médio, pois ele oferece compostos narrativos que contemplam a indicação apontada pelo *Documento*. Por meio de uma sequência didática previamente planejada, em que a leitura do romance seria feita em um prazo confortável aos alunos, poderia contribuir com essas orientações, sobretudo com a cena em que o narrador discute com o poeta amazonense sobre os estilos de época.

Nesse sentido, o romance em questão pode funcionar como elemento de mediação, porque com a leitura da obra é possível discutir e pensar sobre a história da literatura. Por meio da leitura da narrativa, o aluno pode perceber que não se deve compreender os estilos de épocas ou as escolas literárias como movimentos culturais estanques e que elas não são formadas por apenas um estilo ou uma forma de manifestação artística.

O *Documento* complementa sugerindo que essas atividades devem ser feitas com o acompanhamento de um profissional especializado em leitura literária, com o qual seja possível desenvolver atividades que envolvam o aluno no âmbito da teoria literária, dessa forma

¹ Embora finalmente, *Orientações curriculares para o ensino médio* será substituído por *Documento* nas demais referências.

possibilitando ao educando realizar leituras mais profundas e mais detalhadas dos textos literários.

Os leitores do romance devem atentar para que a construção romanesca de Ana Miranda não pretende menosprezar as pessoas ou as poesias de Olavo Bilac e Augusto dos Anjos, mas faz parte da intenção da obra o contraponto entre os dois escritores e suas respectivas produções literárias. Parece que o propósito disso é despertar a reflexão sobre o que a história da literatura e a crítica literária tem dito sobre a poesia desses dois poetas. Para isso, temos a reconstrução de um universo ficcional coerente com as experiências literárias desses dois poetas.

A posição expressa no romance acerca desses dois poetas, dentro do universo literário de cada um, pode apresentar ao leitor e ao estudante de literatura no Ensino Médio a oportunidade de refletir sobre a formação do cânone literário daquele tempo. Isso pode acrescentar e ampliar o alcance cognitivo e didático da obra ao seu leitor, pelo motivo de contribuir ao exercício do pensamento do estudante, guiado pela discussão sobre literatura apresentada pelo romance.

O romance nos fez compreender as possíveis questões culturais e políticas que impediram a obra de Augusto dos Anjos de alcançar o reconhecimento imediato da crítica literária. Além disso, verificamos quais eram os valores estéticos usados na escolha dos heróis da literatura na *Belle époque* nacional.

No romance de Ana Miranda isso ficou evidente na figuração do escritor Olavo Bilac, em que essa personagem é sempre bem recebida por políticos e jornalistas, que consideravam suas obras o mais requintado modelo literário. Porque, na época, os valores eram concentrados na arte do bem escrever, com a presença de exageros retóricos nas composições poéticas, que por vezes, serviam como suporte para os estudos voltados à gramática.

Ainda, percebemos que o romance de Ana Miranda chama a atenção da crítica acadêmica desde o seu lançamento, possui valor estético, é motivador de boa quantidade de fortuna crítica. Além disso, desperta os diversos olhares para sua obra, a partir do romance histórico, da metaficção historiográfica, do romance-ensaio, e agora da figuração de escritores como personagens de ficção.

REFERÊNCIAS

LIVROS CIENTÍFICOS

BOSI, Alfredo. *A história concisa da literatura brasileira*. 43ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. *Linguagens, códigos e suas tecnologias. Conhecimentos de literatura*. In: Orientações curriculares para o ensino médio, vol. 1. Brasília: Ministério da educação, Secretaria da educação básica, 2006. p. 50-83.

CARVALHO, Alfredo L. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto & Consuelo Fortes Santiago. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FILHO, Proença F. *Estilos de época na literatura*. 12ª edição. São Paulo: Ática, 1991.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 21 nov. 2017.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago. 1991. (Série Logoteca)

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Ed. 2011. São Paulo: Boitempo, 1936-37.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la America Latina: 1979 – 1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

REIS, Carlos A. A. dos. História literária e personagens da história: os mártires da literatura. *Uma coisa na ordem das coisas: estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Organizadores: Reis, Carlos; Bernardes, José Augusto Cardoso; Santana, Maria Helena. 1ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 95-120. Disponível em: <digitalis.uc.pt/pt-pt/content/livro?id=38676>. Acesso em: 25 ago 2017.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008. (Linguagem e Cultura; 40)

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 5ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TUFANO, Douglas. *Língua e literatura*. 2ª edição. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

LIVROS LITERÁRIOS

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção poesia sempre; v. 6)

CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Organização de Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A última quimera*. 1ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Dias e dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003. (Grandes escritores da atualidade)

SOUZA, Cruz e. *Cruz e Souza simbolista: Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

VIEIRA, Antonio. *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-contra-armas-holanda.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

LIVROS BIOGRÁFICOS

BARBOSA, Francisco de A. Notas biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. p. 47-72 (Coleção poesia sempre; v. 6)

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. 4ª. edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. (Coleção coroa vermelha. Estudos brasileiros; v. 20)

JUNIOR, Raimundo M. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Brasília: Civilização Brasileira, 1977. (Coleção Vera Cruz, v. 241)

SOARES, Órris. Elogio de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 35ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. p. 29-44 (Coleção poesia sempre; v. 6)

DISSERTAÇÕES

HARMUCH, R. A. *A última quimera: entre a ficção e a história*. 1997, 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24535/D%20%20HARMUCH%2C%20%20ROSANA%20APOLONIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

FRANCO, M. J. F. *Ficções do Eu Augusto dos Anjos*. 2000, 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/78618/174446.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

TESE

SOUZA PINTO, L. R. *Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac*. 2012, 168 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103702/pinto_lrs_dr_sjrp.pdf;sequence=1>. Acesso em: 08 jun. 2017.

ARTIGOS

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. *Revista Landa*, Santa Catarina, v. 3, nº 2, p. 94-115, jan. 2015. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol3n2/6.%20CHAMADA%20%20Rafael%20Guti%C3%A9rrez.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

REIS, Carlos A. A. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. *Revista de Estudos Literários*, [S.l.], v. 4, p. 43-68, jan. 2016. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2679>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

MANUAIS

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. 2.ed. Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA. *Manual de normalização bibliográfica para trabalhos científicos*. 3ª edição. Ponta Grossa: UEPG, 2014.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Disponível em: www.dgabc.com.br. Acesso em: 05 de jan. 2018.

HEMEROTECA DIGITAL DO MUNICÍPIO DE LISBOA. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 10 mai. 2017.

SILVIANO, Santiago. *Sempre um papo* [abr. 2017]. Afonso Borges. São Paulo: SESC Bom Retiro, 2017. Internet. Entrevista concedida pelo crítico e escritor Silvano Santiago. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwbU8grKDFY&t=3566s>. Acesso em: 24 jan. 2018.