

Releituras, paródia e intertextualidade em *Braz, Quincas & Cia* (2002), de Antonio Fernando Borges

Flávio Pereira Camargo*

Resumo: Neste ensaio, temos como objetivo analisar os procedimentos e as estratégias narrativas utilizadas por Antonio Fernando Borges em *Braz, Quincas & Cia* (2002) em suas releituras da obra de Machado de Assis, por meio da intertextualidade, principalmente através da paródia como estratégia para o autoquestionamento estético, e as suas implicações tanto para a construção da narrativa quanto para sua recepção por parte do leitor.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea. Metaficção. Personagem-escritor. Intertextualidade. Paródia.

No decorrer de nossa investigação procuraremos comprovar a tese de que uma das linhas de força da prosa de ficção brasileira contemporânea é justamente a narrativa metaficcional marcada, entre outros aspectos, pelo espelhamento da própria narrativa e de seus elementos composicionais, como, por exemplo, a duplicação de personagens e do romance dentro do romance, revelando ao leitor um texto espelhado, uma escrita em abismo narrativo e ensaístico.

Nessa narrativa metaficcional, temos observado que há a recorrência de um sujeito *na* escritura, conforme a terminologia de Wladimir Krysinski, que explicita conscientemente os mecanismos de engrenagem dessa narrativa ao seu leitor, exigindo dele uma cooperação e uma coparticipação ativa em seu percurso de leitura, pois ele é instigado a decifrar as pistas textuais deixadas pelo personagem-escritor em seu processo de criação e de elaboração da narrativa.

A estratégia de duplicação do autor no personagem ou da duplicação dos próprios personagens no interior do romance revela o autoquestionamento da narrativa e de seus elementos composicionais. Essa duplicação cara à narrativa que se dobra sobre si mesma, que se projeta ou se reproduz, remete-nos à presença de um personagem no seu universo intradieético, cuja função se desdobra em personagem-autor/escritor, personagem-leitor e personagem-narrador, problematizando aspectos referentes à própria teoria do romance.

* Pós-doutor em Estudos Literários pela UFMG. Doutor em Literatura pela UnB. Doutor e Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela UFG. Professor de Literatura Brasileira da UFT/Campus Universitário de Araguaína.

Temos, portanto, o romance dentro do romance, no qual “a história deixa de ser algo que se conta para ser algo que se constrói” (JÍTRIK, 1979, p. 231), a partir da experimentação de técnicas e de estratégias narrativas e discursivas na composição do romance contemporâneo, entre as quais destacamos a dissolução das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários, o entrecruzamento de diferentes linguagens na elaboração do romance, a reescrita ou a releitura de nossa tradição literária e a técnica do diálogo com o leitor, como um dos recursos da narrativa que se autoquestiona.

Nesse sentido, o *leitmotiv* da narrativa metaficcional é a sua própria elaboração enquanto ficção, cujo processo de composição é explicitado ao leitor. O engajamento é, antes de tudo, estético, um *engagement* que revela o “radical questionamento da própria escritura e da linguagem” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 135). Portanto, não é social.

A experimentação estética está na base do autoquestionamento das estruturas tradicionais da narrativa: “a ruptura existe, mas quero dizer também que alguma coisa continua, muda e se amplia. Do mesmo modo, a ruptura procura estabelecer certas genealogias” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 135).

Observamos que há uma estreita relação de alguns dos autores contemporâneos com a nossa tradição literária, que é retomada por meio da intertextualidade, principalmente através da paródia como estratégia para o autoquestionamento estético, e também como forma de reverenciar grandes autores de nossa tradição literária.

A paródia pode ser compreendida, nesse caso, como uma das principais estratégias da releitura ou da reescrita de textos e de autores já consagrados, o que nos remete à afirmação de Rodríguez Monegal de que, mesmo quando há uma ruptura, esta não implica necessariamente uma destruição do passado, pelo contrário, há uma relação de continuidade e de renovação a partir de técnicas e de estratégias que outrora foram utilizadas e que, agora, na contemporaneidade, são retomadas e levadas adiante, mas de modo mais amplo, como ocorre, por exemplo, com a narrativa metaficcional, cujas estratégias são retomadas, ampliadas e potencializadas pelos escritores da contemporaneidade, dando, portanto, continuidade a uma tradição literária metaficcional.

Em seu estudo sobre a natureza e a função da paródia na ficção e nas artes do século XX, Linda Hutcheon afirma que, se a mudança também implica continuidade de uma tradição, a paródia pode ser considerada como uma estratégia muito produtiva, sobretudo no que se refere aos processos constantes de reflexividade e de autoquestionamento estético. Aliás, a metaficção no romance contemporâneo “é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito” (HUTCHEON, 1985, p. 105).

A paródia, como um modo autorreflexivo, chama a atenção do leitor para o convencionalismo da arte, de um modo geral, questionando as suas estruturas consideradas tradicionais. Além disso, mantém a continuidade cultural na medida em que resgata outros textos, outros saberes culturais. No entanto, permite, ao mesmo tempo, uma distância crítica e a mudança, por isso o seu emprego na narrativa metaficcional demanda do leitor um grau maior de participação e de cooperação em seu percurso de leitura.

Para Linda Hutcheon (1985, p. 45), boa parte dos teóricos que se dedica ao estudo da paródia faz referências à sua etimologia, cuja raiz grega, *para*, significa “contra”, “oposição”, e *odos*, “canto”, ou seja, eles compreendem o conceito de paródia, na maioria das vezes, como um “contracanto” e suas reflexões se limitam a uma compreensão desse recurso apenas como uma oposição ou um contraste entre textos.

Para um aprofundamento da natureza textual e discursiva da paródia, Hutcheon retoma a sua raiz etimológica para lembrar que o prefixo *para*, em grego, também significa “ao longo de”. Esse sentido teórico atribuído à paródia permite um alargamento de seu escopo pragmático, pois o seu conceito não fica restrito apenas ao sentido de contraste ou de oposição entre textos.

Para Linda Hutcheon, a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos, e uma de suas marcas é precisamente a diferença que se procura estabelecer com o texto anterior. A paródia, nesse sentido, exige tanto uma distância irônica e crítica do escritor com relação ao texto-base, quanto uma participação ativa do leitor que, em seu processo de decodificação, deve ser capaz de identificar as alusões, ou as citações intencionais ou não do codificador.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-e-vem” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciamento. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Ao se valer do recurso da paródia, o escritor contemporâneo se volta para os seus antepassados, para aqueles que o precederam, e com eles estabelece um diálogo, retomando certas estratégias narrativas e discursivas de seus predecessores, ampliando-as e aperfeiçoando ainda mais o seu emprego nas técnicas de composição de seus romances. Trata-se, portanto, de um modo de os autores contemporâneos reverenciarem os escritores considerados como clássicos pela historiografia literária.

Esse diálogo com a tradição, por meio da paródia, exige muita atenção do leitor, pois ele é convidado a perscrutar os indícios de intertextualidade presentes nas tramas da narrativa, além de estabelecer uma relação de maior cumplicidade com o texto, pois a paródia, como um modo autorreflexivo, chama a sua atenção para os procedimentos de elaboração da narrativa.

Na narrativa metaficcional, o recurso à estratégia da paródia, como vimos, permite ao personagem-escritor evidenciar o *status* ontológico do romance ao leitor, ou seja, a narrativa como artifício, cuja literariedade do texto é mostrada ao leitor, principalmente por meio da ironia que é, segundo Hutcheon, um dos mecanismos retóricos, senão o principal, para despertar a consciência do leitor em relação ao seu papel ativo no processo de colaboração e de cooperação com o texto ficcional.

Esse espelhamento, próprio de uma narrativa que se dobra sobre si mesma, enreda o leitor para a sua teia discursiva, ao colocar em xeque alguns valores da estética romântica, como, por exemplo, o conceito de gênio, de originalidade e de individualidade, pois a paródia se propõe justamente como uma repetição, uma releitura, uma reescrita, mas com distanciamento crítico que marca a diferença, seja referente ao estilo seja ao tratamento temático dado à obra literária.

A paródia é, portanto, um texto em palimpsesto, uma escrita sobre a rasura de outra, enfim, um texto que retoma outro, mas dele se distancia e se diferencia, explicitando ao leitor um diálogo entre textos, pois "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto", conforme assinala Julia Kristeva (1974, p. 64).

É com essa narrativa, que se vale da paródia como um dos recursos da autorreflexividade, que o leitor se depara ao ler o romance *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando Borges. As relações de intertextualidade são explicitadas ao leitor desde o título da obra, em uma referência clara aos romances de Machado de Assis, entre eles, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

Desde o início de seu contato inicial com o livro de Antonio Fernando, o leitor é levado a interagir com a obra, pois percebe a referência a um de nossos grandes escritores em língua portuguesa: Machado de Assis, seja por meio do título da obra, seja na duplicação de personagens ou da própria narrativa, retomando técnicas consideradas inovadoras à época da publicação dos romances machadianos. Trata-se, portanto, de um romance no qual o leitor estético percebe uma releitura ou uma reescrita que se vale do recurso da paródia e da ironia.

Para Flávio Carneiro (2005, p. 98), Antonio Fernando Borges, em seu segundo livro, dá continuidade a uma "narrativa labiríntica", engendrada a partir de uma escrita inteligente, elegante e irônica, a exemplo de um Machado de Assis ou de um Jorge Luis Borges.

Assim como em *Que fim levou Brodie?*, no qual Antonio Fernando faz uma releitura da obra de Jorge Luis Borges, em *Braz, Quincas & Cia* ele dá continuidade ao seu projeto literário. Dessa vez, fazendo referência a Machado de Assis, convidando o leitor a interagir com o texto e a desvendar algumas de suas pistas, mesmo aquelas que descobrimos serem falsas.

Em *Braz, Quincas & Cia* o leitor encontra

aqui e ali, as marcas da obra do bruxo do Cosme Velho em frases, nomes de personagens, cenários, episódios, na feitura dos capítulos (curtos) e na própria forma de se contar a história. Por exemplo, o enredo nada linear lembra as idas e vindas, os volteios na ordenação dos fatos que são marcas dos melhores narradores machadianos (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Nessa narrativa metaficcional, Antonio Fernando utiliza como recurso para explorar os procedimentos da composição de seu romance, a paródia, por meio da qual o seu personagem-escritor estabelece um diálogo irônico com o leitor, que é convidado a entrar em um jogo de espelhos.

Vimos anteriormente, que a paródia, como um canto ao lado de, ou paralelo a outro, contribui para inscrever a continuidade de uma tradição, embora com diferença e distanciamento crítico. Nesse sentido, Flávio Carneiro, consciente dessa releitura que Antonio Fernando faz da obra de Machado de Assis, afirma:

Em Machado, porém, a estratégia de desorientar o leitor é alcançada porque, em contrapartida, o enredo em si é simples. A trama principal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de *Dom Casmurro* e do *Memorial do Aires*, entre outros, não tem nada de labiríntica, pelo contrário, são histórias banais, que ganham seu teor de originalidade pelas artimanhas dos narradores.

Ao optar por outra saída, a de um enredo labiríntico narrado de forma labiríntica, Antonio Fernando Borges marcou uma posição de diferença em relação ao homenageado, o que é sem dúvida louvável, mas o resultado não foi dos melhores. O excesso de enigmas e de reviravoltas na trama, associado ao modo fragmentado de narrar, torna o texto confuso às vezes, e o que poderia soar como originalidade corre o risco de parecer apenas performance cerebral, de pouco rendimento em termos ficcionais.

[...]

O que sustenta todo o livro e que, a meu ver, se mostra como seu maior trunfo, é a forma encontrada por Antonio Fernando Borges para a defesa ferrenha do direito à individualidade num mundo cada vez mais avesso à aceitação da diferença (2005, p. 99-100).

A diferença entre ambos os escritores se estabelece à medida que, em *Braz, Quincas & Cia*, o crítico verifica um enredo labiríntico. Se a originalidade de Machado de Assis se restringe, nesse caso, às artimanhas de um narrador que rompe com a objetividade e as convenções esperadas pelos realistas, a narrativa de Antonio Fernando dá continuidade à tradição da narrativa metaficcional, principalmente por apresentar ao seu leitor um personagem-escritor que, entre outros aspectos, dialoga com o leitor demandando dele certa cooperação.

Justamente por isso, não concordamos com o posicionamento de Carneiro, quando este afirma que o excesso de enigmas, as reviravoltas e a fragmentação da narrativa, com suas idas e vindas, não traz “rendimentos em termos ficcionais”. Pelo contrário, essa fragmentação da narrativa, fruto, por exemplo, das digressões do personagem-escritor sobre a elaboração e a composição de personagens, que são duplicados pela própria escrita, colaboram para a construção de uma narrativa labiríntica, em um abismo narrativo e ensaístico, que demanda do leitor muita atenção e certa desconfiança em relação ao narrador, pois este joga com o leitor, inclusive dando-lhe pistas falsas que só posteriormente são reveladas a ele.

Acreditamos que a contribuição do romance de Antonio Fernando para o cenário da narrativa brasileira contemporânea não se restringe simplesmente ao fato de o escritor fazer coro à defesa da individualidade em uma sociedade massificada como a nossa. É extremamente válido esse posicionamento de Carneiro, ao lado da contribuição maior do escritor que, a nosso ver, é o emprego de técnicas e de estratégias narrativas e discursivas que são empregadas em grau maior de profundidade e talvez de complexidade na narrativa metaficcional, no contexto da contemporaneidade, na esteira de Sérgio Sant’Anna, de Rubem Fonseca, de Osman Lins e de Chico Buarque, entre outros escritores.

O romance *Braz, Quincas & Cia* está dividido em duas partes: "Biscoitos finos" e "O silêncio das massas". Na primeira parte, temos a encenação de um jogo de espelhos, e na segunda, as suas regras são explicitadas com maior nitidez ao leitor. Em ambas, o personagem-escritor, que não sabemos ao certo se está morto ou vivo, narra em primeira pessoa alguns fatos e acontecimentos diversos que o levaram àquele estado que oscila entre a vida e a morte.

Logo no início da narrativa, o personagem-escritor, de "sessenta e oito anos, quatro ex-mulheres, oito livros" publicados, revela ao leitor o seu estado de quase morte em um "quarto barato de hotel" (BORGES, 2002, p. 13). Nas primeiras páginas do romance, o diálogo do personagem-escritor com o leitor nos remete ao narrador machadiano, sobretudo por ser um diálogo no qual ele informa ao "possível leitor" a sua quase morte.

Por esse e por outros motivos, o personagem-escritor não sabe por onde começar a sua narrativa, se pelo início, pelo meio ou pelo fim. Para ele, não se trata somente de uma questão de estilo, mas de uma estratégia narrativa:

Na dúvida, e sem fugir à metáfora anatômica, preferi começar pelo próprio ventre da Besta, de onde brotou quase tudo, ou pelo menos a parte pior. Mesmo porque, pensando bem, há monstros, e histórias, sem pé nem cabeça. A minha, por exemplo: tentei morrer, sem conseguir – mas, de alguma forma, estou morto. E sobretudo cansado. (BORGES, 2002, p. 15).

O personagem-escritor não está morto, na verdade ainda está vivo, mas cansado da vida, da massificação e dos valores da sociedade na qual está inserido. É esse personagem-escritor que irá narrar ao leitor o percurso que o levou a um estado de quase morte, além de evidenciar algumas das referências a Machado de Assis, como ocorre na passagem que segue:

A imagem, convite ao conformismo, usurpa o direito à palavra, talvez para espanto de tio Maria, que por sinal se deliciava com os biscoitos finos do Velho e, em seu tempo, jamais deu a gravuras ou mesmo a telas clássicas a atenção reverente que hoje qualquer criança dispensa a um desenho animado. (BORGES, 2002, p. 16).

Há, nessa passagem, duas referências que merecem a atenção do leitor: uma ao Velho, e outra ao tio Maria. O personagem-escritor reverencia Machado de Assis ao ficcionalizá-lo, criando um personagem, também escritor, cujo nome é Maria, de Joaquim Maria Machado de Assis. Outros indícios na narrativa revelam ao leitor essa aproximação entre tio Maria e o escritor Machado de Assis, sobretudo quando o personagem-escritor se refere ao período histórico em que o seu falecido tio Maria viveu, às suas obras e ao sucesso de crítica e de público, assim como algumas firulas da vida particular de Machado de Assis que são ficcionalizadas na narrativa do personagem-escritor.

Além disso, o segundo personagem citado, o Velho, seria irmão de seu tio Maria, portanto, seu tio-avô, que também se enveredou pela literatura, mas em decorrência do sucesso de seu irmão não obteve reconhecimento da crítica, ficando, sempre, à sua sombra, restando-lhe então se dedicar à confecção de biscoitos finos, que eram apreciados por todos, inclusive por seu irmão famoso.

Entremeadas às histórias pessoais do personagem-escritor, há várias recorrências de reflexões sobre a arte e a literatura de um modo geral, o que nos remete à *mimesis do processo* (HUTCHEON, 1984), pois ao mesmo tempo em que o leitor lê a narrativa ele também adentra em suas engrenagens:

Deus o livre, leitor, do dever moral de crer no absurdo. Deus o poupe, desde já, de acreditar neste livro – que por enquanto é apenas um caderno sem pauta e sem futuro nas mãos de um homem morto, mas sobretudo cansado, que há pouco acordou cheio de espanto, neste quarto barato de hotel, preso à impossibilidade de sair, ou de voltar a viver num mundo cada vez mais parecido com seus pesadelos. (BORGES, 2002, p. 16).

O nome do personagem-escritor é Antonio Borges, o que nos remete àquela duplicação de nomes e à narrativa em abismo, pois temos um personagem-escritor cujo nome faz referência direta ao do autor empírico do livro, Antonio Fernando Borges¹.

Trata-se, pois, de um espelhamento que expõe a própria tessitura do romance e os questionamentos estéticos referentes à sua elaboração, pois Antonio Borges é um sujeito inscrito na escritura que problematiza o processo de escrita da narrativa, que expõe ao leitor a sua ficcionalidade e os seus elementos composicionais.

No caso de Antonio Borges, trata-se de uma narrativa que é, inicialmente, escrita em um caderno com folhas sem pauta, nas quais ele registra suas ideias que podem vir a se transformar em um livro. Este livro, que Antonio Borges deseja escrever, na verdade não está pronto e acabado. São apenas algumas anotações e rascunhos que podem servir como referência para a confecção final de seu livro.

A questão é que o livro que o leitor está lendo é justamente o caderno de anotações do personagem-escritor, o que nos remete à noção de *mimesis do processo*, pois se trata de uma narrativa em processo de construção e de elaboração, por meio da qual Antonio Borges explicita ao leitor a sua ficcionalidade, rompendo com uma suposta ilusão de realidade.

O personagem-escritor, ao resgatar os fatos e os acontecimentos que marcaram sua vida, volta a sua infância, e oferece ao leitor a imagem de um garoto doentio que vivia a assustadora “síndrome da igualdade progressiva” (BORGES, 2002, p. 17) durante as reuniões familiares, como, por exemplo, nos jantares, ou em outros momentos nos quais ele não se via como igual aos outros, incluído na coletividade, sempre se mantendo afastado, tentando preservar, desde a infância, a sua individualidade.

Esse sentimento de individualidade se contrapõe aos valores massificados na sociedade contemporânea e principalmente à coletividade, em detrimento da valorização da individualidade, dos valores pessoais e particulares do sujeito, assim como de seus direitos e deveres.

No enredo da narrativa, Antonio Borges é um escritor que já escreveu e publicou oito livros, o que faz com que ele seja considerado um intelectual respeitado pelo

¹ Para nos referirmos ao nome do personagem-escritor, utilizaremos a entrada Antonio Borges, e para fazer menção ao autor, Antonio Fernando ou Antonio Fernando Borges.

público e pela crítica. Ele é casmurro, prefere o silêncio e os livros de sua biblioteca ao mundo exterior a ela, pois parece acreditar mais nos livros do que na própria realidade na qual está inserido.

É na manhã de 21 de junho², dedicada à leitura e aos seus estudos, que Antonio Borges recebe a visita de Dr. Faustino Xavier³, uma figura enigmática, que se apresenta como sendo um advogado, desconhecido por ele até esse exato momento. É o início do jogo⁴ para Antonio Borges:

“Faustino Xavier, às suas ordens!”, foi como o estranho visitante se apresentou desde logo, ao invadir o monastério de sossego e livros que construí para mim no bairro do F***, à custa dos modestos rendimentos de oito romances e exagerados anos de funcionalismo exemplar. (BORGES, 2002, p. 22).

Nessa passagem, assim como em outras, temos uma referência ao personagem-escritor como leitor assíduo, como aquele que, enclausurado em seu universo literário, se alimenta da palavra, da leitura, e faz de sua biblioteca um lugar quase sagrado, pois é ali que Antonio Borges mantém contato com a leitura de textos antigos, com outros códigos culturais e sociais.

Em suas manhãs solitárias, ele se encontra com seus livros, seus mundos, seus valores, mantendo-se, como sempre, afastado da coletividade e preservando, até onde consegue, a sua individualidade.

No entanto, a visita de Dr. Faustino Xavier não é gratuita, pois ele deseja que Antonio Borges avalie a originalidade e a autenticidade do livro *Os perigos do individualismo: um tratado*, destinado “ao uso da mocidade”, de autoria de J. Deus & Silva. Segundo as informações de Faustino Xavier, trata-se de um livro que foi publicado no exterior em 1891 e, dependendo da avaliação de Antonio Borges, ele gostaria de reeditá-lo, por isso a necessidade de se verificar a sua autenticidade, pois a edição

pertence a uma época em que as falsificações eram um vaidoso costume. Naqueles dias, saber falsificar um livro era uma espécie de arte que quase igualava o falsário ao autor do original. Eis o que pretendemos do senhor: que investigue para nós as chances de autenticidade deste livro. (BORGES, 2002, p. 26-27).

Faustino Xavier, por sua vez, propõe a Antonio Borges um pagamento considerável pelo trabalho que o personagem-escritor terá em sua investigação acerca do livro que tem em mãos, o que ele não sabia é que estava entrando em um jogo do qual não teria mais como sair, como veremos ao longo de nossa análise.

² Referência ao nascimento de Joaquim Maria Machado de Assis em 21 de junho de 1839, na então capital do Império, Rio de Janeiro.

³ Referência a Faustino Xavier de Novais – cunhado de Machado de Assis – que era responsável pela publicação de *O Futuro*, periódico no qual Assis publicou alguns de seus contos e crônicas no início de sua carreira.

⁴ Trata-se, aqui, da primeira referência ao Jogo do Número, que será devidamente retomado no decorrer de nossa análise.

Antonio Borges, ao fazer uma investigação literária do livro de J. Deus & Silva, termina por fazer uma investigação dos próprios elementos constitutivos da narrativa que o leitor está lendo, além de colocar em xeque conceitos como o de autenticidade e de originalidade no processo de criação de uma obra literária:

Qualquer leitor habituado às boas páginas (melhores, em tudo, do que estas) já deve ter percebido a fragilidade lógica da cena anterior – quem sabe até tolerável num romancista estreado, mas absurda e indefensável em alguém com meu prestígio, minha obra e, sobretudo, com tantas rugas e cabelos brancos. Jamais cortejei leitores, mas de bom grado faria isso agora, interrompendo a narrativa para admitir que todas essas palavras não passam de má literatura, ensaio de romance de um velho, solitário e morto, em crise de afeto e de criatividade. (BORGES, 2002, p. 28).

Antonio Borges interrompe a sua narrativa, constantemente, com comentários críticos sobre o que acabara de escrever. Em seus diálogos com o leitor, o personagem-escritor justifica ao leitor o que ele julga ser a fragilidade de sua obra. Trata-se, pois, de um julgamento de valor, por meio do qual Antonio Borges tenta convencer o leitor de que o livro é, na verdade, um “ensaio de romance”. Não é um romance, mas o esboço para a criação, a elaboração, a composição de um romance. Afinal, um romance não seria escrito em um reles caderno com folhas sem pauta como o que ele está escrevendo.

Como vimos anteriormente, na *mimesis do processo* o personagem-escritor expõe ao leitor o procedimento de construção da narrativa, incluindo-se aí os seus dilemas em seu processo de criação, tais como a alegada crise de afeto e de criatividade, responsáveis pelas várias interrupções do fluxo narrativo pelo personagem-escritor.

Entre essas idas e vindas, as referências a Machado de Assis vão se tornando mais explícitas no decorrer da narrativa, como ocorre na passagem abaixo:

Tio Maria adorava os biscoitos finos que o irmão caçula fazia chegar até ele na Academia.

Filhos da pobreza honrada e da ambição honesta, cada um era frustrado e triste a seu modo – de uma tristeza e uma frustração que, salvo engano ou exagero, nenhuma glória alcançada parecia capaz de apagar.

Tio Maria sonhava com um Ministério que nunca lhe foi oferecido como reconhecimento natural pela carreira pública exemplar. Sua indiferença à política parece ter sido a causa principal dessa injustiça jamais reparada: num ambiente dividido entre liberais e monarquistas, republicanos e ingratos, sua fraqueza incorrupta não era um passaporte suficientemente confiável. Quando morreu, tinha o espírito adornado por todas as insígnias literárias de seu tempo, mas era como se preferisse ostentar a ferida incurável de haver sido preterido (BORGES, 2002, p. 30-31).

Na passagem acima, as referências a aspectos diversos da vida de Machado de Assis, como, por exemplo, a infância pobre, a origem humilde, a carreira como funcionário público, e seu reconhecimento como escritor e como membro-fundador da Academia Brasileira de Letras são nítidas, havendo, portanto, uma ficcionalização do referido escritor que é representado no universo intradieético da narrativa como o tio

de Antonio Borges, também escritor. No entanto, este não chega a ser tão hábil na escrita de seu "ensaio de romance", pois ainda não conseguiu, como seu antecessor, dominar plenamente os artifícios da linguagem literária em seu processo de composição, uma vez que seu "machado" ainda não é tão afiado.

Nas passagens seguintes a essa, o personagem-escritor faz nova digressão para informar ao leitor um detalhe que ele julga importante para que possamos, posteriormente, compreender melhor alguns dos acontecimentos nos quais ele se envolveu.

Trata-se de um resgate de fatos e acontecimentos diversos que o levaram a conhecer Maria Inês em uma noite de lançamento e de autógrafos do escritor S*** em uma livraria. Maria Inês, como sua editora, estava, como ela mesma afirma, "condenada a ler *todos* os livros de S***!" (BORGES, 2002, p. 34, grifo do autor), ao passo que Antonio Borges só está ali por causa de seu editor que, praticamente, o obrigou a comparecer ao lançamento, mesmo não tendo afinidade com o outro escritor ou com sua obra.

Em suas reflexões sobre o seu envolvimento um tanto conturbado com Maria Inês, sua quarta mulher, ele também relembra as constantes traições dela com rapazes bem mais jovens e o seu envolvimento com Faustino Xavier, J. Deus & Silva e todos os outros acontecimentos que ainda estariam por vir.

Em uma de suas referências a Maria Inês, no lançamento do livro de S***, destacamos a passagem a seguir, na qual o personagem-escritor cede gentilmente uma taça de vinho a uma senhora, por julgarmos que ela pode contribuir para as nossas reflexões referentes à narrativa metaficcional:

"O vinho que me ofereceu: por acaso o senhor já provou?"

Àquela altura, já havia bebido duas taças – por que iria mentir? Mas a reação da desconhecida superou o horror e o imprevisível!?"

O diálogo que travamos eu não teria coragem de incluir em nenhum dos oito livros com que, ao longo dos anos, procurei fazer frente aos caprichos da vocação nacional para o naturalismo. A cena a seguir é transcrição de algo real, embora mais terrível do que meus pesadelos.

[...]

"Prezada senhora", ainda arrisquei, "imagino que cada indivíduo..."

"Ora, o indivíduo!" – e seu tom era de escárnio evidente. "O indivíduo é uma ilusão" A culpa pela má qualidade deste vinho é de todos! Então, é *sua* também!" E atirou o restante do conteúdo do copo contra mim, enquanto se afastava (BORGES, 2002, p. 37-38, aspas e itálico do autor).

Na passagem citada, há dois aspectos que nos chamam a atenção. Primeiro, a afirmação de que o personagem-escritor se propõe a "transcrever algo real", mas essa realidade é criada por Antonio Borges, uma vez que ela faz parte de seu ensaio de romance, o que podemos compreender como uma estratégia para tentar criar no leitor uma ilusão de realidade que é, em seguida, quebrada, ao fazer os seus comentários sobre a elaboração de sua narrativa. Segundo, trata-se da questão referente ao indivíduo *versus* o coletivismo, que perpassa toda a narrativa.

Nessa passagem, como o leitor irá descobrir mais tarde, a personagem feminina, que aparece no lançamento e discute com Antonio Borges por causa da má qualidade do vinho, é parte do "Jogo do número" ou "Jogo do Grupo", que Antonio Borges está jogando sem o saber.

As regras desse jogo, de modo geral, referem-se à tentativa de anulação de toda e qualquer individualidade em detrimento da coletividade, por isso ela afirmar que a culpa de o vinho servido ser ruim é de todos, portanto, também é dele.

Em outra digressão acerca dessa relação dual entre os valores da individualidade e da coletividade, representada pelo Jogo do número, Antonio Borges resgata um momento específico em que estava na Confeitaria C*** para fazer um lanche e aproveitar a tranquilidade do ambiente.

Nesse exato instante, entra na Confeitaria um grupo de jovens alvoroçados, barulhentos e com roupas bem distintas das suas, de modo que ele se sente incomodado pelo grupo e solicita ao garçom que lhes peça para se comportarem adequadamente no local.

Em reposta, os jovens solicitam que ele se retire da Confeitaria, pois estão em maior número e também se sentem incomodados com a presença dele, um homem velho e fora de moda. O que parece, à primeira vista, uma brincadeira de mau gosto, não é, pois Antonio Borges é convidado a se retirar do local por não se enquadrar nos novos valores da coletividade, por ser um homem de outro tempo, cujos princípios individuais são rechaçados por causa da coletividade e do bem-estar da maioria.

Como vemos, o romance de Antonio Fernando Borges é, de fato, uma narrativa labiríntica com um enredo igualmente labiríntico, com idas e vindas constantes, que exigem do leitor muita atenção para não se perder no fluxo da narrativa.

As digressões de Antonio Borges ocorrem em quase todos os capítulos, por isso há retomadas constantes de temas, assuntos ou acontecimentos que surgem em uma entrada, são deixados de lado posteriormente, e depois são novamente retomados pelo personagem-escritor.

Exemplar é o fato de Antonio Borges, ao retomar a sua investigação literária do livro de J. Deus & Silva, resolver ligar para o telefone de dr. Faustino Xavier para avisar a ele que aceita fazer a avaliação do livro e acabar descobrindo que o número do telefone dado a ele é, na verdade, de "um asilo popular para idosos carentes, localizado no bairro velho da G****" (BORGES, 2002, p. 47).

Primeira das várias descobertas de Antonio Borges, o tal dr. Faustino Xavier, advogado, é falso. A duplicação de personagens e, principalmente, de personagens falsos, assim como as pistas falsas, vai sendo revelada ao leitor. Entre essas pistas, descobrimos que Antonio Borges é, em seu ensaio de romance, um ator que encena um gesto de criação literária, explicitando ao leitor o caráter teatral da linguagem literária:

A velhice é a melancolia do estilo, uma espécie de crepúsculo que desce sobre a vontade de escrever. E para alguém – eu, um velho – que escreve sem ter vontade, a Musa reserva o castigo impiedoso das metáforas pobres ou fora de moda: a "vida-como-um-teatro"... meu Deus! Nem nas páginas mais desertas e sem inspiração, nesse ofício desigual de escrever, cometi o despudor de passar para o papel tamanha pobreza de ideias. (BORGES, 2002, p. 53).

O personagem-escritor procura, a todo instante, estabelecer um pacto romanesco com o leitor, que é devidamente avisado de que está diante de uma ficção que se quer como ficção e não como uma ilusão de realidade. O leitor é, então, convidado a entrar nesse jogo, cujas regras são ditadas por Antonio Borges.

Roland Barthes, em suas reflexões sobre o leitor e a leitura de textos ficcionais, ao se referir ao papel do leitor afirma que

Abriu o texto, fundar o sistema da sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objectiva ou subjectiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia o jogo não deve ser aqui compreendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual todo esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo. (1987, p. 28).

Nesse sentido, o leitor estético deve estar atento às filigranas do texto, pois este demanda dele uma interação constante com o texto. O jogo lúdico que se estabelece entre o personagem-escritor e o leitor é, na verdade, uma das estratégias metaficcionais, que são utilizadas por Antonio Borges ao enredar o leitor para dentro de sua narrativa, forçando-lhe sua participação na engrenagem da própria narrativa.

Por isso os constantes diálogos do personagem-escritor com o leitor, por meio dos quais ele reflete sobre o seu processo de escrita, questionando-se sobre a validade e a qualidade estética de seu romance, como vemos na passagem que segue:

Quem sabe amanhã (quer dizer, algum dia) as frases que armazeno sem muita vontade neste caderno barato ganhem afinal forma definitiva de livro: lombada, orelhas, colofão, folha de rosto... Aprisionadas na letra de fôrma da página impressa, elas já pouco terão da escrita trêmula e nervosa de um velho como eu, em desabafo *post mortem*. Já não despertarão a incredulidade ou o espanto – essas duas variantes do sucesso editorial. Hão de parecer, no máximo, má literatura, jogo de salão ou (pior) o testamento vulgar de um escritor em quem a crítica nunca terá visto muitas qualidades.

Mas, enquanto isso não acontece, restará sempre o consolo de sua companhia, leitor imponderável, aí do outro lado desta folha deserta (BORGES, 2002, p. 59).

O personagem-escritor estabelece um diálogo com certo leitor imponderável, pois não pode prever quem será e em que circunstâncias ele irá ler o seu ensaio de romance. Na verdade, o que nós, leitores, estamos lendo não é, segundo a afirmação de Antonio Borges, um romance, apenas esboços, anotações e reflexões dispersas em folhas brancas.

Há, pois, referências ao processo de composição da obra, ao trabalho manual, artesanal do escritor com a palavra, que faz esboços e rascunhos para retomá-los na confecção da composição de sua narrativa. Portanto, Antonio Borges justifica as suas digressões ao leitor ao afirmar que não se trata, de fato, de um romance, mas de um processo de elaboração constante que exige dele, enquanto escritor, muita dedicação à sua elaboração, sobretudo o que se refere às suas referências intertextuais a outros autores, como Machado de Assis, que é novamente reverenciado por Antonio Borges:

Não tive filhos, nem pretendo transmitir a nenhuma criatura – muito menos a você, leitor – a impressão de que compreendo as leis da herança e da continuidade da espécie. Escritor que sempre fui, entendo no máximo da geração de seres que, a seguir, já não se reproduzem por si mesmos. Mas, guardadas todas as limitações, sempre me comovi diante do espetáculo da vida se transformando e perpetuando na gravidez das mulheres, para além de seus caprichos e “desejos” voluntariosos. (BORGES, 2002, p. 63).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, lemos:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. [...]. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque, ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa história. (ASSIS, 2001, p. 254).

Como vimos anteriormente, há na prosa de ficção contemporânea uma tendência à reescrita ou à releitura de clássicos de nossa literatura. No caso da produção literária de Antonio Fernando Borges, vimos que ele presta reverência a dois autores consagrados da América Latina: Jorge Luis Borges e Machado de Assis.

Na passagem acima, é perceptível a referência à obra machadiana, pois no romance *Braz, Quincas & Cia*, Antonio Fernando não apenas se vale de aspectos da biografia de Joaquim Maria Machado de Assis para criar seus personagens e seu enredo, ele também se vale de referências intertextuais a algumas de suas obras, como é o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No fragmento de Antonio Borges, que acabamos de citar, o personagem-escritor chama a atenção do leitor para o fato de que ele não deixou filhos aos quais poderia transmitir suas heranças, apesar de ter se casado quatro vezes. Desse modo, ele entende apenas da geração de seres que não se reproduzem sozinhos, ou seja, enquanto personagem-escritor, Antonio Borges entende de seres criados a partir da palavra, são seres ficcionais, criados pelo escritor, que se reproduzem a partir da elaboração e da composição de novos personagens que entram na trama da narrativa, que está sendo tecida, escrita, por ele.

Portanto, os personagens são seres de papel, seres que realmente não têm como se reproduzir sozinhos. Aliás, o personagem-escritor é, também, um ser de papel, criado pelo autor Antonio Fernando Borges, como um duplo do escritor no universo intradieético da narrativa, atuando ao mesmo tempo como autor e como ator no universo da narrativa.

Essa relação do escritor contemporâneo com a tradição que o precede é retomada em outra passagem:

Sei que a vida é feita de regras, ciclos, repetições. Por trás de toda paixão inesperada, de todo grande gesto de heroísmo e até do mais inocente bom-dia, espregueia uma série de padrões que conspiram contra a espontaneidade, a originalidade e o ineditismo. Por trás de meus oito livros, séculos de influências me contemplam – e o mesmo diria dos biscoitos admiráveis do Velho, cujo grande segredo era o de serem fiéis a uma receita antiga de família. (BORGES, 2002, p. 66).

Nesse excerto, Antonio Borges reflete com muita lucidez sobre a relação estabelecida entre o escritor contemporâneo com aqueles que o precederam, isto é, ele retoma a questão referente à relação do escritor com a tradição literária, sobretudo no que se refere aos padrões estéticos que já foram empregados anteriormente por outros escritores e que, na contemporaneidade, são retomados e levados adiante.

Como vimos anteriormente, a ruptura não implica apenas a fissura, mas também a continuidade de uma tradição, o que leva o personagem-escritor a se questionar sobre a espontaneidade, a liberdade no processo de criação e, principalmente, o conceito de originalidade e de ineditismo.

A despeito de certos escritores que acreditam no ineditismo e na originalidade, o personagem-escritor reconhece a influência daqueles que o precederam, o que nos remete à influência da obra de Jorge Luis Borges e de Machado de Assis na produção ficcional de Antonio Fernando Borges.

A originalidade questionada por Antonio Borges no interior da narrativa não é apenas sobre a sua própria narrativa, mas também do livro de J. Deus & Silva, um livro que, à primeira vista, não suscita nele qualquer interesse. No entanto, o livro permanece, para ele, como um enigma, que ele precisa decifrar por meio de uma investigação literária.

É essa investigação que o leva a descobrir, entre os seus papéis guardados em uma pasta de couro alemão, herdada de seu pai, recortes de jornais cujas manchetes noticiavam a falência da fábrica de biscoitos finos de seu tio-avô, o Velho, em 1932, quando foi invadida e teve seu estoque de biscoitos totalmente destruído, levando o Velho a fechar a fábrica. O que nos chama a atenção é o fato de apenas um único objeto ter sido roubado: um "envelope de papel grosso, que talvez contivesse alguma tentativa literária do Velho" (BORGES, 2002, p. 71).

A dúvida instala-se no pensamento de Antonio Borges, e é a partir dela que ele continuamente se propõe a investigar o seu próprio passado, pois as referências dos recortes jornalísticos às Indústrias Assis e ao seu tio-avô já estavam registradas no livro de J. Deus & Silva, publicado anteriormente, cerca de quatro décadas atrás. Portanto, a autenticidade e a originalidade do livro de J. Deus & Silva não é validada por Antonio Borges. Essa descoberta o leva a um diálogo irônico com o leitor em relação ao livro que está escrevendo:

Tudo é ritualístico e, de certo modo, parece uma velha peça que venha se repetindo há muito tempo – como velho e repetitivo é o desconforto, desprevenido leitor, com que você lê estas páginas, vagas e exageradas. A esta altura, você já deve sentir vontade de fechar este livro (se *isto* for mesmo um livro...) e abandoná-lo em algum canto – quem sabe, atirá-lo ao lixo. Sinceramente, eu faria o mesmo, não fosse minha a obrigação de terminar de escrevê-lo. (BORGES, 2002, p. 72).

Nessa passagem, o personagem-escritor evidencia ao leitor dois aspectos importantes para a nossa reflexão sobre a narrativa metaficcional. Primeiro, a ironia dele em relação ao leitor e a sua leitura do romance. Segundo, a conscientização de que o leitor está diante de uma narrativa em processo de construção, uma narrativa que, de certo modo, é desprezada por ele, ao se referir a ela com o pronome "isto".

Na *mimesis do processo*, o leitor é justamente levado a ter consciência do caráter ficcional da narrativa. Nesse caso, o personagem-escritor, em seu diálogo com o leitor, também problematiza, muito ironicamente, a leitura confortável desejada por ele. O desconforto advém, a nosso ver, da ausência de linearidade do fluxo narrativo, e das diversas digressões que exigem do leitor muita atenção diante de uma multiplicidade de informações que vão surgindo na trama da narrativa.

É essa dispersão que demanda do leitor o papel de colaborar, unindo as pontas dos fios da narrativa, tecendo, junto com o personagem-escritor, a teia na qual se vê enredado.

Essa reflexão é recorrente em várias passagens de *Braz, Quincas & Cia*, como ocorre, por exemplo, no fragmento a seguir:

Que bom seria poder escrever um romance de mistério, desses que facilitam tudo desde o prólogo, de forma cômoda e igual, para autor e leitor. Aos dois – aquele que escreve e quem lerá –, consola a ilusão de que a Literatura venha a ser, no máximo, a descrição de um crime, além de um punhado de razões e circunstâncias. Tudo isso, é claro, temperado pelo empenho estilístico, nem sempre honesto, de camuflar a resposta até a última página.

Confesso que nunca sonhei em produzir “tais livros” (como sempre os chamei, não sem preconceito), nem nas horas de maior fracasso de vendas ou desespero amoroso. Nem mesmo agora – quando sou pouco menos do que um morto. Como este, então, jamais será um desses livros baratos (se *isto* for, de fato, um livro), estamos os dois condenados, leitor: eu, a registrar à mão sobre o papel sem pauta os horrores que antecederam um final nada feliz; você, a perceber, afinal, que a vida nem sempre é digna da grande arte. (BORGES, 2002, p. 78, grifo do autor).

Neste diálogo de Antonio Borges com o leitor, observamos o questionamento irônico do gênero romance de mistério, que é visto e compreendido pelo personagem-escritor como uma narrativa menos elaborada esteticamente, resultado de um processo de composição no qual o escritor parte de fatos e de acontecimentos reais para recriá-los no universo ficcional.

O autoquestionamento de Antonio Borges refere-se justamente a esse processo de elaboração e de composição do enredo e da própria narrativa de mistérios, que segue os moldes tradicionais de um romance do gênero.

Nesse caso, essa narrativa poderia oferecer ao leitor certo conforto em sua leitura, e ao escritor uma maior facilidade na sua elaboração, pois Antonio Borges julga que escrever uma narrativa de mistérios seria mais cômodo e confortável, por se adequar a técnicas e a estratégias de criação comuns a várias outras do gênero.

A questão que julgamos basilar é o autoquestionamento do personagem-escritor que coloca em xeque a oposição *mimesis do produto versus mimesis do processo*.

Por um lado, Antonio Borges se refere à narrativa de mistério como um romance que tem a intenção de criar em seu leitor uma ilusão de realidade ou uma ilusão referencial, pois o escritor parte de elementos banais de seu cotidiano para criar a sua narrativa, de modo fidedigno.

Por outro lado, na *mimesis do processo*, o personagem-escritor expõe ao leitor a ficcionalidade da narrativa, pois ele não quer iludi-lo com uma ilusão de realidade, o que é perceptível ao final da citação, quando Antonio Borges afirma que “a vida nem sempre é digna da grande arte”, portanto, a literatura é ficção, é criação, e não meramente uma reprodução da realidade empírica.

No entanto, Antonio Borges chama a atenção para o fato de que ainda há leitores que preferem esse tipo de narrativa, uma “modalidade barata de história de ação, por não [suportarem] a monotonia estrondosa da vida” (BORGES, 2002, p. 79).

Entremeada a essas digressões de Antonio Borges sobre a leitura, o leitor e a ficcionalidade inerente ao romance, ele retoma o fio da narrativa que conduzia o leitor a sua investigação da obra de J. Deus & Silva.

Como vimos anteriormente, ao ligar para o número que estava no cartão do falso advogado Faustino Xavier, ele descobre que, na verdade, o telefone e o endereço são de um asilo, localizado em um prédio velho, no bairro antigo da G***.

Decidido a desvendar os mistérios que rondam o livro que traz em suas mãos, ele vai pessoalmente ao asilo no intuito de averiguar se alguém conhece, ou tem notícias de Faustino Xavier.

Ao chegar ao local, Antonio Borges é recebido por um recepcionista que o conduz até o gabinete de dra. Virgília⁵ Nabuco, a diretora-substituta, com quem ele inicia um diálogo tentando explicar a ela o porquê de ele estar ali. Em uma tentativa de obter respostas para várias de suas perguntas, Antonio Borges termina por revelar a Virgília a história de sua família, desde o tio-avô, o Velho, e o tio Maria, até o surgimento repentino de Faustino Xavier em sua vida, levando-o a investigar as pistas que vão surgindo sobre sua família, principalmente em relação aos manuscritos de seu tio-avô, a partir do momento em que recebeu o falso livro de J. Deus & Silva.

Durante sua conversa com Virgília, alguns enfermeiros a chamam com urgência dizendo a ela que o velho Xaxa estava novamente em crise. Ao seguir Virgília até os aposentos de Xaxa, Antonio Borges se depara com um homem velho, magro e triste, correndo de um lado para outro com um ar de possuído.

Nesse exato momento, Antonio Borges pressente que aquele velho é a chave para os mistérios que tenta desvendar. Além disso, ele tem plena consciência de que é um mero ator no palco de um espetáculo que precisa continuar sendo encenado. Nesse teatro da vida, o roteiro é sinistro, repleto de mistérios e de coadjuvantes, restando a ele, o protagonista, a investigação de seus (falsos) mistérios.

Essa consciência de Antonio Borges de que é apenas uma marionete no teatro da vida é retomada em outros momentos por ele, de modo que esse autoquestionamento dos limites entre vida e ficção, realidade e imaginação são constantemente colocados em xeque, como ocorre na citação a seguir, na qual o personagem-escritor questiona esses limites:

Que bom seria se tudo fosse apenas uma tentativa de escrever um novo livro – o nono – para quebrar meu desastroso jejum. Eu teria a meu alcance todas as chances de alterar o curso do enredo, quando o sentisse claudicar, ou se aproximar perigosamente do inverossímil. Neste ponto, por exemplo: eu poderia interromper o episódio do asilo e colocar o narrador em sua cama – transtornado, mas despertando a salvo de um pesadelo vagamente real. Mas o fato é que o mundo é suficientemente concreto e a vida realista demais para permitir essas manobras estilísticas. (BORGES, 2002, p. 105).

⁵ Referência à personagem Virgília de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma das mulheres com quem o protagonista se relaciona afetiva e sexualmente.

São reflexões que interrompem o fluxo narrativo para problematizar no interior da própria narrativa a relação entre realidade *versus* imaginação, evidenciando ao leitor o caráter ficcional da narrativa, a sua verossimilhança, e a impossibilidade de o personagem-escritor registrar ou representar na literatura uma dada realidade tal como ela se apresenta, criando uma ilusão de realidade.

Trata-se, pois, de uma ruptura com essa ilusão de realidade, por meio da qual Antonio Borges expõe a imaginação, a ficcionalidade e a invenção, que estão nas bases da construção da narrativa, ao leitor. A narrativa, nesse sentido, é compreendida por Antonio Borges como um palco de teatro, no qual todos os personagens são conscientes de seus papéis no cenário da narrativa, como o leitor irá descobrindo pelas várias pistas deixadas ao longo das anotações de Antonio Borges em seu caderno com folhas sem pauta.

Trata-se de uma narrativa labiríntica que, em suas idas e vindas, provocadas por um enredo igualmente labiríntico, envolve o leitor em sua encenação, de modo que, ao exercer um papel ativo no percurso de sua leitura, cooperando e colaborando com o texto, ele também passa a ser parte constitutiva desse espetáculo que está sendo encenado, dessa narrativa que está em processo de construção.

A rigor, as peças do jogo são explicitadas ao leitor, inclusive as referências a Machado de Assis se tornam mais frequentes, como vemos no fragmento a seguir:

Dizem que tio Maria fez algum sucesso em seu tempo apostando em romances e contos a respeito da loucura e seus adeptos. Seus personagens preferidos variavam entre um psiquiatra com sobrenome de arma de fogo que encarcerava toda uma cidade, um doido que doava sua fortuna a um amigo e seu nome a um cachorro, e um advogado casmurro e "louco de ciúme" – repetição em que alguns viam apenas o equivalente literário de sua preocupação com o temperamento esquivo e anti-social do irmão caçula: meu avô, o Velho.

Li alguns desses livros, em bravas edições que resistiram ao tempo e ao cordão de silêncio e esquecimento com que tentam anular tio Maria, seu senso crítico e sua ironia fina. [...]. Como me ajudariam agora, com sua lucidez e seu estilo, a descrever a insanidade que me coube enfrentar, e que se apossou dos últimos dias de minha vida! (BORGES, 2002, p. 94-95).

As referências às obras machadianas são dadas ao leitor por meio de sugestões ou pistas, tais como a menção à temática da loucura, recorrente na narrativa de Assis, assim como a referência aos personagens Simão Bacamarte, protagonista de "O alienista", e Quincas Borba e Bentinho, protagonistas, respectivamente, de *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

O tributo a Machado de Assis é constante nessa narrativa de Antonio Fernando Borges, por meio da qual o seu personagem-escritor, leitor assíduo da obra machadiana, revela a sua admiração e respeito pela obra daquele que é considerado pela crítica literária um de nossos melhores escritores do século XIX.

Antonio Borges se vale praticamente dos mesmos recursos machadianos, a ironia e a crítica, em seu diálogo ferino com o leitor, lembrando-o, a todo instante, da atenção que deve dar aos mistérios do romance e às suas pistas, inclusive aquelas que descobrimos serem falsas.

Após essas digressões, Antonio Borges volta novamente ao momento em que estava observando o velho Xaxa, correndo de um lado para outro, quando é gentilmente acompanhado por Virgília, que o escolta até a saída do prédio. Este fato o leva a desconfiar de que é realmente ali que ele irá descobrir os segredos de seus mistérios.

Ao sair do prédio, o personagem-escritor ouve uma gargalhada que soa muito familiar, é a risada do velho Xaxa. Ao apurar os sentidos, Antonio Borges percebe que ela vem de um quarto cuja janela dá para a rua, e ele simplesmente resolve pular o muro para se encontrar com Xaxa.

O diálogo de Antonio Borges com Xaxa é esclarecedor tanto para Antonio Borges quanto para o leitor que acompanha as peripécias do personagem-escritor em sua peregrinação em busca de respostas para uma melhor compreensão de si mesmo, de sua família e da própria narrativa que está escrevendo, afinal, trata-se de uma investigação literária.

Nesse diálogo, Antonio Borges acaba descobrindo que Xaxa é, na verdade, Faustino Xavier que, em sua juventude, conheceu e conviveu com seu tio-avô, o Velho, que fabricava excelentes biscoitos amanteigados, mas não era tão bom administrador quanto confeitoiro.

Embora os biscoitos fizessem muito sucesso, o Velho não sabia como administrar a sua empresa e, após ela ter sido arrombada, e seus estoques de biscoitos finos serem totalmente destruídos, o Velho foi à falência e poucos meses depois morreu, deixando ao amigo um envelope com um manuscrito que parecia um livro ou as regras de um jogo que poderiam abalar os alicerces de uma sociedade.

Questionado por Antonio Borges sobre o paradeiro do manuscrito, Xaxa indica a ele uma das gavetas de uma cômoda, onde o personagem-escritor encontra apenas um envelope vazio, de papel pardo, grosso e gasto pelo tempo, no qual estava escrito

em caligrafia mais que perfeita, o que pareciam ser o nome e a autoria de um livro:

BRAZ, QUINCAS & CIA.

Abaixo do estranho título, vinha o nome inconfundível do Velho – ou, pelo menos, aquele com que sonhou se fazer notar no terreno em que o irmão maior – tio Maria – havia brilhado. (BORGES, 2002, p. 102).

Eis o romance no romance, uma narrativa labiríntica e espelhada, ao mesmo tempo, na qual há a duplicação da própria narrativa, *Braz, Quincas & Cia*, escrita pelo Velho, e *Braz, Quincas & Cia*, de Antonio Fernando.

Uma narrativa metaficcional que se autoquestiona, que põe em xeque, por exemplo, a questão da autoria, pois o nome e a assinatura do Velho estavam lá, indicando a autoria. Mas apenas a assinatura e o nome seriam suficientes para indicar a autoria e a originalidade de uma obra? Estes são alguns dos autoquestionamentos de Antonio Borges em sua investigação literária.

São esses mistérios que Antonio Borges tenta decifrar e compreender ao voltar para sua casa, pois Xaxa, após lhe contar parte de sua história, se cala, deixando de revelar qualquer pista ao personagem-escritor que, durante dias, vê-se diante de mistérios que ainda não consegue compreender.

Aliás, é em sua casa que ele irá receber, sem saber o motivo, um jornal diário que tem como manchete a morte de um velho, não identificado, nas proximidades do asilo onde Xaxa estava internado.

A foto do corpo do cadáver comprova o que Antonio Borges já havia deduzido, Xaxa estava morto, outro mistério para ele, que se vê como um personagem de um romance de mistérios, um ator no palco da vida, encenando, atuando, conforme as regras de um jogo que ainda desconhece.

Antonio Borges, em seu desespero, percebe que as folhas do caderno no qual está escrevendo estão acabando e talvez não dê tempo de terminar as suas anotações e revelar ao leitor as suas descobertas, principalmente aquelas que se referem às regras do Jogo do Número, que serão reveladas ao personagem-escritor por Conceição⁶, a tia de Virgília, uma senhora distinta e bonita, que comparece no lugar da sobrinha ao encontro marcado por ela com Antonio Borges na Cafeteria V***

Conceição está desesperada devido ao sumiço de Virgília que, desde que se envolveu com os integrantes do Grupo, que faziam parte do Jogo do Número, mudou radicalmente seu comportamento e suas atitudes. Conceição revela a Antonio Borges, entre outras coisas, o fato de o asilo, assim como o cargo de Virgília como diretora-substituta serem partes de um jogo sinistro, denominado por "Jogo do Número, Jogo do Grupo ou Razão das Maiorias" (BORGES, 2002, p. 125).

Um jogo criado há muitos anos com o objetivo de eliminar a individualidade em prol da coletividade, e àqueles jogadores que perdessem ou não quisessem se igualar à maioria, restaria apenas o

suicídio originário. Parecem que se recolhem a um canto isolado de todos e ingerem algum tipo de veneno, repetindo a atitude do Patrono-Fundador – um escritor frustrado do início do século, que se matou sozinho num quarto de hotel. (BORGES, 2002, p. 126).

Após sair da Cafeteria V***, Antonio Borges tem plena certeza de que ele também é uma peça nesse Jogo do Número ou Jogo do Grupo. Essa suspeita será confirmada por ele no Departamento da P*** F***, localizada na Praça M*** – M de morte, de mistérios – onde Antonio Borges se encontra, com o objetivo de adquirir o visto para participar de um Congresso de escritores em Madri. Na fila, a sua frente, estavam dois jovens que

Falavam de jogos, da tentativa lúcida de aprimorar o mundo...e de Braz e Quincas, como posições estratégicas no "Jogo da Companhia". ("O Velho!", sempre ele.) Posso lhe garantir, leitor: comentavam nada menos do que os fracassos recentes na "última rodada do Jogo" e – com requintes de sarcasmo – ironizavam a falta de empenho da "jovem coroa". ("Virgília...?"). (BORGES, 2002, p. 132-133).

⁶ Conceição é a personagem do conto "Missa do Galo", de Machado de Assis. Uma mulher balzaquiana, de seus trinta anos, que desperta no jovem Nogueira, então com dezessete anos, certo desejo, que surge do diálogo entre os dois antes de ele ir à Missa do Galo, às vésperas do Natal.

É nesse momento da narrativa, praticamente nas últimas folhas de seu caderno, que Antonio Borges vai tendo conhecimento das regras do jogo do Velho, seu tio-avô. Inclusive ele ouve os dois jovens comentarem a forma utilizada para cometer o suicídio por aqueles que não conseguiram aderir à Companhia, isto é, abrir mão da individualidade em detrimento dos valores da coletividade, do Grupo. Aos fracos e perdedores era reservado apenas o “amido”, que eles deveriam digerir em local afastado, sozinhos, e aguardarem a morte.

Antonio Borges foi atendido no mesmo balcão que os dois jovens “jogadores”, que deixaram propositadamente um envelope grosso e pardo sobre o balcão, o que levou Antonio Borges a pegá-lo para si imediatamente, pois estava certo de que ali, naquele envelope, encontraria as demais respostas para os seus mistérios.

O que ele não sabia ainda é que ele já estava morto, pois ao consultar os registros, inúmeras vezes, a recepcionista afirma a ele que, pelos dados do sistema do governo, ele já está morto há duas semanas, ou seja, Antonio Borges é considerado pelos jogadores do Grupo um perdedor, restando-lhe apenas a morte como única saída.

Em sua casa, ele abre o envelope e encontra “um saquinho plástico cheio de pó branco: sem dúvida, era o tal *amido*. E um calhamaço de folhas manuscritas que nem [precisou] examinar muito para [se] certificar: sem dúvida, era o Jogo do Velho!” (BORGES, 2002, p. 137, grifo do autor).

Em uma “leitura ansiosa e superficial” Antonio Borges constata que, de fato, encontrou as respostas para seus mistérios. Ao ler o texto que julga ter sido escrito por seu antepassado, o tio-avô, ele se dá conta das regras, dos objetivos e da filosofia do Jogo do Grupo ou Jogo do Número, “um extravagante jogo, que o Velho sonhava ver em prática nos salões da nascente República” (BORGES, 2002, p. 138), que vivia mais de aparências e de valores superficiais e individuais, excluindo todos aqueles que não se encaixassem nos seus padrões. Por isso, o Velho, sempre à sombra do prestígio e da fama do irmão, resolveu criar um jogo assustador e devastador, ao mesmo tempo:

no início da partida, cada participante recebe um “papel básico” que deverá encarnar. Mas, ao contrário das brincadeiras comuns, não se trata de nenhuma disputa: o inesperado objetivo é fazer com que os participantes anulem suas diferenças até formarem, todos, um único personagem, violentamente coletivo, indistinto – a Companhia. (BORGES, 2002, p. 138).

Nessa passagem, já ao final da primeira parte do romance, o leitor, assim como o personagem-escritor, tem consciência das regras do jogo e da encenação que cada um deve interpretar no cenário da trama. É essa encenação, ou melhor, dramatização, que percebemos no decorrer de todo o romance, pois Antonio Borges atua como um dos atores e também como um ator, pois é ele quem escreve essa peça que nós, leitores, estamos lendo.

Uma peça escrita em um caderno com folhas sem pauta, na qual ele estabelece um diálogo com o leitor, marcado pela ironia, em uma tentativa de compreender melhor os fatos e acontecimentos de sua vida. Uma história que, segundo Antonio

Borges, não era plausível, apenas a sua “história real”, mas esta realidade também é criada por ele e a partir de sua ótica, portanto, é passível de questionamento e de desconfiança por parte do leitor.

Ao personagem-escritor, Antonio Borges, resta apenas o suicídio, uma vez que ele é considerado um perdedor, justamente porque valoriza mais a sua individualidade do que os valores coletivos. Para tanto, ele se hospeda em um quarto barato de um dos vários hotéis da L***, levando consigo apenas o envelope com o texto que julga realmente ser de seu tio-avô, o Velho, e o saquinho com o amido.

No apartamento, ele segue todas as indicações das regras do jogo, que preveem que o perdedor deve, por conta própria, cometer o seu suicídio, consciente de que não há lugar para ele e para o individualismo na sociedade. Certo de sua derrota e de sua morte anunciada, Antonio Borges deita-se na cama, come do amido e espera pela morte.

Felizmente, ele não morre. Pelo contrário, começa a escrita de um novo caderno que lhe foi imposto, pelo falso dr. Faustino Xavier, na segunda parte do romance, intitulada “O silêncio das massas”. Essa parte é composta por apenas quatorze capítulos, curtos, irônicos, rápidos, nos quais o personagem-escritor dá continuidade às suas descobertas sobre as regras e os objetivos do jogo e, principalmente, vai ficar sabendo do falso dr. Faustino Xavier o porquê de sua inserção no Jogo do Grupo.

Como vimos anteriormente, o Velho criou o Jogo do Grupo para se vingar de boa parte da sociedade, cujos valores eram considerados por ele como falsos, irrisórios, superficiais e pautados na individualidade, talvez por isso mesmo ele tenha criado um jogo que se encaminha para o igualitarismo progressivo ao propor um choque de igualdade:

Com a pena da melancolia e a tinta da galhofa, assim escreveu naquele tempo o Velho – meu avô – no Prefácio a *Braz, Quincas & Cia.* – a falsa ficção, o Jogo maldito. Era isso, ao menos, o que eu supunha, quando o li sem acreditar, naquele (*nesta*) quarto barato, antes de tomar a dose letal que me cabia – e foi o que de novo supus, quando tornei a ler, sem acreditar no que lia e, sobretudo, sem compreender sequer por que ainda estava vivo. (BORGES, 2002, p. 143, grifo do autor).

Como afirmamos em momentos anteriores, o romance de Antonio Fernando pode ser compreendido como uma narrativa espelhada em um abismo narrativo e ensaístico, que se dobra sobre si mesma, expondo ao leitor as suas engrenagens, o seu funcionamento, enfim, a sua ficcionalidade.

Na passagem citada, esse espelhamento, que reflete a própria narrativa em seu processo de construção, é evidenciado conscientemente ao leitor, na medida em que Antonio Borges afirma que o livro *Braz, Quincas & Cia* é uma falsa ficção.

Não é apenas o texto escrito pelo tio-avô de Antonio Borges que é falso, ele também afirma que se vê, nesse momento, obrigado a escrever um novo caderno para desmentir o que foi escrito no anterior: “ele me foi *imposto*, como uma revelação, condenando-me agora a escrever, mais que um novo caderno, um livro diferente, com uma nova numeração, para desmentir o anterior” (BORGES, 2002, p. 145, grifo do autor).

Antonio Borges, sujeito inscrito na escritura, mantém seus diálogos com o leitor, revelando a ele o caráter fictício da narrativa que acabou de ler. Portanto, o leitor é forçado, de todos os lados, a reconhecer o caráter artificial da linguagem literária, não devendo, em sua leitura, estabelecer relações entre o texto e a realidade, pois sendo ficção, há uma ruptura com aquela ilusão de realidade dos romances realistas.

O choque de Antonio Borges ao se conscientizar das regras e dos objetivos do Jogo do Grupo ou do Jogo do Número são visíveis, pois se trata de um jogo que, ao propor um igualitarismo progressivo, também propõe a própria aniquilação do sujeito.

O jogo de salão, enquanto uma estratégia para criar uma sociedade igualitária, nega ao homem a sua individualidade, a sua experiência particularizada, enfim, os seus valores pessoais nos quais acredita. Valores que devem ser anulados em prol de uma coletividade. O jogo deve ser jogado com três ou mais integrantes, cada um representando uma "Equipe individualista" que, no decorrer do jogo, deve fazer com que os outros jogadores se integrem ao "Coletivo Final". Para tanto, o jogo se estrutura nas seguintes etapas:

Na etapa inicial, ou *Estática*, os jogadores se estudam uns aos outros, em silêncio, buscando descobrir os "pontos igualitários e coletivizantes" para o "imediate contato"; a fase seguinte, *Expansiva*, obriga os participantes ao "ataque benéfico", anódina expressão que significa apenas um punhado de gestos humildes e gentis de "imitação e submissão", para que as "distinções somáticas e psíquicas se vão tornando progressivamente indistintas"; finalmente na fase três, ou *Contrastiva*, ocorre a "absorção planejada" de todas as equipes "estático-individuais" numa Companhia única – o "coletivo do Um", a "Cia", do título. (BORGES, 2002, p. 152, grifos do autor).

São exatamente essas as três etapas pelas quais passou Antonio Borges, no decorrer da narrativa, ou melhor, no outro livro escrito por ele no caderno anterior, a primeira parte da narrativa. A questão é que ele não se deixou assimilar pelo coletivo, isto é, não passou da individualidade à coletividade progressiva e, por isso, foi condenado ao suicídio, como perdedor.

Um aspecto importante observado por Antonio Borges refere-se ao fato de o Velho, ao elaborar o seu Jogo, optar por retirar dos livros de seu irmão, Maria, os nomes de seus personagens e do próprio título do livro, como uma forma de vingança. Além disso,

havia um benefício adicional: disfarçado em texto literário, quem sabe o brinquedo viesse a circular para além da roda dos frívolos, como matéria de leitura e reflexão. Sem dúvida, era um daqueles males que vêm para bem – de quem o pratica... (BORGES, 2002, p. 154).

Braz, Quincas & Cia é, portanto, um jogo disfarçado de texto literário. Na verdade, é o jogo como estratégia narrativa e discursiva, pois o que o leitor percebe na leitura desse romance que se duplica, dessa narrativa espelhada, é a configuração de um jogo estético com o leitor, pois o personagem-escritor joga com o leitor, seduzindo-o e explicitando a ele algumas de suas regras ou de seus elementos composicionais.

O personagem-escritor, Antonio Borges, afirma em vários momentos que não quer iludir o seu leitor, deixando-o consciente de que ele não estaria diante de um romance, mas de meras anotações esparsas feitas por ele em um caderno com folhas sem pauta.

Inclusive o personagem-escritor, em seus constantes diálogos com o leitor, demanda dele a sua cooperação e colaboração na tessitura dessa narrativa labiríntica, exigindo do leitor um posicionamento ativo para unir as pontas de um enredo igualmente labiríntico.

Ao final da segunda parte da narrativa, a pergunta do leitor é a mesma de Antonio Borges: se ele estava jogando, mesmo sem saber, o Jogo do Grupo, por que ele não morreu depois de comer o amido?

É o falso dr. Faustino Xavier, que o aguarda do outro lado da rua do hotel onde Antonio Borges está, que irá explicar tudo o que aconteceu a ele desde o momento em que Xavier e outros integrantes do Grupo descobriram que ele era o único descendente direto do Velho.

Ao caminharem juntos pela Rua do O***, outrora famosa na época em que seu tio Maria reinava entre os escritores de outrora, sendo aplaudido em todas as livrarias da moda naquele momento, ele constata que até mesmo a Leiteria S***, que ainda preservava um ar mais tradicional, está passando por um processo de modernização para se adequar ao gosto do público atual, isto é, à coletividade, pois o ambiente avaliado como tradicional por Antonio Borges, um dos poucos individualistas de seu tempo, é considerado ultrapassado pela coletividade.

O falso dr. Faustino Xavier, no diálogo com Antonio Borges, inicia a sua conversa retomando as ideias do Velho e o fato de ele ter sido menosprezado em detrimento do sucesso de seu irmão, Maria, fato, entre outros, que o levou a planejar e a elaborar o Jogo do Grupo ou o Jogo do Número.

Além disso, Xavier revela a Antonio Borges que tudo não passou de um jogo, de uma encenação, inclusive o livro de J. Deus & Silva é falso, feito especialmente em encadernação diferenciada e luxuosa para atrair a atenção de Antonio Borges, um bibliófilo.

Nesse sentido, o personagem-escritor tem plena consciência de que participava do jogo como um ator e de que tudo não passou de mera ficção:

“Sabemos o que está pensando. O manuscrito de seu avô – como foi que o encontramos? Esqueça! O texto que o induzimos a roubar também é falso – tanto quanto o são Virgília, sua tia-madrinha, o velho Xaxa, a assinatura de seu avô, o asilo na G*** e todo o resto. Sabíamos de seu fraco por mistérios insolúveis e mulheres bonitas. Na verdade, o manuscrito verdadeiro nunca foi encontrado. [...]. Mesmo sem encontrar, encontramos afinal: o Jogo do Um, o Coletivo Universal com que sempre sonhamos.” (BORGES, 2002, p. 164).

Ficções, encenações, representações. O teatro na vida, a vida no teatro. Os limites entre realidade e ficção revelam ao leitor o jogo ficcional da narrativa. O enredo labiríntico forjado pelo escritor revela as fissuras, as brechas, pelas quais o leitor vai penetrando nas entrelinhas do enredo e do texto como um todo.

Ao se deparar com a ficcionalidade que é espelhada conscientemente na narrativa, pelo personagem-escritor Antonio Borges, o leitor se vê diante de um texto literário que não esconde dele a sua ficcionalidade, pelo contrário, ao expô-la ao leitor, Antonio Borges leva-o a romper com uma ilusão de realidade, inclusive ao questioná-lo e ao chamar a sua atenção para as (falsas) pistas, que podem levá-lo a decifrar a narrativa.

Diante de tantas descobertas, ocorre ao personagem-escritor que o leitor também pode ser uma ficção. Para Antonio Borges, o leitor talvez não exista, por se encontrar em uma época em que não há mais espaço para o hábito solitário e individual da leitura.

No entanto, ele ainda acredita nos livros, na leitura, nos valores individuais e, principalmente, na existência do leitor, mesmo que este se restrinja a um número muito reduzido. Por isso mesmo, Antonio Borges dedica os cadernos que está escrevendo aos seus leitores:

Dedico a você estes cadernos, leitor possível – a quem, agora ou depois, caberá me acompanhar nesse esforço de perguntar: por quê? Quem sabe eles possam vir ainda a ser úteis – ou venham, ao menos, a se tornar um livro, que a maioria lerá como obra de pura ficção literária. (BORGES, 2002, p. 167).

São cadernos que estão em processo de escrita, livros que estão sendo esboçados, rascunhados pelo personagem-escritor. Antonio Borges está escrevendo e, ao mesmo tempo, ele revela ao leitor o seu processo de escrita e de elaboração de seus livros, de suas narrativas ficcionais, conscientizando o leitor do seu caráter ficcional.

Trata-se de uma ficção que é elaborada a partir de suas experiências como jogador do Jogo do Grupo:

“Engana-se, meu caro. *Tudo* está apenas começando, e nossas esperanças são muitas. Temos muito interesse, por exemplo, no livro que o senhor certamente há de escrever com tudo isso – se é que já não começou... Que não seja por falta de papel...”

Mostrou então com a mão direita um grosso caderno de capa marrom, que empurrou por sobre a toalha, na minha direção, num gesto cheio de certezas – como se já soubesse, desde sempre, que nele eu iria escrever a parte mais sinistra de toda esta história.

Não sei por quanto tempo mantive os olhos presos naquele objeto medonho – este caderno... (BORGES, 2002, p. 169, grifos do autor).

A afirmação do falso Faustino Xavier remete o leitor ao conceito de *mimesis do processo*, pois, nessa passagem, novamente há uma explicitação do processo de construção da narrativa. Nesse sentido, o autoquestionamento e o interesse de Xavier e dos outros integrantes do Jogo do Grupo se refere ao fato de Antonio Borges poder escrever um livro no qual relate as suas experiências com esse jogo.

A questão que nos interessa aqui é justamente essa tensão entre a realidade *versus* a imaginação, a criação, uma vez que, para Xavier, a literatura é compreendida

como uma forma de registrar o mais fielmente possível os fatos e os acontecimentos vivenciados por Antonio Borges, e a literatura, para o personagem-escritor, é o resultado de uma elaboração estética que pode até se valer de um dado elemento da realidade, mas para transfigurá-lo no universo ficcional.

Além disso, Antonio Borges se refere a “este” caderno como sendo o livro que já se encontra escrito, que foi elaborado à medida que ele ia vivenciando o jogo, mas o leitor deve prestar muita atenção, pois esse caderno, com um enredo e uma estrutura labiríntica, é o livro que estamos lendo.

Portanto, *Braz, Quincas & Cia* é uma ficção, de modo que o leitor não deve acreditar que está diante de fatos que remetem a uma realidade empírica, mesmo porque o próprio personagem-escritor se vê como um mero ator:

pareço, no máximo, um ator (a “marionete sem cordões” do velho Cosme) interpretando ainda o exótico papel de alguém que termina de escrever este livro. Uma história feita de idéias e palavras alheias, e em que já quase ninguém acreditará, ocupados que estão em jogar, sem perceber, o Braz, Quincas & Cia. Sou este ator, que remédio?, sem chances de aplausos ou de vaias – apegado apenas à improvável esperança de que algo ainda possa mudar, antes do fim... (BORGES, 2002, p. 171, grifo do autor).

Ao final da narrativa, Antonio Borges faz duas reflexões que contribuem para nossas discussões acerca da narrativa metaficcional: primeiro, o caráter fictício da narrativa que é explicitado ao leitor; segundo, o autoquestionamento consciente do personagem-escritor em seu processo de elaboração e de composição da narrativa.

Ambos convergem para o aspecto metaficcional dessa narrativa espelhada, pois Antonio Borges se refere a *Braz, Quincas & Cia*, como sendo o jogo de seu avô, o Velho, mas o romance que estamos lendo também tem o mesmo nome.

No romance de Antonio Fernando, o emprego da paródia como recurso de autorreflexividade é visível para o leitor, que percebe as referências, por meio de citações ou de alusões, às obras de Machado de Assis, dando continuidade a uma tradição da narrativa metaficcional, ao retomar, potencializar e levar adiante algumas técnicas e estratégias machadianas, evidenciadas por nós ao longo de nossa análise.

Portanto, temos uma narrativa metaficcional, que se autoquestiona, expondo ao leitor a sua ficcionalidade e a dissolução das fronteiras entre os gêneros literários e os não literários.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Apresentação e notas de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

- _____. **Quincas Borba**. Fixação de texto e notas de Eugênio Vinci de Moraes; prefácio de Willi Bolle. São Paulo: Globo, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORGES, Antonio Fernando. **Braz, Quincas & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente**: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- _____. Intertexto e autotexto. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.
- ECO, Umberto. **Ironia intertextual e níveis de leitura**. In: _____. Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.199-218.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. /s. l./: Guimarães Editores, [19-].
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London/New York: Methuen, 1984.
- _____. **Uma teoria da paródia**. São Paulo: Edições 70, 1989.
- _____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 05-49.
- JÍTRIK, Noé. Destruição e formas nas narracões. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.
- KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: _____. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007a. p. 51-67.
- _____. Estruturas metaficcionais em literaturas eslavas: por uma arqueologia da metaficção. In: _____. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p. 69-89.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 209-230.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e renovação. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

SANTIAGO, Silvano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a. p. 28-43.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002b. p. 44-60.

SCHØLLAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. **Papeis colados**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003. p. 257-271.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984.

Title: Rereading, parody and intertextuality in *Braz, Quincas & Cia.* (2002) by Antonio Fernando Borges

Abstract: In this essay, we aim to analyze the procedures and narrative strategies used by Antonio Fernando Borges in *Braz, Quincas & Cia.* (2002) in their rereading of the work of Machado de Assis, through intertextuality, especially through parody as a strategy for aesthetic self-questioning, and their implications for both the construction of the narrative as to their reception by the reader.

Keywords: Brazilian contemporary narrative. Metafiction. Character-writer. Intertextuality. Parody.

Recebido em: 14/12/2012. Aceito em 17/06/2013.