



**O MÉTODO DA AIA COMO PROCEDIMENTO:
SINAIS DE UM PARADIGMA INDICIÁRIO E DE UMA ESCRITA ASSASSINA NO
ROMANCE *MEU NOME É VERMELHO***

**THE MAID'S METHOD AS PROCEDURE:
SIGNS OF AN INDICIAL PARADIGM AND KILLER WRITING IN THE NOVEL *MY
NAME IS RED***

Jucelino de Sales¹

Recebido em: 29 jun. 2019.

Aceito em: 17 dez. 2019.

DOI 10.26512/aguaviva.v5i2.24990

RESUMO: O artigo discute o *método da aia* submerso na diegese do romance *Meu nome é vermelho* do escritor Orhan Pamuk, e sua relação com o paradigma indiciário abordado pelo historiador Carlo Ginzburg em sua obra histórica. Abordamos como esse método auxilia na revelação da identidade do assassino nos interstícios desse romance, a partir dos sinais, vestígios e rastros deixados na diegese pelo autor dos dois crimes: a morte do miniaturista Elegante Efêndi e do Tio Efêndi. Empenhamo-nos em demonstrar também, como a partir desse método, é possível uma leitura sobre o funcionamento formal dessa obra. Trabalhamos com a seguinte hipótese: a inserção de um estilo historiográfico que faz parte da prática metódica da escrita da história na diegese do romance apresenta-se como uma ironia moderna e como perspicácia do escritor para indicar ao leitor (semiótico) uma maneira dele se aproximar daquele lugar em que a escritura romanesca deposita a sua forma: o discurso narrativo. Abordaremos ainda o que estamos chamando de escrita assassina, a partir das leituras de Roland Barthes e Maurice Blanchot, que argumentam que o escritor escreve para morrer em sua obra, e assim validar sua permanência na memória de literatura.

Palavras-chave: Método da Aia. Paradigma indiciário. Discurso narrativo. Escrita assassina. Estilo literário.

ABSTRACT: The article discusses the method of maid submerged in the diegesis of the novel *My name is red* by the writer Orhan Pamuk, and its relationship with the indicial paradigm approached by the historian Carlo Ginzburg in his historical work. We approach how this method assists in the revelation of the identity of the murderer in the interstices of this novel, vestiges and traces left in the diegesis by the author of two crimes: the death of the elegant miniaturist Efêndi and Uncle Efêndi. We also endeavor to demonstrate, as from this method, that a reading about the formal functioning of this work is possible. We work with the following hypothesis: the insertion of a historiographic style that is part of the methodical practice of writing history in the diegese of the novel is presented as a modern irony and as the writer's

¹ Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB. Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB (2014). Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (2009). Atualmente é Professor efetivo de Língua Portuguesa da Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal e professor contratado temporário da Universidade Estadual de Goiás, campus de Formosa. E-mail: disallesart@hotmail.com



insight to indicate to the reader (semiotic) a way of approaching of that place in which the Romanesque deed deposited its form: narrative discourse. We will also address what we are calling killer writing, from the readings of Roland Barthes and Maurice Blanchot, who argue that the writer writes to die in his work, and thus validate his permanence in the memory of literature.

Keywords: Maid's method. Indicial paradigm. Narrative discourse. Killer writing. Literary style.

Entre a escrita da história e narrativa literária: a ficção do discurso narrativo

Um assassinato origina o romance. A voz da vítima já anuncia sua condição no título do capítulo inicial: “Eu sou o meu cadáver”. Essa voz que vem do além, a voz do miniaturista Elegante Efêndi (o cadáver que fala), já encerra nas primeiras páginas os termos ambíguos desse evento hediondo: “por trás de minha morte se esconde um repugnante complô contra nossa visão de mundo, nossos costumes e nossa religião” (PAMUK, 2004, p. 16-17).

Com esse aperitivo, essa voz insere no leitor a dúvida para permanecer os olhos silenciosos escorregando através da narrativa, uma vez que, em linhas anteriores, cobra a atenção de seu leitor (tanto o ideal quanto o real), convidando-o para seguir as pistas esparramadas nos interstícios da trama. A voz narrativa enfaticamente exclama: “ponham a cabeça para funcionar!” (PAMUK, 2004, p. 16).

De fato, a tensão dramática se estabelece por intermédio dos arremedos da intriga policial. O complô ordinário sobre o qual o cadáver se ressentido (em sua voz oriunda do calabouço da morte), diz respeito ao tema convergente dessa obra romanesca que trata, de um lado, sobre a decadência da arte da miniatura no Império turco-otomano, a partir da cidade de Istambul no final do século XVI (nesse recorte espaço-temporal se passa a trama narrativa), e de outro, ilustra a expansão das técnicas de representação em pintura sob o determinante da perspectiva oriunda do Ocidente e da inscrição de autoria na assinatura das obras picturais (preocupação evocada pela sensibilidade renascentista).

É esse o nó da intriga, que nos interstícios, o romance, por intermédio de uma discussão elaborada sobre o estilo, aborda a problemática da representação²: essa fenda que marca a

² O conceito de representação é de discussão e apropriação de diversos campos do saber. No campo da história, por exemplo, a ideia que circunda o funcionamento da representação diz respeito a uma substituição: “representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência” (PESAVENTO, 2012, p. 40). Perspectiva que também, em alguma medida, abastece o campo literário, uma vez que a ausência, isto é, o vazio, se dispõe a ser entrevistado no lugar ocupado pelo novo, afinal, estar no lugar de ou representar é, necessariamente, ocupar e, na mesma medida em que a linguagem ocupa o vazio



tensão e o conflito milenar (que pode ser político, religioso, ideológico, social, psicológico etc.) entre Oriente e Ocidente.

Trata-se, enfim, de um discurso narrativo, isto é, um estilo escritural, pautado na intriga policial, que vai muito além de uma busca tácita pelo assassino intencionando desvendar sua identidade. Conforme nos explica Hayden White, o termo *style* é “um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de discurso” (WHITE, 1994, p. 14) O escritor, ao inserir o leitor na esfera interior do romance e, paulatinamente, premeditar pegadas, rastros, pistas, convoca-o a assumir a posição de detetive e, desse modo, através dos vestígios a serem coletados, o instiga a montar os autos do processo, analisar os indícios, ler as entrelinhas. E nesse liame, o provoca a exumar o texto e dissecar o funcionamento da narrativa, escutar o discurso literário.

A nosso ver, parece ser nesse espaço intervalar que se funda e se move a verossimilhança da narrativa: o escritor convida o leitor a fazer parte da obra, a adentrar o ficcional e, desse modo, prevalece o artifício do efeito de real. Como Roland Barthes alude, o que se constrói no texto é uma representação, um encontro do referente com o significante, “o significado é expulso do signo, e com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma forma de significado, isto, é de facto, a própria estrutura narrativa” (BARTHES, 1972, p. 43).

Trata-se, com efeito, de uma ilusão referencial em que, o próprio discurso narrativo do romancista toma a forma do significante, para tanto traçar uma discussão sobre a representação pictórica, quanto discutir sobre o estatuto formal da obra romanesca dignificando-a como o significante que apreende e conjuga em si a plataforma do “real”. Nesse liame se expressa à crítica elaborada do escritor a respeito da temática sobre a qual discorre: a tensão conflitiva encerrada entre Oriente e Ocidente a partir da gramática da representação pictórica.

Dessa ilusão imperfeita e meio enganosa, é que a literatura, ao driblar o real se põe numa dobra cuja fala ao falhar realiza sua pretensão: “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOYSES, 1990, p. 102).

Ao assumir a condição de detetive, o leitor sofre a ilusão de realmente participar da narrativa e, desse modo, cria essa relação artificial e artificiosa em que o real assume sua

do real, o signo literário ou o discurso fictício ao representar uma certa realidade em detrimento de outra, ocupa. E esta ocupação, em alguma medida, se estabelece como uma maneira de preencher.



imperfeição na ficção. Por esse recorte que fizemos, é preciso denotar que estamos no reino da forma. As temáticas que rodeiam essa obra encerram de um lado a sensibilidade do Oriente (a visão de Alá, a arte contemplativa da miniatura, o fanatismo religioso) e de outro, a cosmovisão do ocidente (a visão nivelada, a perspectiva, o jogo claro-escuro, a imitação da realidade).

Roland Barthes nos salienta que “o estilo é um segredo encerrado no corpo do escritor” (BARTHES, 1971, p. 21). Parece ser esse arremedo a espinha dorsal desse romance que por sua vez desemboca na autoria, ou melhor, naufraga na escritura do romancista. Toda forma é um Valor, e a escritura se põe nesse lugar liminar entre a língua e o estilo. A escritura ocupa esse meio-termo (BARTHES, 1971, p. 23). Trata-se de uma busca emocionante pela autoria do escritor: seu estilo, sua assinatura, sua forma.

Ao (re)conhecer essa autoria, talvez seja possível estabelecer hipóteses para a mecânica da obra: a força cinética que a move. É nesse ensejo que reclamamos como mecanismo de investigação e análise, um método imerso e disperso de forma muito sutil nos interstícios do romance: o *método da aia* que em sua estrutura formal se assemelha ao *paradigma indiciário* – método de investigação discutido e operacionalizado pelo historiador Carlo Ginzburg (1983) que, junto a outro historiador italiano, Giovanni Levi (1992), fundaram a micro-história³.

Método da aia e/ou paradigma indiciário: como a obra se (des)monta

O assassinato desencadeia a narrativa. A tensão dramática, isto é, o nó da intriga que perpassa toda a obra, diz respeito à preparação de um misterioso livro (ilustrado com técnicas da pintura europeia) representando o poder e a riqueza do Império Otomano em comemoração ao primeiro milênio da Hégira, com o objetivo de demonstrar que o Sultão (o Protetor do Mundo) “e seu império eram capazes de dominar as artes da Europa tão bem quanto os próprios europeus” (PAMUK, op. cit., p. 52).

O conflito se estabelece no livro justamente nessa transgressão: que é a confecção de um livro usando como estratégia as novas concepções oriundas da arte europeia, em que “as

³ A micro-história, método historiográfico que surge em meados das décadas de 1960-70, diz respeito a um modelo teórico cujas estratégias de análise, em detrimento de seu caráter condensado, exige um trabalho heurístico minucioso na exumação do manuscrito, conforme Giovanni Levi pontua: “a micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental” (LEVI, 1992, p. 36).



ilustrações representariam o rompimento com a tradição e, na visão de alguns, a transgressão aos ensinamentos do Corão” (BARBOSA, 2013, p. 109).

Após doze anos de ausência, o protagonista Negro Efêndi é chamado pelo Tio Efêndi para empreender duas tarefas: 1) dar acabamento a esse livro com o qual o Sultão otomano deseja presentear o doge de Veneza, visando demonstrar o brilho, a força e o poder do seu império; 2) investigar e desvendar o misterioso assassinato do miniaturista Elegante Efêndi.

Em nossa análise, grosso modo, abordaremos um estilo da escrita historiográfica, que se refere ao método investigativo (re)elaborado pelo historiador Carlo Ginzburg, sobre o qual ele se debruça no pequeno ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, texto que se encontra no livro *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Uma versão mais estendida do mesmo texto, mas com uma intitulação diferente, *Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes*, saiu numa coletânea de ensaios sobre semiótica do texto literário, organizada por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, no livro *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Ambos os textos tratam da mesma questão de fundo, referente a uma prática de análise de caráter científico, através do cotejamento de rastros, vestígios, dados considerados irrelevantes, que ganhou maior latitude e entrou em evidência no final do século XIX.

Essa discussão nos chamou a atenção, porque o romancista (num intertexto provocativo e inteligente) evoca esse método no próprio interstício do romance, através da voz de mestre Osman, que o denomina de *método da aia*. É por meio desse método, com a narrativa já se encaminhando para o desfecho, que o mestre, seguindo os indícios, rastros e pistas, montará os traços psicológicos do assassino e desmontará sua personalidade, colidindo com a revelação do autor do crime.

Intentamos discutir o funcionamento desse método usado para se chegar à autoria de uma obra pictórica, assim como sua sutileza para assumir e pôr em prática uma narrativa historiográfica e, além disso, o que consideramos preponderante para a teoria literária, sua espessura sensível para explorar e dignificar a escritura ficcional.

Relendo o crítico de arte, o italiano Giovanni Morelli, Ginzburg discorre que esse método não se baseia nas características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis “pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos [...]” (GINZBURG, 1989, p. 144, grifo nosso). É exatamente essa operística que mestre Osman declara ao protagonista: o empreendimento forense de discriminar o autor do crime através do detalhe. Ele diz ao Negro que o fará “pelas orelhas”, ou seja, pela minúcia.



Para tanto, o mestre explica a consistência do método da aia, que “é aplicado sempre que se trata de descobrir quem, por exemplo, pintou uma imagem proibida ou uma insolência dissimulada num detalhe e se recusa a confessar” (PAMUK, op. cit., p. 331), adquirido “ao fim de longos anos de reflexão, contemplação” (*idem*, p. 330), porque “a orelha que é desenhada antes de a mão ter acumulado qualquer conhecimento, antes de o artista ter ponderado e considerado o que está fazendo, ou antes de prestar atenção nas orelhas da filha do xá, será sempre um defeito” (*idem*, p. 330).

Essa operação metódica ilustra a base conceitual e epistemológica do paradigma indiciário, cuja gramática operística é “[...] a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (GINZBURG, op. cit., p. 150).

Ginzburg salienta que a própria disciplina médica advinda da psicanálise de Freud possui suas bases calcadas nesse método, que assim como o homem-caçador que nos primórdios da humanidade “narrava” os caminhos de sua presa pelas pegadas, a psicanálise apreende o diagnóstico do paciente interpelando a sintomática indiciária e costurando uma narrativa coerente, cuja trama se dá por metonímia: do particular para o geral.

O método analítico que Ginzburg denomina de paradigma indiciário ou venatório e para o qual delinea suas bases como fundamento da micro história, centrado sobre os vestígios e os ínfimos traços, parte desse ponto em que “[...] minúsculos detalhes proporcionam a chave para uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos” (GINZBURG, 1983, p. 98), que possibilita enredar na ficção da forma narrativa os aspectos gerais em torno dessa especificidade, até mesmo estabelecer na natureza desse espaço pontualmente detalhado o universo mental⁴ de toda uma época.

Mestre Osman realiza essa operística a partir da miniatura de um cavalo que chega às suas mãos e às do Negro, em que nessa figura percebe uma diferença, um detalhe que o intriga. Ao analisar a figura “com o ar preocupado de um médico” (lembramos que o paradigma indiciário conjumina os traços da semiótica médica), o mestre aponta o detalhe e pergunta se o

⁴ O historiador cultural Robert Darnton na apresentação do livro de sua autoria, *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, revela como trabalha a evidência histórica na manipulação de um tipo de fonte não convencional ao historiador tradicional, que são as lendas ou contos de natureza fabulada, e diz que “analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranhos. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo” (DARNTON, 1986, p. XV).

Em nosso caso, o trabalho com a evidência literária disposta no *método da aia* assume-se como apoteose para recuperarmos no reduzido contato literário e cultural entre a visão de mundo ocidental e a visão de mundo oriental na época da intriga, a representação de uma visão de mundo cujo universo mental nos conduz para o limiar de um recorte entre ambos os mundos em confronto e oposição.



Negro também vê: “o focinho do cavalo tinha uma peculiaridade: suas narinas” (PAMUK, op. cit., p.349)”. Ele ainda pontua: “São desenhadas de forma esquisita” “O pincel escorregou? será um erro do autor?” (*idem*, p. 350).

Essa deformidade, essa imperfeição, esse minudência – as narinas fendidas – aponta um novo caminho para a investigação. Assim, a partir de um “conhecimento histórico [...] indireto, indiciário e conjectural” (GINZBURG, op. cit., p. 157), mestre Osman e o Negro perseguem, através de ilustrações sobre cavalos, o rastro pictórico que leve a identificar, nessa “falha” – as narinas fendidas – o autor do crime hediondo.

Nesse sentido, o romancista constrói uma metáfora sobre a própria autoria (identidade) que desemboca em sua provocativa dissertação sobre o estilo apontado como erro, defeito, cuja bifurcação toma a própria tensão ideológica entre Oriente e Ocidente. Conforme Sidney Barbosa nos diz, é esse um dos principais eixos de discussão do romance: a questão da autoria, pois, no Oriente a assinatura era vista “como uma transgressão, uma afronta ao Islã, uma manifestação egocêntrica que expressava o excesso de vaidade do artista” (BARBOSA, op. cit., p. 125).

Nesse encadeamento de proposições, em que o estilo, através das vozes dispostas no romance, é conceituado como um “defeito”, por associação de palavras, o próprio defeito tomando um sentido metafórico torna-se a marca do estilo: o defeito é o detalhe: o detalhe é a diferença que individualiza. Essa diferença, essa individualização é o próprio significante do estilo.

Tomando parte no pensamento de Barthes, é nesse entremeio, o estilo, que se engenha a língua do escritor: o estilo, que é o produto de um impulso, e não de uma intenção, é para onde converge “a língua” do escritor: “ele é a coisa do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão” (BARTHES, op. cit., p. 20-21).



Pamuk, ao trabalhar no plano romanesco essa metodologia realiza não apenas uma mecânica intertextual⁵ e interdiscursiva⁶, como também dinamiza a relação inerente entre literatura, pintura (estilo pictórico), história e investigação teórica por meio de um método historiográfico da escrita da história.

No entanto, aí vai à perspicácia do romancista, ele realiza esse trabalho intelectual seguindo um caminho inverso. Nesse caso específico, quebrando o que usualmente acontece, é a literatura que vai à teoria, a abocanha e a submete à averiguação de seu rigor, absorvendo-a, internalizando-a, relendo-a, criticando-a e reinventando-a. A submersão do *paradigma indiciário* no tecido do romance, por meio de um falseamento dissimulatório internalizado no significante *método da aia*, demonstra não apenas a capacidade do escritor em conversar com a teoria (e nesse caso com um estilo historiográfico), como também é uma elucidação e dignificação desse método como proposta madura para acorrer uma investigação com teor científico, que pode ser não somente apropriado para a abordagem histórica, e ademais, de utilização, em suas condições de possibilidade, nas áreas das ciências humanas, entre elas, a teoria literária.

No romance, mestre Osman persegue as pegadas do assassino por meio da tessitura das lacunas, uma vez que vai agrupando os indícios e tecendo uma narrativa sobre a personalidade incriminada do personagem procurado. Interessante que Paul Veyne já afirmava que a história é feita de lacunas e que é próprio desse campo teórico o que chama de “natureza lacunar da história” (VEYNE, 2008, p. 27).

Jacques Le Goff salientara que devido a essa singularidade ser preciso, por parte da operação historiográfica, a tessitura entre as lacunas que “consiste em animar o que está morto

⁵ Tiphane Samoyault, no livro, *A intertextualidade*, discute que o conceito surgiu no seio do estruturalismo, migrou e inflou suas definições espantosamente, contudo tais relações não devem reduzir a ideia central que liga o termo à literatura “[...] o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal” (SAMOYAULT, 2008, p. 14). Nesse incessante movimento, a intertextualidade se transpõe “[...] como desvio cultural, como reativação do sentido ou como memória dos sujeitos –, permit[indo] trabalhar com precisão os fenômenos de convergência e divergência, de unidade e fragmentação, de integração e desintegração” (SAMOYAULT, 2008, p. 41). Numa síntese de suas ideias, Samoyault pondera que “em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos de comunicação literária” (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

⁶ No livro *Análise do discurso: princípios e procedimentos*, Eni Puccinelli Orlandi, entre outros conceitos, aborda o interdiscurso e o relaciona com a memória discursiva. O interdiscurso “é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2003, p. 31). A memória é um interdiscurso e, também chamado de memória discursiva, ela explica que o interdiscurso é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma da pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (*idem*, p. 31). Ou seja, diz respeito a tudo aquilo que foi arquivado pelo homem e que se torna documentonumento de sua própria história.



nos documentos e faz parte do trabalho histórico, pois que este mostra e explica as ações dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 40). É esse trabalho de junção dos indícios lacunares e interpretação dos mesmos que mestre Osman realiza na perseguição do assassino.

Em certo momento da narrativa esse personagem aufere que “é uma prática ancestral entre os mongóis fazer um corte nas narinas dos seus cavalos para que respirem melhor e corram por mais tempo” (PAMUK, op. cit., p. 427). Através desse detalhe que diz respeito a um rumor ancestral por muito tempo esquecido no rio da história mulçumana, ele revela ao Negro que o assassino é aquele que na sua infância quando se abria para a pintura se apegou aos antigos mestres e que nunca mais esqueceu esse traço característico de sua personalidade, mas apenas o recalcou.

Sobre a personalidade psicológica do assassino afirma que era ele “sem dúvida o mais silencioso, mais fechado, o mais culpado, o mais sorrateiro e o mais tortuoso” (*idem*, p. 335). Essa disposição do caráter parece comportar uma possível revelação antecipada da identidade do assassino aos olhos do leitor preparado e atento, isto é, do leitor estético ou semiótico⁷, que observou o desnudamento das lembranças mais recônditas do personagem criminoso.

Exumação da escrita do narrador de Pamuk através do paradigma indiciário

O leitor sutilmente é instigado a realizar nessa obra um trabalho forense. Ou seja, o narrador de Pamuk sub-repticiamente provoca e incita o leitor a “incorporar” o ser do detetive e, desse modo, cumprir as especificidades que demarcam esse ofício. Em nossa percepção, é o próprio narrador (imerso na autoria do escritor) tomando de empréstimo o paradigma indiciário, e fornecendo uma pista ao leitor, para que este, por sua vez, se disponha desse exercício metódico para dialogar com a natureza do próprio estilo escriturário de Pamuk. Ou seja, por meio dessa opção premeditada pelo narrador de Pamuk, é dado ao leitor assumir sua condição intelectual de perito para desconstruir e reconstruir a forma romanesca engendrada nessa escritura.

Entendemos que essa tessitura entre as lacunas (amarrando uma pista na outra por intermédio do vestígio) diz respeito à própria forma narrativa e seus artifícios, por meio da qual é possível criar uma rede de sentidos, e tecer os nós dos eventos entre um intervalo e outro. É esse “defeito”, o indício, abordado pela perspectiva de análise historiográfica na qual o

⁷ Umberto Eco aponta dois tipos de leitores-modelo para o texto literário, o leitor semântico ou de primeiro nível, cujo ensejo é saber como termina a história e o leitor semiótico ou estético, “o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo” (ECO, 2003, p. 208).



historiador está inserido, através de uma análise, sobretudo, indiciária, que possibilita o usufruto da imaginação criativa para a construção de uma explicação. Essa construção é, em sua condição sumária, a narrativa.

Essa construção é uma invenção, uma ficção. Como diz Lopes, relendo a teoria de Hayden White, “o historiador cria um passado na medida em que escreve a história a ser contada/narrada, demonstrando que não devemos pensar que este já se encontra pronto e organizado” (LOPES, 2000, p. 297), de modo que White “como outros pensadores da História, percebe que todo acontecimento histórico é uma construção” (LOPES, 2000, p. 300).

Nesse sentido, é a narrativa que, por meio do olhar do historiador, se dispõe a preencher essa lacuna, natural ao regime teórico da história: “constatamos, simplesmente, que o caráter heterogêneo das lacunas não nos impede de escrever algo a que se dá, ainda assim, o nome de história [...]” (VEYNE, op. cit., p. 27).

Como Jacques Le Goff, um dos defensores mais precisos da cientificidade da história, não deixa de asseverar: “por fim, o caráter ‘único’ dos eventos históricos, a necessidade do historiador de misturar relato e explicação fizeram da história um gênero literário, uma arte ao mesmo tempo que uma ciência” (LE GOFF, op. cit., p. 12). E mais à frente o historiador vai reafirmar essa especificidade, ainda que tome a porção literária da narrativa histórica como o estilo do historiador conforme evocamos nessa investigação, que não o impede de alcançar a objetividade precisada na dissecação histórica: “a história assemelha-se, então, a um romance. É feita de intrigas [...]” (*idem*, p. 39).

Conforme Leyla Perrone-Moysés dispõe, e aqui colocamos a guisa da provocação: “narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la” (PERRONE-MOYSÉS, 1990, p. 105).

O narrador de Pamuk, ao fazer falar através da voz de um de seus personagens o funcionamento desse método (o *método da aia* mais que ser uma ação detivesca é por essa via um método de investigação histórica), além de estabelecer um diálogo profuso com a teoria e, nesse caso, a teoria da historiografia da história, simboliza a natureza lacunar do próprio romance, uma vez que o autor-narrador dá voz à narrativa, mas é o leitor, na recepção, que desfia a trama em significados multiplicados.

Recepção que nesse romance já se inicia com a inserção explícita do leitor nos meandros da narrativa, revestindo-o com a indumentária do detetive. Nesse liame, o leitor semiótico goza de um privilégio constatado, uma vez que ele se debruça sobre a obra com a intenção



premeditada de indagá-la, criticá-la, desconstruí-la, e inusitadamente, com a intenção impiedosa de recriá-la, reinventá-la.

Reinvenção não no sentido de apagar as marcas inscritas sobre o papel, mas de apontar significados polivalentes para cada discussão, cada temática e cada problemática enfrentada pelo escritor, rastreando seus interstícios intertextuais e interdiscursivos. Nessa perspectiva, o narrador de Pamuk desconstrói e reinventa o paradigma indiciário. Tanto é que após o ponto final do romance, em página posterior, o romancista insere uma cronologia histórica com os principais acontecimentos do mundo turco-otomano da época, e coloca numa destas datas (1591), os acontecimentos da intriga romanesca, dando sentido para aquilo que não aconteceu, mas que poderia ter acontecido.

A inserção de uma cronologia da história real num tecido romanesco e, nesse sentido, num tecido inventado, para além da guisa da provocação, abre um precedente na constatação de Aristóteles que na antiguidade helênica, em sua obra que marca o começo teórico da investigação literária – A poética – já aí, o filósofo demarcava a relação intrínseca entre a literatura e a histórica (Calíope e Clio). Como musas irmãs, filhas de Memória (Mnemosyne), em sua imagem significativa diferencial se distanciam apenas na condição modo-temporal dos tempos verbais, uma vez que, como o filósofo explicita, o cerne da diferença entre história e poesia (literatura) não está na forma narrativa escolhida para narrar tal fato, mas sim na dimensão de que um narra o que poderia ter acontecido, e o outro o que realmente aconteceu (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-97).

Assim é que a forma escolhida para narrar tal fato, ou seja, o estilo narrativo ou tropos discursivo, numa e noutra dessas áreas, aproximam, nesse sentido, as duas áreas no que concerne à forma narrativa em sua condição de discurso literário. Ou seja, no relato histórico ou no relato literário, a narrativa que ocupa o lugar de, no exato momento do contar da intriga, na medida em que relata o que passou (história) ou o que poderia ter acontecido (literatura), gozam nesse espaço intervalar dessa substância que se denomina ficção.

Nesse âmbito, a narrativa do historiador goza da dimensão fictícia, condição já sumária no espaço literário e também sofrida por outros espaços narrativos, uma vez que o narrador (escritor, pesquisador, teórico, etc.) na narração, dá conta de um espaço que já não é o real (o que se passou), mas a reflexão de sua ação escriturária sobre o que foi esse real e, com isso, já é uma outra coisa ocupando o lugar do real, um efeito de real, nos apontamentos evocados de Roland Barthes.



Isto é, uma ficção presa a uma ilusão de realidade conforme nos ensina Gerard Genette (1972), que ao trair o real por meio da forma narrativa cria a sua própria condição de realidade, se apresentando como significante ocupando o lugar do referente e, desse modo, dando conta da própria realidade, ou da própria intriga (histórica ou literária) sobre a qual o seu discurso se dobra.

No caso desse romance, a imbricação da história real na história romanesca, que aponta por meio dessa experiência o conflito secular entre Oriente e Ocidente, premeditação dispersa na estratégia narrativa do narrador de Pamuk, o qual dissimula a história real numa trama narrativa que poderia ter acontecido, atravessando a narrativa com questões atuais não só para a modernidade da época, como também para a nossa modernidade tardia, demonstra, nessa ambivalência, a perspicácia e a *ironia moderna*⁸ desse escritor turco.

Assim, o narrador de Pamuk dissemina nos interstícios da narrativa, conflitos que de fato aconteceram na história entre Ocidente e Oriente, cujo detalhe entre real e imaginário diz respeito à habilidade do romancista para tratar de temas reais e de temas teóricos dispostos nas atuais discussões intelectuais, no seio da literatura, espaço esse que não possui, em certa medida, a legitimação do discurso científico.

Essa perspicácia irônica, como estratégia do narrador, se refere, em nosso ponto de vista, à consciência intelectual do escritor para falar do seu mundo (dividido entre Oriente e Ocidente) sem se desmanchar numa discussão piegas, mas com potencial para tratar sobre temas diversos, por meio de diversas perspectivas, entrecruzando e tecendo essas redes polivalentes e multitudinárias numa malha que não perde o fio condutor.

Acreditamos que essa perspicácia irônica é o próprio significante do estilo autoral do escritor. Essa autoria, essa assinatura e, por que não, esse estilo próprio, impresso sutilmente pelo assassino em seus crimes, impresso habilmente na maneira desse personagem representar a miniatura do cavalo, materializa não só o vigoroso ardil desse personagem, como também metaforiza a autoria do próprio escritor (sombreado pelo narrador) que, em nosso entendimento, se esconde por detrás da psicologia desse personagem.

Na mesma medida em que o assassino se coloca no romance, o escritor se vê fendido entre esses dois mundos: o Oriente e o Ocidente. Ao compor essa escritura, o narrador de Pamuk

⁸ A ironia moderna, isto é, a ironia intertextual – procedimento literário definido e exumado por Umberto Eco – faz parte dos níveis de leitura a que um texto literário pode demandar do seu leitor, que vai da polarização extrema entre o leitor semântico ou ingênuo ao leitor estético ou semiótico, em que este último é capaz de ler o código duplo (*double coding*) e compreender as remissões intertextuais a que o texto literário ironicamente refere-se, pois: “o texto pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência dessas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las” (ECO, 2003, p. 205).



escreve com as razões dessa bipartição, dando sentido polivalente ao seu texto. Assim como a narrativa do romance, o escritor Pamuk também está imerso nessa cisão, em que a angústia de seu ser escritor está coberta “de cicatrizes produzidas pela indignação de se ver confinado à margem, deixado de fora” (PAMUK, 2007, p. 30). Pois, como afirma

por trás dessa identificação se encontra um escritor desesperado que ama o Ocidente, mas também o despreza na mesma medida, um homem que não consegue se ver como um ocidental mas é ofuscado pelo brilho da civilização ocidental, um homem que se sente preso entre dois mundos (PAMUK, 2007, p. 51).

Imerso nessa fenda, o escritor confessa observar uma vergonha que algumas pessoas possuem em relação a seus romances. Diz-nos que essa vergonha semioculta, reflexa no olhar do outro, ele procura sempre associá-la ao orgulho, pois “onde quer que exista um excesso de orgulho e as pessoas exibem uma altivez excessiva, lá estará à sombra da vergonha e da humilhação diante do outro” (PAMUK, 2007, p. 54).

Conforme o escritor dispara: “meus romances são feitos dessa matéria-prima obscura, dessa vergonha, desse orgulho, dessa indignação e desse sentimento de derrota” (PAMUK, 2007, p.54). Em nosso entendimento, por trás da discussão sobre o estilo (assinatura, autoria) se desenvolve e transcorre todo um emaranhado de redes de sentidos, cujas visões, a princípio, bifurcadas, constroem uma discussão que não deixa de ser antiga e ao mesmo tempo atual; que não deixa de contestar e refutar as formas elitizadas e duradouras e encorpar uma voz insurgente provinda do subterrâneo da submissão, mas na mesma medida, dá cor ao sonho do escritor de viver (ao mesmo tempo) num Oriente e num Ocidente cujas razões estejam em paz (PAMUK, 2007).

Essa dualidade, na narrativa, vem sendo vivida e amplificada pela personagem do assassino que, assim como o escritor, está cingido no limiar entre esses dois mundos, a partir de onde o narrador de Pamuk constrói sua visão, apondo na narrativa sua perspicácia e perspectiva literária, cultural, social e ideológica, dando sentido à sua maneira de ver e refletir as coisas desse mundo.

De acordo com a visada dessa hipótese intuitiva, o assassino (por meio de seus medos e dualidades), a nosso ver, encarna à própria imaginação criativa do romancista, cujo crime diz respeito ao escrutínio de sua escritura, que no regime de sua ânsia discursiva, intenta alcançar ao mesmo tempo esses dois mundos, milenarmente fendidos pela vaidade e pela culpa de serem irmãos, (gêmeos, janus bifronte), de psicologias e mentalidades distintas, mas imersos em um mesmo destino, nessa nau chamada planeta mundo.



Maurice Blanchot nos ensina que o destino do escritor é a solidão da obra, onde “a solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada” (BLANCHOT, 2011, p. 12). Esse inacabamento encontra do outro lado da equação a personalidade do leitor. Dele deve partir o olhar através, o olhar que atravessa, a leitura minuciosa, a participação, a recriação. Dele deve partir a abertura para a recepção; a sensibilidade para entrar no jogo do escritor.

Seguimos então o ressoar da voz do romancista dissimulada na voz do assassino: “Se tenho um estilo próprio, ele não está escondido apenas na minha pintura, mas também no meu crime e *em cada uma das minhas palavras*” (PAMUK, 2004, p. 136, grifo nosso). O crime do escritor é cada uma de suas palavras que na totalidade da rede temática da narrativa conversa ao mesmo tempo com a culpa e o orgulho tanto do Oriente quanto do Ocidente.

E nesse entrelaçamento de pensamentos distintos em um mesmo plano de discussão – possibilitado pela narrativa romanesca – o narrador de Pamuk discute a problemática da representação: e o tão sinuoso efeito de real vem à tona no estilo escriturário do romancista, desmontando a realidade e reinventando-a, para salientar que a literatura goza do privilégio de falar de si mesma (metalinguagem) (BARTHES, 1984), e possui, para um além disso, a indecorosa sutileza de dizer aquilo que nós leitores atentos precisamos ouvir sobre a realidade que nos cerceia (um papel que também é o da história).

Essa condição de ilusão referencial significa a falta com que o real se encerra no bojo da literatura: “sempre estará faltando, na história, algo do real: e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir nessa história, revela uma imperdoável falha no real” (PERRONE-MOYSÉS, op. cit., p. 105). Essa falta, esse algo a mais, essa imperdoável falha, é a própria escritura autoral, a assinatura identificadora do escritor, e representa aquele momento em que o discurso literário consegue dizer mais e melhor o que (muitas vezes) falha no discurso histórico (principalmente na história oficial): pois não se encerra num discurso de mão única, mas consegue como num caleidoscópio emaranhar as múltiplas visões (ambivalentes e convergentes) que compõem e desfiam a realidade.

Para tanto, sua escritura goza daquela solidão essencial evocada por Blanchot. Uma escritura mortificada, desfraldada através do silêncio; o silêncio que diz na obra romanesca muito mais do que uma dada narrativa histórica ao se lançar em determinadas lacunas consegue alcançar: “o tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem” (BLANCHOT, op. cit., p. 18).



Metaforizando a morte do autor de Barthes, na mesma proporção em que o assassino possui como consolidação nesse romance a sua morte, é nesse espaço impreciso que a autoria do crime ao se revelar se desmancha. E nesse entrelugar o escritor re-conhece o seu apagamento, pois ao falar através do seu silêncio, sua voz ao morrer alcança o outro lado: “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (BLANCHOT, op. cit., p. 96).

Nesse apagamento, que não deixa de ser operação significadora, conforme Barthes aufere, um texto é feito por múltiplas escritas, encontros e diálogos com outros textos, culturas, paródias, e o lugar em que ele encontra sua confluência não é o autor, e sim, o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade da escrita não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1984, p. 53).

Após o escritor fazer a obra existir e se fazer existir através da obra, essa assume um segundo estágio, coincidente com a (re)elaboração do leitor em cima da mesma: “como vimos, ele só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (BLANCHOT, 1997, p. 296).

Especificamente nesse romance, é dado ao leitor o fascínio de seguir o provocativo *método da aia* (paradigma indiciário), para imputar desenvoltura e significado ao discurso literário, investindo-se de uma investigação minuciosa, um trabalho de legista. E como o caçador nos primórdios da existência, perseguir os rastros na lama da história para preencher, por meio do pormenor, as lacunas (transbordadas de sentidos) na narrativa, revelando não só a identidade do assassino, mas a cadeia múltipla de significação disposta no tecido romanesco.

Por trás desse crime, convencemo-nos que oculta-se a autoria do escritor, cuja escritura assassina ao se eclipsar na morte, alcança o seu efeito pleno ao instalar-se no coração fascinado de seu leitor. Escutamos as palavras esclarecedoras de Blanchot, destacando essa sutileza do escritor que escreve para morrer, que escreve para durar, que escreve para prevalecer: “a morte não é sua condenação, é a essência de seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas necessita da morte para se afirmar cidadão e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer” (*idem*, p. 308).

O estilo da escritura do narrador de Pamuk, o seu “defeito”, que segue a filosofia do paradigma indiciário para se instalar naquele recorte, naquele limite e discutir as



descontinuidades provocadas pela representação, o seu estilo pertence àquele tipo de escrita-limite, escrita assassina, escrita suicida, que ao morrer ironicamente na escritura do texto, deixa em sua forma escritural esse desejo seu, de alcançar ao mesmo tempo o orgulho e a vergonha tanto do Ocidente quanto do Oriente.

Em termos não só de representação pictórica, como também de representação cultural, no conflito entre Ocidente e Oriente, é dessas relações que esse romance trata, é com esse estilo que a obra se organiza: o questionamento duradouro sobre qual estilo representa com mais força, abrangência, dignidade e ética as principais questões que envolvem a psicologia do homem do mundo (do homem Pamuk, e de nós, seus [re]leitores) cindido entre sua (nossa) porção ocidental e sua (nossa) porção oriental.

Conclusão: o discurso literário como procedimento

O estilo cuja força representativa alcança aquele vácuo lacunar de se colocar no lugar de, que várias abordagens teóricas deixam a desejar, a nosso ver, se encerra no discurso literário. Esse discurso que provoca a sua morte, e que fala através de sua morte, em nossa análise forense a respeito dessa obra de Pamuk, imputa-nos a sensibilidade de que a escritura romanesca contemporânea (assassina, irônica e esclarecedora), toca, com sua sutil leveza, aqueles lugares pesados que os outros discursos (político, social, econômico, ideológico) preferem se afastar para não se apagarem com a tensão conflitiva que daí pulula.

Um desses lugares se desmonta nessa fenda entre o Oriente e o Ocidente. O discurso literário possibilita uma visão poliédrica do mundo, uma percepção multitudinária, cuja plataforma especular em sua reflexão despeja diversas cadeias de sentidos e conjugações, cuja dispersão, em suas condições de possibilidade, desperta a dinâmica não de um olhar centrado, único e exclusivista, mas, de outro modo, olhares polivalentes que observam o objeto em sua vária faceta geométrica.

Nesse sentido, o discurso literário se alça como uma via significativa para expressar as condições sociais, históricas, políticas, psicológicas e humanas que circundam o mundo. Como salientamos, a própria operação historiográfica de compreensão e explicação da realidade histórica, em sua forma narrativa, interage com o mundo por intermédio escriturário do estilo literário. Essa dignificação do discurso literário, espalhada em outras áreas teóricas, demonstra que essa forma de cosmovisão do mundo pode e muito ajudar a compreender as ações do homem em sua economia ativa com a realidade, o tempo e o espaço.



A fenda entre Ocidente e Oriente é uma dessas economias ativas que marca a relação do homem do mundo com as representações sociais do seu tempo. Pamuk, como escritor do seu mundo e do seu tempo, se coloca nessa fenda. Não apenas para demarcar seu lugar, sua posição no mundo, mas faz dessa operação o procedimento para a fundação, o realce e a originalidade de sua fala, tanto literária quanto política, histórica e social.

Essa fenda, em nosso entendimento, não é necessariamente o seu tema, e sim a sua forma. Ele projeta sua escritura na cisão, isto é, no recorte e no limite⁹: desse abismo aflora o revestimento de sua construção romanesca.

Vale frisar que o romance de Pamuk parece se colocar no estreito limite, isto é, no limiar de uma formação discursiva, daquilo que Edward Said desmontou no livro divisor de águas, de sua autoria, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, de que o orientalismo é o lugar ocupado pelo Oriente na experiência ocidental: “o Oriente era quase uma invenção europeia [...]” (SAID, 1990, p. 13), e que reforça em trechos como “o orientalismo é mais particularmente válido como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente que como um discurso verídico sobre o Oriente [...]” (SAID, 1990, p. 18).

Para Said, a consubstanciação do projeto colonial e imperialista como uma técnica sistematicamente orquestrada e levada a cabo pelo Ocidente, se jacta por meio do procedimento da *representação*, e assim, a análise que propõe “[...] enfatiza a evidência, que de modo algum é invisível, de tais representações como *representações*, e não como descrições ‘naturais’ do Oriente” (SAID, 1990, p. 32). Nesse processo analítico, Said aponta que “o que se deve procurar são os estilos, as figuras de linguagem, os cenários, mecanismos narrativos, as circunstâncias históricas e sociais, e *não* a correção da representação, nem a sua fidelidade a algum grande original” (SAID, 1990, p. 32-33).

Do abismo dessa oposição, emerge o discurso literário de Pamuk, e a ficção alcança a dimensão de “falar” sobre a realidade, munido de seu caráter de ilusão sem, com isso, dirimir

⁹ Na *Arqueologia do saber*, Michel Foucault, ao discutir as estratégias e os procedimentos para uma análise do discurso, estabelece o conceito de ruptura como contraponto às grandes continuidades históricas a partir das noções de recorte e limite. O filósofo denomina de *atos liminares e epistemológicos* para a disposição de um novo tipo de racionalidade, uma vez que, em cada processo de análise, demanda uma maneira distinta de se colocar diante do objeto: “*redistribuições recorrentes* que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teologias, para uma única e mesma ciência, à medida em seu presente se modifica” (FOUCAULT, p. 05). À luz desse pensamento, parece pertinente pontuar que, no tempo histórico em que acontece a intriga romanesca da narrativa *Meu nome é vermelho*, desponta um limiar entre o mundo ocidental e o mundo oriental, isto é, uma ruptura que produzirá a eclosão de uma formação discursiva que converge ambos os mundos para uma rede de oposições cuja dispersão e regularidade de seus discursos se estabelece nesse limite.



ou dissimular as discussões que atormentam o homem do mundo. Assim, Pamuk coloca a sua ficção no limite em que ocorreu a cisão entre Oriente e Ocidente.

O escritor o faz por meio dos procedimentos narrativos, em que a dissimulação ocorre na operação escriturária, ou seja, no tropo discursivo: é nesse lugar de ocupação, espaço entre duas margens, que o escritor munido da forma literária, discute o mundo sobre o qual sua psicologia humana e social se dobra, desdobrando, por sua vez na escrita literária.

Escrita que nesse narrador de Pamuk é assassina, que mata, que se mata, que morre para permanecer, e permanece para refletir sobre as discussões que formaliza. Escrita assassina que na pena do escritor revela a moldura dessa dispersão: a de que a literatura fala através do silêncio, fala através da morte, fala através do apagamento.

O método da aia, ou seja, o *paradigma indiciário* possibilitou-nos aproximar a nossa lente interpretativa desse lugar falho, dispersivo, impreciso, literário. Nós, leitores, ao falharmos na primeira leitura, ao enveredarmos pelo tecido romanescos ignaros para os rastros e as pegadas que o autor lá deixou agudamente, e ao reconhecermos que fomos derrotados por nossa primeira leitura descompromissada (submersos no prazer da fruição), de outro modo, no segundo estágio, em nossa leitura acurada devemos reconhecer que os indícios estavam todo o tempo lá.

E os sinais desse paradigma indiciário suportam o desejo inconfessável da literatura: desaparecer para permanecer. A literatura não fala diretamente, ela não diz que explica. Ela inventa, e ao inventar, explica. Explica, pois na reinvenção do leitor, ela alcança o que queria dizer, mas falhou. Essa falha, essa falta é a sua fala. Essa falta é a morte. Essa morte é a fala da literatura. Uma fala que se esconde, se escamoteia, e só é possível perseguir, quando nós leitores, surpreendidos pela perspicácia irônica do romancista, reconhecemos que também falhamos.

Nesse instante, é possível distinguirmos a apologia de Blanchot: a obra existe por si mesma: e a escrita assassina que, daquele lado, provoca a morte do autor, desse lado, provoca a morte do leitor. Essa morte, do lado de cá, é a inserção e o reconhecimento do leitor na obra: pois a [re]leitura e a [re]invenção em cada duração histórica por parte do leitor preparado não é mais do que a morte da obra, uma vez mais, ultrapassando nessa ambivalência significadora a duração de todos os tempos.

REFERÊNCIAS



ARISTÓTELES. **Poética**: edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor e O efeito de real. Em: **O rumor da língua**. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. Em: **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAVALCANTE, Maria Imaculada; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Lugares e estações da literatura e da pintura no romance moderno**. Goiânia: Ateliê Editorial, 2013.

DARNTON, Robert. Apresentação. Em: **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. Em: **Ensaio sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. Em: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Orgs.). **O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce**. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 89-129.

GENETTE, Gérard, *et al.* Verossímil e motivação e A verossimilhança que não pode se evitar. Em: **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. Em: BURKE, Peter (org). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de São Paulo: Editora da UNESP, 1992, pp. 133-162.

LOPES, Fábio Henrique. A história em xeque: Michel Foucault e Hayden White. Em: LOPES, Fábio Henrique. **Narrar o passado, repensar a história**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

PAMUK, Orhan. **A mala de meu pai**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



PAMUK, Orhan. **Meu nome é vermelho**. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PERRONE-MOYSES, Leyla. A criação do texto literário. Em: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: EdUSP, 1994.