

# MEMÓRIA E (META)FICÇÃO EM *SLAUGHTERHOUSE-FIVE* E *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA*

Fernanda Ferrari Zrzebiela  
Doutoranda em Literatura (UFSC)  
fernandaferrari.ufsc@gmail.com

## RESUMO

O presente trabalho pretende traçar especulações comparativas entre a obra *Slaughterhouse-five*, de Kurt Vonnegut, e o consagrado romance cervantino *Dom Quixote de La Mancha*, norteadas pelas discussões que se tecem em relação aos limites entre realidade e ficção e seus desdobramentos, além de propor uma discussão a respeito do caráter metaficcional das obras em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance, memória, ficção, metaficção.

## ABSTRACT

This paper intends to outline some speculations between *Slaughterhouse-five*, authored by the North-American writer Kurt Vonnegut and the consecrated Cervantes' novel *Don Quixote of La Mancha*. This comparison will be guided by discussions situated on limits between reality and fiction, as well as its consequences, besides proposing a discussion about the metafictional character present in those novels.

**KEYWORDS:** romance, memory, fiction, metafiction.

## DOM QUIXOTE ENTRE O TRÁGICO E O CÔMICO

*A tragédia consiste numa obra peculiar na qual quem engana é mais honesto do que quem não engana, enquanto que a pessoa enganada é mais sábia do que a que não foi enganada. (Plutarco)*

Vivia na pequena aldeia de Mancha, província da Espanha, um fidalgo de rigorosos costumes e certa altivez que lhe era característica. Faziam-lhe companhia a sobrinha, uma criada quarentona e um criado responsável pelos serviços do campo. As incessantes leituras que realizava fizeram-lhe afastar-se gradativamente da vida cotidiana e adentrar no fantástico mundo da cavalaria. Trata-se de Alonso Quijano, o cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha.

Freud (que afirma ter aprendido a língua espanhola justamente para ler o clássico cervantino) explica que “Dom Quixote é uma figura que não possui humor por si mesmo, mas produz com toda obstinação um prazer que podemos qualificar de humorístico, muito embora seu esteja longe do humor” (COSTA, 2010b, p. 45).

Num prefácio a uma edição do romance, ilustrada por Tony Johannot<sup>1</sup>, o poeta Heine<sup>2</sup> rememora alguns momentos da infância passados na companhia da obra de Cervantes: “Na minha sinceridade de criança, levava tudo muito a sério: quanto mais grotescamente o destino tratasse o pobre herói, mais eu achava que era preciso ser assim, que o destino de ser ridicularizado fazia parte do heroísmo” (ibidem, p. 45).

Miguel de Cervantes Saavedra nasceu em Alcalá de Henares, em 1547, e viveu numa época em que a Idade Moderna estava no início. O nascente comércio com as colônias europeias do Novo Mundo, a formação dos grandes Estados modernos e os eventos polêmicos da Reforma e Contrarreforma da Igreja foram alguns dos acontecimentos concernentes à época:

Além disso, o Renascimento promovia importantes mudanças nas artes e se iniciava a Revolução Científica que teve como pioneiros Copérnico, Galileu, Francis Bacon e Descartes. Nesse contexto, a Espanha, sob o reinado de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, a partir de 1519, estava envolvida em guerras contra os mouros no norte da África (SILVA, 2010, p. 298).

A tragédia e a comédia sempre estiveram presentes na busca de sentido da realidade e em Quixote encontramos a mistura destes dois gêneros.

A tragédia<sup>3</sup> é oriunda da mística dionisíaca, suas origens encontram-se relacionadas aos ritos ou cantos líricos que se ofereciam ao deus Dionísio na Grécia Antiga. Como sustenta Oliveira (2008, p. 2), “[...] A carga de angústia que sufoca o homem ameniza-se com um distanciamento que lhe proporciona o prazer que encontrará nos recursos oferecidos pela arte por meio da distorção da realidade”.

Já a comédia<sup>4</sup> provém das festividades e rituais orgiásticos, cujas ressonâncias se fazem presentes no carnaval. A partir do século XVIII, o termo é empregado para indicar as tragédias com um final feliz.

Ao negar a realidade do mundo, o romance de Cervantes agrega recursos de ironia e comicidade; contudo, na pretensa loucura quixotesca, é possível identificar elementos denunciadores de uma notória tragicidade cômica. No célebre episódio em que o Cavaleiro da Triste Figura empreende sua luta contra o Moinho de Vento, por exemplo, observamos uma clara ironia, aludindo possivelmente (numa espécie de paródia) à Batalha de Lepanto<sup>5</sup>. Assim comenta D. Quixote: “[...] que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente sobre la tierra” (CERVANTES, 1944, p. 269).

Bergson (1978) afirma que toda comicidade se prende a um realismo: a arte caricaturesca está em captar um pormenor, por vezes imperceptível, e torná-lo claro pela ampliação de suas dimensões. Eis a razão da comicidade pela frustração no intento quixotesco de investir contra um gigante: é no disparate da ação que reside sua graça.

O termo tragicomédia foi empregado pela primeira vez por Plauto<sup>6</sup>. O misto de realidade e fantasia que se bifurcam em Dom Quixote também aparece em obras de estrutura clássica, nas quais, além da veia trágica e cômica, se fazem presentes também personagens reais combinados com os de ficção.

## SLAUGHTERHOUSE-FIVE: TRAGICIDADE E HUMOR NEGRO EM VONNEGUT

Kurt Vonnegut é aclamado como um dos grandes escritores norte-americanos da contemporaneidade. Suas obras costumam trazer como indelével marca seu humor negro, contrastante com a sua qualidade de satirista social inimitável. Em sua obra intitulada *A Man without a Country* (2005), Vonnegut observa que “o humor é uma resposta quase fisiológica ao medo”. O humor negro, por sua vez, reconhece o absurdo das ‘coisas da vida’ e as transforma em matéria para riso. Como sustenta Cohen (2011, p. 2):

Ever since he began writing in the 1950s his stories are marked by a consistent individual style operating in a weird-prone tone frequently associated nowadays with him. His style is often described as wacky and goofy, but also melancholic and fatalistic (WEINSTEIN, 1997) and has often been characterized as honed-down (REED, 1999). It has, nevertheless, rendered him the reputation of being one of the most playfully distinctive stylists in modern American literature (NORDQUIST, 2011).

*Slaughterhouse-five* foi escrito com base no bombardeio de Dresden, ocorrido em 14 de fevereiro de 1945, após o choque entre tropas alemãs e aliadas, em ataque liderado pelas forças britânicas<sup>7</sup>, durante a Segunda Guerra Mundial, e do qual Vonnegut foi testemunha como combatente e prisioneiro.

Finda a Segunda Guerra Mundial, o ataque e destruição de Dresden foi ignorado e intencionalmente “esquecido”, já que as autoridades britânicas entenderam que não encontrariam apoio para o bombardeio covardemente realizado contra a população daquela cidade.

A destruição ocorreu antes que a existência dos campos de concentração se tornasse conhecida e a única explicação para o descaso que se seguiu à carnificina é aquela oferecida por um militar no livro de Vonnegut: a história verdadeira deixaria muito perturbada qualquer pessoa dotada de consciência<sup>8</sup>.

É a partir da experiência traumática em Dresden que Vonnegut cria Billy Pilgrim, o protagonista de *Slaughterhouse-five*: “Está num constante estado de medo de palco, diz ele, porque nunca sabe qual parte de sua vida ele terá de viver a seguir.”

(VONNEGUT JR, 2005, p. 30) – assim o autor caracteriza Pilgrim, que se trata, na verdade, de uma das facetas do próprio Vonnegut.

Kurt Vonnegut insere em *Slaughterhouse-five* uma multiplicidade de vozes narrativas e autorais: sujeito empírico, personagem, narrador, Billy Pilgrim e Kilgore Trout<sup>9</sup>.

Ao longo da narrativa, Billy empreende verdadeiras viagens no tempo, numa sedutora e vertiginosa confusão entre o que é real e o que é ficcional. Os limites entre fantasia e memória são bifurcados e já não é possível delimitar o que realmente faz parte do testemunho em caráter real dos acontecimentos vividos pelo protagonista e o que é parte fantasiosa atribuída ao trauma narrado.

*Slaughterhouse-five* se inicia com uma espécie de prefácio no qual o autor descreve a dificuldade de escrever o livro. Em seguida, Billy Pilgrim irrompe a narrativa em uma de suas viagens no tempo, facetas (escapismo?) do trauma que se bifurca em identidades narrativas fragmentadas ao longo do romance.

Billy viaja no tempo para as linhas inimigas com outros soldados, para a ala de doentes mentais do hospital onde ficara depois da guerra, para o jardim zoológico de Tralfamador, para a própria morte, para a noite de núpcias com a feia Valencia, para o campo de prisioneiros de guerra, para o matadouro (no qual os americanos se hospedam em Dresden), para uma fábrica de xarope, para os braços da voluptuosa Montana, para a mina de cadáveres de Dresden, onde trabalha desenterrando carcaças (ali, Edgar Derby, o professor secundário, é apanhado pela polícia com uma chaleira que ele retirara das catacumbas; é preso por pilhagem, julgado e fuzilado).

Com a chegada da primavera e o término da Segunda Guerra Mundial, Billy sai caminhando e é surpreendido por pássaros conversando. Um deles diz a Billy: “Piu-piu-piu?”

Vonnegut tried to outline his Dresden story using the traditional fiction techniques, but to no avail. The items he describes in *Slaughterhouse-Five* are simply impossible to fashion using the typical staple characteristics of ordinary narrative, therefore, he decided to elaborate on a weird simultaneity that wreaks havoc with linear plots that usually go somewhere, and consequently disabled the building of common climaxes (WEINSTEIN,

1997). This attitude is, for complicated reasons, fostered by the Tralfamadorians (COHEN, 2011, p. 5).

*Slaughterhouse-five* é também metaliteratura: um livro sobre ele mesmo, sobre o ato de escrever e de ler, sobre os mundos fantasiosos criados e recriados por autor/leitor, sobre os limites da tríade real-ficcional-imaginário. O que é imaginado, algum dia foi real? Memória, ficção, o real traumatizado.

## DO ANTIRROMANCE À METAFICÇÃO

*A realidade não existe. Deus era o autor onisciente, mas ele morreu, ninguém sabe o enredo...* (BRADBURY, 1984, p. 162)

O “uni-verso” ficcional é múltiplo (multiverso). Quais são as fronteiras que separam a ficção da não ficção? Tal multiplicidade é decorrente da ausência de um centro, isto é, da dúvida em relação ao que seja “real”, “natural”:

Dessa forma, a imagem do escritor, como um sujeito objetivo, instalado em sua torre de marfim a observar um mundo “ubíquo no espaço e firme no tempo” (Borges, 1985, 102), utilizando um instrumento neutro, transparente e submisso e dirigindo-se a um leitor “pacato e bucólico, sóbrio e ingênuo homem de bem” (Baudelaire, 1972, 209) foi substituída pela figura do pobre indivíduo, cuja morte (pelo menos enquanto autor / fonte original de significado) foi decretada por Roland Barthes em 1968 e que, consciente, tanto de sua própria subjetividade e historicidade, como também de perspectivismo inevitável de toda interpretação, tenta, através da razão (que agora é chamada de cínica) e com um instrumento que lhe opõe resistência, juntar fragmentos de um mundo em constante mutação (PARO, 1990, p. 198).

Com a tradição da ruptura, em que as convenções literárias vigentes já não satisfazem mais, emergem obras ficcionais que são também reflexões críticas sobre a ficção: a metaficção<sup>10</sup>. Ao voltar-se para os seus próprios processos, o metafictionista repensa o heterocosmo literário, analisa suas implicações com o mundo fora dele e cria uma obra que é, ao mesmo tempo, teoria e prática.

O que caracteriza a metaficção é a predominância da exposição da tensão que existe entre, de um lado, o impulso de comunicar e de outro, o impulso de fazer um artefato com os materiais. Esse dilema, que William Gass vê em toda arte, é

dominante na metaficção que não chega a ser um subgênero do romance, mas uma tendência dentro desse gênero, que já se manifesta em obras como *Dom Quixote* (1605) e *Tristram Shandy* (1767).

Muito antes da definição do termo “metaficção”, o termo “antirromance” era utilizado para designar ficções que transgrediam as normas artísticas ou que, por procedimentos diversos (em especial, a paródia), criticavam a escrita romanesca no interior da própria obra ficcional.

No entanto, a multiplicidade de transgressões dos chamados antirromances e a multiplicidade de aspectos criticados pelas narrativas que recebiam tal designação eram bastante variados.

No “Dicionário de Termos Literários”, de Joseph Shipley, de 1970, *Dom Quixote* é considerado um antirromance porque foi escrito como uma reação contra os romances de cavalaria<sup>11</sup>. Esta obra de Cervantes é hoje incluída entre as ficções metaficcionais mais representativas, além de ser considerada a maior precursora desse gênero.

É interessante observar que, para alguns teóricos como Marthe Robert, as narrativas metaliterárias e que contêm questionamentos sobre si mesmas no interior da própria obra constituem-se como marcas de modernidade, podendo ser possível considerar, portanto, *Dom Quixote* como o primeiro romance “moderno”.

Para Robert Alter (1978), a reflexividade é o pressuposto da função dominante sempre que o realismo está em baixa e vice-versa, tendo sido importante para o romance, na fase inicial de seu desenvolvimento, como é o caso de *Dom Quixote* e, particularmente, das obras do século XVIII, como *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Jacques le fataliste*, de Diderot. Contudo, conforme acrescenta o crítico, a reflexividade foi completamente eclipsada somente quando o realismo tornou-se o modo dominante, no século XIX<sup>12</sup>.

*Slaughterhouse-five*, considerado como metaficção historiográfica, coloca em discussão a escrita da história como também possibilidade ficcional ao problematizar o discurso histórico oficial, a partir do conhecimento de múltiplas verdades.

Patricia Waugh, no livro *Metafiction - The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), sustenta que a metaficção é a ficção que consciente e sistematicamente chama atenção para sua condição de artefato, de forma a questionar suas relações com a realidade.

O metaficcionista não tem a pretensão da verdade, pois tem consciência de que apenas os discursos do mundo podem ser representados e não o mundo em si. Ele cria a ilusão ficcional e a desnuda sistematicamente, levando o leitor a compreender também como a realidade é criada.

Ao afirmar que a realidade não existe, Bradbury estava justamente se referindo à problematização dos absolutos com pontos marcados para onde se deva ir ou fugir, à desconfiança em relação às setas ou cercas, quer no mundo empírico, quer no mundo ficcional.

O mundo ficcional é criado e re-criado pela linguagem tanto pelo autor do texto quanto pelo leitor. Conforme afirmação de Linda Hutcheon (1984, p. 30), o leitor não é requisitado apenas para reconhecer que o mundo ficcional é "como a vida", mas é lançado na posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele está criando e, ao mesmo tempo, envolver-se intelectual e até afetivamente em um ato que é bem próximo de seus esforços diários de "dar sentido" à experiência.

Apesar de Gass ter definido o termo *metafiction* a partir da noção de metalinguagem desenvolvida por Hjelmslev e Saussure, aquilo que o termo designa existe desde a primeira narrativa: "Metanarrative signs are inherent features of narrative in general, and not merely characteristics of metafictional novels" (Prince, 1994, p. 55). Logo, é possível afirmar que a metaficção não é uma invenção da literatura anglo-americana contemporânea, visto que em Dom Quixote (que já criticava a narrativa das histórias de Dom Quixote) podemos encontrar traços de metanarrativa, muito antes da própria definição do termo por Gass, em 1970.

O romance de Cervantes, assim como *Slaughterhouse-five*, não esconde seu caráter ficcional, antes, mantém o leitor consciente dessa condição, propondo-lhe um pacto. Como sustenta Lodge (1992, p. 206):

Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures. [...] Acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life.

## MEMÓRIA E FICÇÃO

No prólogo dedicado às Crônicas Marcianas, de Ray Bradbury, Jorge Luis Borges postula:

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado [...] ¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda la literatura (me atrevo a contestar) es simbólica [...] (BORGES, 1998).

Borges questiona um ponto central da discussão proposta ao reconhecer que “os episódios da conquista de outro planeta” puderam “despertar-lhe terror e solidão, tocar suas fantasias de forma tão íntima”. Toda leitura não deixa de ser uma tentativa de reconstrução. Ao propor mecanismos de re-criação da realidade tal qual conhecemos, Cervantes e Vonnegut levam-nos a questionar o estatuto de toda a ordem pré-estabelecida. Dessa forma, o trabalho de re-criação se dá de forma conjunta, visto que a leitura é também resgate das marcas deixadas pelo fragmento e pelo seu contato com o presente.

Em *Dom Quixote* encontramos um cavaleiro que lamenta o desaparecimento do mundo da cavalaria, mas que compensa tal perda pela memória. A exacerbação da fantasia em *Quixote* lhe permite agir; a racionalidade, por outro lado, gera paralisia, posição covarde de aceitação do já existente. Não por acaso, o momento em que

Quixote empreende seu retorno à realidade que o cerca coincide com a sua própria morte factual.

A loucura de Quixote reside na sua faculdade imaginativa, que o impele a exercer a cavalaria andante (fantasia); sua memória, contudo, também faz parte do processo visto que ela é o arquivo vivo dos espectros dos romances lidos com afinco pelo austero fidalgo. Contudo, não se trata de uma memória solipsista, pois as imagens cavalheirescas armazenadas pertencem ao imaginário popular, soma criativa de fantasmas que são certezas e devaneios, sonhos e visões sobrenaturais.

É válido observar que a “loucura” de Quixote parece estar situada num nível em que há a ocorrência de retornos, espasmos para a realidade palpável, conforme demonstra Auerbach (1987), lembrando o momento em que Sancho tenta fazer Quixote acreditar que não se trata de lavradoras em seus burrinhos, mas damas em seus cavalos, acompanhando a amada de Quixote, Dulcinéia. Quixote tem lucidez sobre o que está vendo e Sancho Pança o instiga a retornar ao mundo da imaginação. Ainda que permaneça lúcido entre o mundo real e o imaginativo, é neste momento que Sancho assimila a intensidade do mundo fantasioso de Quixote.

Em *Slaughterhouse-five*, o elemento fantástico aparece travestido pela realidade tralfamadoriana. Modelo, por vezes, desejável e, em outros, desprezível segundo a nossa ética:

Esta é uma pergunta muito *terráquea*, sr. Pilgrim. Por que *nós*, se for por isso? Por que *qualquer coisa*? Porque este momento simplesmente é. O senhor já viu insetos presos em âmbar? [...] Bem, aqui estamos sr. Pilgrim, presos no âmbar deste momento. Não há *porquê*. (VONNEGUT JR, 2005, p. 85)

O romance não segue uma linha cronológica linear, pelo contrário, é tecido a partir de *flashbacks* que se misturam entre os limites da memória e da ficção. A narrativa é ambientada em tempos simultâneos que remetem à ideia de memória: “Entre as coisas que Billy Pilgrim não podia mudar estavam o passado, o presente e o futuro” (ibidem, p. 68).

Em *Dom Quixote*, as histórias paralelas aparecem no romance como dispositivos especulares; em *Slaughterhouse-five*, denunciam fugas do narrador no intuito de re-criar e re-organizar pelo discurso os episódios vividos.

A morte é também ponto de especial relevância para a análise das obras abordadas nesta pesquisa. Em Cervantes, pressentimos o sentimento da morte de Quixote, inclusive nos pensamentos de seu companheiro Sancho. Tal angústia só encontra lugar de repouso no desfecho do romance, quando Quixote retorna à realidade para morrer pela segunda vez. A personagem de Cervantes passa por uma primeira transformação: converte-se de Alonso Quijano em Dom Quixote no início da narrativa. Esta metamorfose inicial pode ser, em certo sentido, interpretada como a primeira morte do protagonista.

Em Vonnegut, o sentimento de morte também se faz presente e é uma constante nas viagens de Billy. Os fragmentos narrativos passados em Tralfamador nos remetem ao flerte constante com a temática, mas por um discurso desprovido de traços naturalistas, denotando, assim, uma possível naturalização da morte: “Mais tarde, os tralfamadorianos aconselhariam Billy a se concentrar nos momentos felizes de sua vida e a ignorar os infelizes – para olhar apenas para as coisas belas quando a eternidade não passasse” (VONNEGUT JR, 2005, p. 204). E até mesmo um alento ou condição necessária ao ciclo rítmico vital: “E mesmo que as guerras não continuassem existindo, como as geleiras, ainda assim haveria a boa e velha morte” (ibidem, p. 10).

É válido observar que o romance de Vonnegut também traz outros dois subtítulos: “A cruzada das crianças” e “Uma dança de etiqueta com a morte”. O primeiro reflete uma possível relativização do discurso histórico, ao implicar uma crítica ao sacrifício dos jovens na Segunda Guerra Mundial; o segundo explicita a condição recorrente da temática da morte no romance: “A coisa mais importante que aprendi em Tralfamador foi que, quando uma pessoa morre, ela apenas *parece* morrer. Ainda está vivinha da silva no passado” (ibidem, p. 33).

## FECHO CONCLUSIVO

A narrativa metaficcional é altamente autorreflexiva, pois propõe um tipo de modelo de influência da teoria sobre a ficção de maneira a problematizar questões estéticas referentes à narrativa, à representação, à textualidade, à subjetividade e à ideologia (HUTCHEON, 1984, p. 36).

A autoconsciência reflexiva da metaficção se dá de maneira irônica: ao passo que representa a busca identitária (que traz uma exigência de sair de mim para poder me ver) reconhece que tal movimento encerra em si uma impossibilidade.

Ao propor uma discussão sobre a sua própria condição, a metaficção levanta questões de especial relevância sobre a realidade, pois, desconfiando de si mesma, desconfia também de qualquer presunção de identidade. Como defende Patricia Waugh, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (WAUGH, 2003, p. 2).

Cabe, então, a seguinte questão: o conhecimento que se tem a respeito da realidade não estaria condicionado à própria ficção? Por esse prisma, “[...] a reflexão teórica sobre a literatura se amplia [...] para uma reflexão filosófica sobre o mundo e sobre como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele” (KRAUSE, 2008, p. 5).

## REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

AUERBACH, Erich. “A Dulcinéia Encantada”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Sperber. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BRADBURY, Malcom. *The modern american novel*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Edição eBooks Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. “Don Quijote de la Mancha”. In: *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Ordenada e ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Atlas, 1944.

\_\_\_\_\_. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. II Ed. de Luis Andrés Murillo, 5 ed. Castalia: Madrid, 1987.

\_\_\_\_\_. *Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1962.

COHEN, Gustavo Vargas. “That Vonnegut Style: Slaughterhouse-five revisited”. In: *Revista de Letras Norte@mentos – Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), ed. 7, 2011/01.

COSTA, João da Mata. “Cervantes na cultura brasileira”. In: *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos – I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca*. Natal, Rio Grande do Norte. 2010a.

COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na ‘tragicomédia’ Anfiteatro de Plauto*. 19 de março de 2010, 206 folhas, Dissertação - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2010b.

FLORES, Célia Navarro. *Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia Del Toboso*. 13 de setembro de 2007, 298 folhas, Tese - Universidade de São Paulo (USP). Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, São Paulo, 2007.

GASS, William. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1971.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

ILLADES, Gustavo. “Retábulo de fantasmas cervantinos”. Tradução de Silvia Massimini. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, n. 67, 2005.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. “Continuidade dos Parques: Machado de Assis e Júlio Cortázar”. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações e Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008, Universidade de São Paulo (USP).

LODGE, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin, 1992.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. “O Cômico, o Trágico e a Tragicomédia: recursos utilizados por Cervantes e Alfonso Vallejo”. In: *Revista A Crítica Literária: percursos, métodos, exercícios*. Espírito Santo: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2008.

PARO, Maria Clara Bonetti. "O Pós-Moderno na Literatura Americana: a Metaficção". In: *Revista Itinerários*. São Paulo: Unesp, n. 1, 1990.

PRINCE, Gerald. "Metanarrative signs". In: CURRIE; MARK (org). *Metafiction*. New York: Longman, 1994.

SILVA, J. A. "Cervantes na cultura brasileira". *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos – I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca*. Natal, Rio Grande do Norte, 2010.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1972.

VONNEGUT JR, Kurt. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1985.

**Recebido em 05 de abril de 2015**

**Aceito em 29 de junho de 2015**

#### Como citar este artigo:

ZRZEBIELA, Fernanda Ferrari. "Memória e (meta)ficção em *Slaughterhouse-five* e *Dom Quixote de la Mancha*". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 51-65. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie04.pdf>. Acesso em: dd. mm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

<sup>1</sup> Tony Johannot foi o responsável pela primeira edição profusamente ilustrada de Dom Quixote. Trata-se da edição de 1836, do impressor J. J. Dubochet *et Cie*, editada por Adolphe Everat *et Cie*, com tradução de Louis Viardot. A edição conta, ainda, com um retrato além de uma biografia de Cervantes e totaliza 756 ilustrações de Johannot, com a marca de vinte mil exemplares vendidos, só na primeira edição. Johannot ilustrou, inclusive, episódios do romance quixotesco nunca antes ilustrados, como por exemplo, a história da pastora Torralba. Sobre essa edição: FLORES, 2007, p. 121-123.

<sup>2</sup> O poeta romântico e escritor alemão Heinrich Heine (1797 – 1856) foi um grande leitor e admirador do romance Dom Quixote. A leitura dos românticos e de Heine, em particular, ajudou na consolidação do personagem Quixote, como um dos maiores personagens que permeia toda a literatura.

<sup>3</sup> A tragédia grega possui alguns componentes constituintes, a citar: o prólogo (antecipação da história), o párodos (canto de entrada do Coro) e os episódios (atos ou quadros semelhante aos do teatro moderno) que costumavam ser separados por cantos do Coro. Eurípedes, Sófocles e Ésquilo (considerado o criador do drama trágico) são os mais significativos representantes da tragédia grega.

<sup>4</sup> Para Aristóteles, a tragédia indicaria a manifestação de uma ação humana elevada e completa; a comédia, por sua vez, indicaria qualidades de moral inferior e tinha como objetivo levar o público a divertir-se diante de um proceder ridículo dos personagens.

<sup>5</sup>A batalha de Lepanto aconteceu em 07 de outubro de 1571 e teve como objetivo impedir a progressão dos Turcos Otomanos, no Mediterrâneo oriental, após a tomada de posse da República de Veneza. A monarquia dos Habsburgos tinha interesse no Mediterrâneo, pois alguns dos seus reinos dependiam do comércio nesse mar para sobreviver. Apesar da vitória, os comandantes hispânicos não conseguiram retirar nenhum tipo de lição da batalha e concluíram que a vitória se deu por conta da capacidade dos seus navios de transportarem homens em quantidade e não em decorrência da artilharia. Tal erro de análise veio a assombrar o império dos Áustrias, influenciando o resultado da batalha que ocorreu dezessete anos depois, que derrotou a Armada Invencível. Em virtude das conclusões equivocadas, os comandantes militares hispânicos não entenderam que a realidade da guerra naval tinha efetivamente mudado. É possível afirmar que, embora com uma vitória, é em Lepanto que se inicia o longo declínio naval do império dos Habsburgos espanhóis.

<sup>6</sup> A peça *Amphitruo* (Anfitrião), de Plauto, carrega como tema intrínseco as mesclas genéricas. Desde o prólogo, Mercúrio avisa que a peça será uma tragicomédia por conta das personagens que participam da ação: reis e deuses (que ele afirma serem próprios das tragédias) e um escravo (figura típica do gênero cômico). Além de elementos trágicos, a peça também apresenta elementos épicos (especialmente no discurso de batalha de Sóssia) e até mesmo líricos (ária de Alcmena, por exemplo) (COSTA, 2010a, p. 11).

<sup>7</sup> Embora Dresden tenha sido declarada como centro de transporte e comunicação, o ataque e destruição à cidade não serviu como propósito militar. Estima-se que 135.000 civis morreram incinerados por tempestade de fogo de mais de 500°. A rede ferroviária de Dresden, no entanto, não foi afetada.

<sup>8</sup> David Irving documentou os fatos no livro *The Destruction of Dresden* (A destruição de Dresden), publicado em 1963. Conforme opinião do *Der Spiegel* (25 de junho de 1990), Irving protagonizada o *outsider* que expunha ao público o descaso e as imperfeições dos historiadores em suas pesquisas e no trato do assunto.

<sup>9</sup> Kilgore Trout aparece também em outras obras de Vonnegut, como em *Breakfast of Champions* (1973). Trout fez sua primeira aparição em 1965 no romance *God Bless You, Mr. Rosewater*. Muitas vezes considerado como um reflexo da própria visão do Vonnegut sobre si mesmo e seu trabalho, bem como uma caricatura de escritores de ficção científica, como Theodore Sturgeon, Kilgore Trout tornou-se uma parte essencial da literatura de Vonnegut.

<sup>10</sup> O termo metaficção foi usado pela primeira vez pelo crítico e escritor americano William Gass, em *Fiction and the Figures of Life* (1970).

<sup>11</sup> O romance *Tristran Shandy*, de Laurence Sterne, também é citado no dicionário de Shipley (15-16) como um antirromance, por constituir um “protesto contra as convenções das formas romanescas”. Hoje, é consenso, entre a maior parte dos teóricos e críticos, que esse romance de Sterne é um dos exemplos mais representativos de ficção metaficcional.

<sup>12</sup> De fato, vários críticos concordam em afirmar que foi apenas mais tarde, com escritores como Borges, Beckett e Nabokov que a ficção voltou-se novamente para o “polo” reflexivo, tendo sido o período pós-moderno o ponto alto do romance reflexivo.