

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Dárley Suany Leite dos Santos**

**Romance e Memória: a memória sincrônica como  
mecanismo de composição ficcional em Milton Hatoum  
e Bernardo Carvalho**

Vitória da Conquista  
Janeiro de 2014

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Dárley Suany Leite dos Santos**

**Romance e Memória: a memória sincrônica como  
mecanismo de composição ficcional em Milton Hatoum  
e Bernardo Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Professor Doutor Pedro Dolabela Chagas.

Vitória da Conquista  
Janeiro de 2014

Sa596r Santos, Dárley Suany Leite de.  
**Romance e Memória: a memória sincrônica como mecanismo ficcional em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho**; orientador Pedro Ramos Dolabela Chagas, - Vitória da Conquista, 2013.  
 97 f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade  
 Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2013.

1. Romance. 2. Memória. 3. Narrador. 4. Milton Hatoum. 5. Bernardo Carvalho. I. CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Título.

Título em inglês: Novel and Memory: synchronous memory as fictional mechanism in Milton Hatoum and Bernardo Carvalho

Palavras-chaves em inglês: Novel. Memory. Narrator. Milton Hatoum. Bernardo Carvalho.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (orientador); Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo (membro titular); Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva; Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (suplente), Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira (suplente).

Data da Defesa: 31 de janeiro de 2014.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

### BANCA EXAMINADORA

*P. Ramos*

---

Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)  
(Orientador)

*Edvania Gomes da Silva*

---

Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (UESB)

*Luciene Almeida de Azevedo*

---

Prof. Dr. Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

### SUPLENTES

---

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)

---

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)

Local e Data: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 31 de Janeiro de 2014.

Resultado: APROVADA

**Em memória dos que partiram  
nesses dois últimos anos e me  
deixaram as doses amargas e  
diárias da saudade: minha doce  
e adorável tia Vaci, meu querido  
primo Robson, meu incrível vovô  
Jorge.**

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, onde iniciei minha vida acadêmica no curso de Letras e tive a oportunidade de cursar o mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade.

Pela generosidade intelectual, pela paciência e pelas observações sempre agudas e imprescindíveis, sou grata ao meu orientador Pedro Ramos Dolabela Chagas, sem o qual a conclusão dessa pesquisa não seria possível.

Às professoras Maria da Conceição Fonseca Silva e Lívia Diana Rocha Magalhães, que com tanto empenho e eficiência coordenam o mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade.

À banca de qualificação, composta pelos professores Nilton Milanez e Jorge Miranda, pelas sugestões preciosas.

À banca de defesa, formada pelas professoras Edvania Gomes da Silva e Luciene Azevedo, pela disponibilidade, pela leitura minuciosa e pelo incentivo à continuidade da pesquisa.

Aos professores do programa, pelos conhecimentos compartilhados nas disciplinas.

Às colegas de curso Renailda Cazumbá e Daniela Pires, pelos diálogos acadêmicos e pelos momentos de descontração que trouxeram mais leveza a esses dois anos.

Aos funcionários do Colegiado do Mestrado, pela presteza demonstrada sempre que os procurei.

Aos meus pais, pelo amor inesgotável e pelo incentivo, e aos meus familiares, pelas palavras e gestos de carinho.

Pela companhia silenciosa das madrugadas e por ter se privado de tantos prazeres para multiplicar o meu tempo, sou infinitamente grata ao meu amado esposo Fábio. “O amor é uma companhia. Já não sei andar só pelos caminhos”.

A minha amada vó Dete, que com tanta força e coragem deu um xeque mate na morte, permitindo que eu tivesse condições emocionais para concluir esse trabalho.

Por fim, A Deus, força invisível que nos ensina a amar e enxergar a dádiva da vida nos grandes e nos pequenos acontecimentos diários.

## RESUMO

Temos por objetivo demonstrar que o romance de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho – dois autores em evidência na literatura brasileira contemporânea – figura um lugar de descontinuidade em relação ao romance que Flora Süssekind denominou “naturalista”. Observam-se os modos de composição ficcional na obra romanesca dos dois autores em questão, pontuando os principais aspectos que a diferencia do romance de representação da paisagem e dos problemas sócioeconômicos, quais sejam: os modos de produção de realidade; a representação do Brasil; os modos de produção de memória; a construção da voz narrativa. Dialogando com Bahktin, Pierre Nora e Wolfgang Iser, concebemos o romance como um gênero exógeno e plural, que se configura como um “lugar de memória” produzido pelos processos de “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento da ficção”. A partir da análise de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, compreendemos que a construção da memória em tais obras reflete uma necessidade humana que nunca obtêm a sua realização plena. Em Hatoum e Carvalho, a memória se revela como um sistema dinâmico, aleatório e involuntário, perpassado por lacunas e fraturas, hesitações e esquecimentos. Por fim, observamos que a fragmentação da voz narrativa nas duas obras mencionadas converge com os modos de produção memória, pois a pluralidade de perspectivas produz efeitos de indeterminação e revela que a reconstrução de lembranças jamais pode alcançar a “coisa em si”, haja vista que lembrar é sempre ressignificar.

## PALAVRAS-CHAVE:

Romance. Memória. Narrador. Milton Hatoum. Bernardo Carvalho.

## ABSTRACT

This study aims to demonstrate that the novel written by Milton Hatoum and Bernardo Carvalho – two evidence authors in contemporary Brazilian literature – figures in a place of discontinuity in relation to the novel which Flora Süssekind entitled "naturalistic ". The types of fictional composition are observed in novelistic book of these two authors, highlighting the main aspects that differentiate the novel representation of landscape and socio-economic problems, which are: the modes of production of reality, the representation of Brazil; modes of production memory; the construction of the narrative voice. Dialoging with Bakhtin, Pierre Nora and Wolfgang Iser, we conceived the novel as an exogenous gender and plural, which is configured as a " place of memory " produced by the processes of " selection ", " combination " and " auto undressed of fiction." From the analysis *Relato de um Certo Oriente*, by Milton Hatoum , and *Nove Noites*, by Bernardo Carvalho, we comprehend that the construction of memory in such books reflects a human necessity that never obtains your fulfillment. In Hatoum, and Carvalho, the memory reveals itself as a dynamic, random and involuntary system permeated by breaks and gaps, hesitations and forgetfulness. Finally, we perceive that the fragmentation of the narrative voice in the two works mentioned converges to the modes of production memory, because the plurality of perspectives effect of indeterminacy and reveals that the reconstruction of memories can never reach the " thing in itself ", given to remember is always reframe.

## KEYWORDS

Novel. Memory. Narrator. Milton Hatoum. Bernardo Carvalho.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	09
<b>2 “A MEMÓRIA NÃO PEDE LICENÇA”: O ROMANCE COMO UM LUGAR DE MEMÓRIA</b>	12
2.1 POR QUE ROMANCE? POR QUE MEMÓRIA?	
2.2 ROMANCE, UM GÊNERO PLURAL	19
2.3 ROMANCE E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO FICCIONAL EM MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO	24
<b>3 LITERATURA BRASILEIRA E DESCONTINUIDADE DO ROMANCE REPRESENTATIVO DA PAISAGEM LOCAL: A RAREFAÇÃO DA “DOMINANTE REALISTA” NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO</b>	34
3.1 REVISITANDO OS TERMOS DA TRADIÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NA LITERATURA BRASILEIRA	35
3.2 A PERSISTÊNCIA DA “DOMINANTE REALISTA”: FLORA SÜSSEKIND E A LONGA DURAÇÃO DO “NATURALISMO”	45
3.3 HIPÓTESES SOBRE O CONTEMPORÂNEO: POSSÍVEL MODIFICAÇÃO DOS CONCEITOS E VALORES ORIENTADORES DA PRODUÇÃO ROMANESCA NO BRASIL	54
<b>4 O NARRADOR E OUTRAS VIAGENS: A FRAGMENTAÇÃO DA VOZ NARRATIVA E OS MODOS DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA EM <i>RELATO DE UM CERTO ORIENTE</i>, DE MILTON HATOUM, E <i>NOVE NOITES</i>, DE BERNARDO CARVALHO</b>	63
4.1 ASPECTOS DISTINTIVOS ENTRE O NARRADOR DO ROMANCE REPRESENTATIVO DA PAISAGEM LOCAL E O NARRADOR EM MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO	64
4.1 ENTRE O NACIONAL E O GLOBAL: APROXIMAÇÕES ENTRE MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO	72
4.2 “A MELODIA DE UMA CANÇÃO SEQUESTRADE”: OS MODOS DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA EM <i>RELATO DE UM CERTO ORIENTE</i> , DE MILTON HATOUM, E <i>NOVE NOITES</i> , DE BERNARDO CARVALHO	79
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	93
<b>REFERÊNCIAS</b>	96

## 1 INTRODUÇÃO

A obra de dois significativos autores do romance contemporâneo brasileiro, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, parece fugir às preocupações com a sistematização objetivante da realidade local que delineou, de modo preponderante, a tradição romanesca brasileira por um longo período, conforme demonstraram Flora Süssekind e Luiz Costa Lima. A hipótese que se levanta na presente pesquisa é a de que há uma possível saturação da representação da identidade nacional no romance brasileiro contemporâneo. Buscar-se-á, então, compreender os novos modos de produção de memória na obra dos dois romancistas supracitados, sem concebê-la, contudo, como o ponto de ruptura da estética de representação da paisagem natural e dos problemas socioeconômicos característicos do Brasil.

No presente trabalho, pensamos o romance de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho como um “lugar de memória” construído pelo que Wolfgang Iser denominou “atos de fingir”. Para tanto, propomos uma leitura comparativa entre o romance representativo da realidade local e o romance dos dois escritores em questão, atentando-se para as seguintes categorias de análise: repertório temático selecionado para a criação literária; representação da realidade; produção de memória; composição (enredos, personagens, narradores).

O nosso objetivo geral é investigar os tipos de produção de memória presentes no romance de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho numa perspectiva comparativa aos modos de composição do romance representativo da paisagem local. Os objetivos específicos consistem em: compreender o romance como um gênero que se relaciona com discursos extraliterários e figura um lugar de memória sincrônica; analisar os efeitos da memória enquanto mecanismo de composição ficcional em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho; investigar a composição da voz narrativa em tais romances, contrastando-a às três figurações do narrador identificadas por Flora Süssekind na tradição literária brasileira.

No capítulo I, “‘A memória não pede licença’: o romance como um lugar de memória”, abordamos as peculiaridades do estudo da memória no âmbito romanesco, postulando o romance como um “lugar de memória” construído pelos processos de “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento da ficcionalidade”, consoante Iser. À luz de Bakhtin e Echevarría, concebemos o romance como um gênero exógeno e

inacabado, em constante diálogo com o tempo presente e dedicado à apropriação de discursos externos. Investigamos, também, a memória como um mecanismo de composição ficcional na obra de Hatoum e Carvalho.

No capítulo II intitulado “Literatura Brasileira e descontinuidade do romance representativo da paisagem local: a rarefação da dominante realista no romance contemporâneo”, revisitamos o romance de representação da realidade local que caracterizou a tradição literária brasileira por mais de um século. Discutimos, também, a tradição romanesca brasileira, assim como a latino-americana, como um lugar de produção/representação da origem e da identidade da nação. Nesse capítulo, mobilizamos alguns conceitos cruciais para a compreensão da longa duração dessa tendência realista na literatura brasileira: a questão da identidade – compreendida pelos romances “naturalistas” como traços capazes de particularizar o país e de produzir um sentimento de nacionalidade –; a mímesis de discursos hegemônicos na tradição romanesca latino-americana e brasileira; a persistência, em quase um século no romance brasileiro, da Estética a que Sússekind denominou “Naturalismo”.

A rememoração desses “lugares comuns” identificáveis na história do nosso sistema literário corrobora para pontuarmos diferenças entre as obras “naturalistas” e a produção romanesca de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, cujos traços constitutivos (enredos, personagens, temas, linguagem) acenam para um momento de possível descontinuidade na história da literatura brasileira. Finalizamos o capítulo lançando algumas hipóteses sobre o romance contemporâneo no Brasil, investigando os novos conceitos e valores orientadores que subjazem a produção ficcional em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho.

A obra romanesca de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho apresenta mais peculiaridades do que convergências, todavia um elemento central nos romances de ambos nos indica essa aparente rarefação do tema da identidade nacional, qual seja: o narrador. No capítulo III, “O narrador e outras viagens: a fragmentação da voz narrativa e os modos de produção de memória em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho”, analisamos a construção do narrador nesses dois romances. Propomos uma comparação entre a fluidez da narração no romance representativo da realidade local – a partir das três figurações do narrador identificadas por Sússekind em *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* – e a fragmentação da voz narrativa em Carvalho e Hatoum. Observamos os efeitos produzidos pela configuração do narrador e os modos de produção de memória em *Relato de um certo*

*Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, evidenciando a singularidade dos romances.

## 2 “A MEMÓRIA NÃO PEDE LICENÇA”: O ROMANCE COMO UM LUGAR DE MEMÓRIA

### 2.1 POR QUE ROMANCE? POR QUE MEMÓRIA?

“A experiência de um ser humano, difusa e ubíqua, às vezes se parece com a memória, que não pede licença para bater à porta da imaginação”, assim afirmou o romancista Milton Hatoum quando questionado sobre a leitura que ele faz dos próprios romances, os quais trazem experiências autobiográficas e afetivas (2010, p.21). Podemos, então, pensar a memória – dentre suas diversas possibilidades de apreensão – como um mecanismo na criação literária do romancista em questão. A memória é o mote do romance *Relato de certo Oriente*, de Hatoum, cujo enredo consiste em uma busca da narradora (a filha adotiva da matriarca Emilie) para reconstruir a memória familiar que lhe é, na maioria das vezes, fugidia. “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (2004, p.166). É através da memória que se busca reconstruir um tempo, um lugar, uma família. É essa tentativa de reconstrução de vivências passadas que constitui o tom do romance em questão.

Concebemos a obra literária supracitada como um “lugar de memória” nos três sentidos da palavra: material, funcional e simbólico. É material porque o romance adquire o formato livro, como forma de memória externa. É funcional porque se refere à possibilidade de transmissão e cristalização da lembrança dentro do âmbito ficcional. É simbólico porque tematiza experiências e apresenta personagens que são símbolos de determinados tempos, lugares e culturas. Desse modo, vemos a pertinência do conceito de memória postulado pelo historiador Pierre Nora (1981) no texto “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. Algumas adequações do conceito, todavia, se fazem necessárias, visto que o romance apresenta peculiaridades que o distingue dos demais “lugares de memória”.

Nora afirmou que a literatura é uma forma legítima de memória na medida em que figura um espaço privilegiado de arquivo de uma determinada época ou sociedade<sup>1</sup>. Essa formulação possibilita-nos compreender de que modo os romances brasileiros caracterizados pela representação da paisagem dedicaram-se à produção de uma memória do Brasil e constituíram um “lugar de memória” do país. Os romances brasileiros da década de 30 – aos quais Flora Süssekind denominou a segunda aparição do Naturalismo –, ao apresentarem contextos sociais e econômicos através de enredos e personagens, produziram uma memória do Brasil de tal modo que são revisitados, ainda hoje, como fonte de estudos sociológicos.

Não só nesse momento, mas ao longo da tradição literária brasileira, o romance se caracteriza como um construtor de imagens de uma determinada realidade local. Essas imagens são fixadas no tempo, como o faz José Lins do Rego em *Fogo Morto* ao ilustrar ficcionalmente os problemas e as desigualdades sociais do nordeste brasileiro através do contexto da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar da Paraíba. Tal romance lega-nos uma ideia de Brasil que é muito peculiar ao quadro histórico do nordeste entre o fim do século XIX e o início do século XX. A história de Fabiano e Sinhá Vitória em *Vidas Secas*, por exemplo, põe-nos diante da saga do nordestino, assim como Domingos Olímpio, por meio da vida peculiar de *Luzia Homem*, nos apresenta um quadro panorâmico dos efeitos da seca. Outrossim, em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, a melancolia, a solidão, a introspecção e a precocidade de Carlinhos refletem a vivência de qualquer outro menino submerso no mesmo contexto.

Pierre Nora fundou o conceito de “lugares de memória” ao discutir a ruptura entre memória e história realizada no mundo moderno, com os fenômenos da mundialização, democratização, massificação e midiaticização. O historiador denominou “aceleração da história” o fenômeno da rapidez do mundo moderno que determinou ou teve como efeito a distância entre a memória (“verdadeira, social, intocada, integrada, inconsciente de si mesma, organizadora”, aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, “representaram o modelo e guardaram consigo o segredo”) e a história (“vestígio, trilha, [...] o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança”) (NORA, 1993. p.08). Segundo o autor, a

---

<sup>1</sup> Discutiremos o conceito de arquivo de Echevarría no terceiro capítulo deste trabalho. Por ora, vale adiantar que por arquivo compreendemos a possibilidade de agrupamentos de imagens específicas e de manutenção de informações para as gerações seguintes acerca de um determinado momento histórico.

independência das novas nações teria favorecido a consciência historiográfica das sociedades-memória.

Assim, a constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa impunha que se procedesse ao inventário dos lugares onde ela pudesse permanecer de fato encarnada, “graças à vontade dos homens e apesar da passagem dos tempos”. Os “lugares de memória” são, portanto, instituições que nascem e vivem do sentimento de que já não existe memória. Eles comportam uma tríplice acepção: são lugares materiais, onde a memória se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais, porque tem ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas; são lugares simbólicos, onde essa memória coletiva se expressa e se revela. São, pois, lugares carregados de uma vontade de memória.

A vontade de memória da qual trata Pierre Nora diz respeito à intenção memorialista que motiva a constituição de um “lugar de memória”, o qual só existe quando é possível identificar os empreendimentos humanos com vistas a estabilizar o seu sentido. Para Nora, sem essa vontade de memória tais lugares seriam somente lugares de história. Os “lugares de memória” são, pois, lugares resultantes de uma intenção memorialista, já que nem todo documento suscetível de arquivo pode constituir-se como “lugar de memória”. É pela coexistência dos planos material, simbólico e funcional que se acede à dimensão essencial da sua constituição: um “lugar de memória” não pode confundir-se com um mero registro ou testemunho. Conforme Nora, é essa vontade de memória inequivocamente inscrita que assegura a identidade de tais lugares, distinguindo-os dos lugares de história.

O conceito de “lugares de memória” é bastante pertinente para pensarmos o romance, todavia algumas adequações se fazem necessárias. Diferentemente de outros “lugares de memória”, o romance não é um espaço de “celebração da memória” ou de representação da História oficial. O romance representa o que os outros “lugares de memória” geralmente não representam: pessoas comuns em situações banais. A matéria do romance é a história extraoficial, é a apresentação de todo tipo de experiência humana. Por essa razão, no âmbito romanescos a vontade de memória não adquire o mesmo tom que se assume nos demais “lugares de memória”.

Podemos observar uma intenção memorialista nos romances de Milton Hatoum. Conforme afirmou o autor, “[...] o grande desafio de um romancista é transformar sua experiência de vida e leitura em linguagem”. Para o romancista em questão, os fatos e episódios do passado, bem como a experiência individual e a dimensão histórica, são

“apenas pretexto para futuras ficções” (2010, p.23-24). Não há essa intenção memorialista nos romances de Bernardo Carvalho. Ainda assim, os romances de Carvalho também produzem memória. São os modos de produção de memória que nos possibilitam pontuar diferenças entre o romance “naturalista” e o romance de Hatoum e Carvalho.

Ao invés de pensarmos a memória nos quadros sociais, como apresentou o sociólogo Maurice Halbwachs – para o autor a memória individual ocorre numa apreensão coletiva, onde a rememoração se voltaria para as relações estabelecidas na vivência em sociedade, de modo que a memória se produz somente nos espaços e nas relações sociais –, ou pensá-la como elemento essencial da identidade individual e coletiva e instrumento de poder, como o fez Le Goff – que compreende a memória como um conjunto de funções psíquicas pelas quais o homem atualiza informações passadas –, optamos pelo conceito de memória forjado por Pierre Nora. A escolha se justifica por entendermos que o conceito de “lugares de memória” é o que melhor possibilita investigar a memória no âmbito romanesco, por tratar-se de um conceito voltado à memória externa – localizável materialmente, como é o caso do livro – e concernir a uma memória que resulta de uma produção e não de um fenômeno espontâneo.

A teoria de Wolfgang Iser pode auxiliar-nos na compreensão dessas especificidades que estão implicadas na compreensão da memória no âmbito romanesco. Iser discorda da oposição entre realidade e ficção utilizada para distinguir textos ficcionais de textos não-ficcionais. Ao afirmar que os textos ficcionais não são isentos de realidade, o autor propõe uma substituição da relação dupla (real e ficção, onde se concebia a ficção pela exclusão da realidade) pela tríade real, fictício e imaginário. Para o autor, não interessa determinar posições (real x ficção), mas observar as relações que se estabelecem no texto ficcional, no qual há uma “mediação do imaginário com o real”.

O conceito de ficção postulado por Iser (1996b) corresponde a um procedimento pelo qual o autor seleciona elementos da realidade, re combinando-os e reorganizando-os no texto. Na ficção, o real e o imaginário estariam entrelaçados, visto que o ficcional sempre pressupõe a representação de algo. Todavia, o autor ressalta que o objeto de representação do texto ficcional tem o caráter de um “como se”, pois se distingue tanto do real (porque, embora o represente, não deixa de ser irreal, pois não corresponde à realidade tal e qual) quanto do imaginário (porque é dotado de forma). Dito de outro

modo, a ficção proporciona uma bricolagem de um mundo que não existe, pois, uma vez recombinaos no âmbito literário, os elementos extraídos da realidade adquirem novas configurações e sentidos.

Como afirma Iser, toda criação literária é “uma tematização do mundo”, ou seja, uma caracterização de lugares e tempos, de aspectos sociais, políticos e econômicos. Para Iser, o texto ficcional contém muita realidade (social, emocional, sentimental), no entanto tais realidades não se repetem “por efeitos de si mesmas”. No espaço ficcional emergem finalidades distintas daquelas encontradas na realidade repetida, pois as realidades tematizadas são recombinaas na ficção. Quando o autor seleciona os referentes da realidade para projetá-los no texto literário, ele o faz a partir da sua experiência com o mundo; concebe a realidade como “campo de referência” e opera uma “intervenção seletiva”.

A essa captação de elementos da realidade, o autor denomina princípio da “seleção”, o que corresponde à escolha que o escritor faz a partir dos sistemas contextuais preexistentes. Essa seleção se caracteriza como uma transgressão de limites, uma vez que os elementos incorporados ao texto são desvinculados da estruturação semântica de origem. Conforme Iser, não há regras que orientem tal processo, pois a seleção é “[...] governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais, através de seu ato de tematização do mundo”. Sendo assim, o princípio da “seleção” permite apreender a intencionalidade de um texto. Para Iser, a intenção não está na psique ou na consciência do autor, mas na “seletividade do texto face a seus sistemas contextuais” (2002, p.962).

Ao princípio da “seleção” se segue o da “combinação”, por meio do qual os referentes selecionados são recombinaos no texto literário. A “combinação” refere-se à “comunicabilidade do significado verbal” e ao processo de organização das personagens, das ações e do mundo introduzido no texto. Esse princípio proporciona relacionamentos intratextuais (plano lexical e plano semântico – possibilitando, por exemplo, que uma determinada palavra adquira um significado imprevisível –). Na “combinação”, os elementos interligados transgridem os valores de antes, em virtude da nova contextualização que diverge do contexto de que foram extraídos.

À “combinação” se sucede o que Iser denominou “autodesnudamento da ficção”, ou seja, processo onde a literatura permite-se ser reconhecida como tal, isto é, como construção ficcional. Conforme o autor, há uma multiplicidade de signos que fazem com que um texto se revele como ficção. Esses signos não se confundem com os signos

linguísticos, mas correspondem às “[...] convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes” (2002, p.970). Portanto, é através desses códigos, aos quais Iser denomina “contrato entre autor e o leitor”, que o caráter ficcional de um texto pode ser reconhecido.

O “autodesnudamento da ficção” é o momento em que se coloca o “Mundo entre parênteses”. “O fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento” é, conforme Iser, um atributo patente da ficção que possibilita ao leitor compreender que o texto ficcional não é idêntico ao que por ele se representa (2002, p.972). Entretanto, o autor ressalta que, ao revelar-se como ficção, o texto ficcional não impede o reconhecimento de objetos selecionados da realidade, bem como contextos socioculturais, políticos, econômicos, ou até mesmo literários. O fictício comporta, pois, “uma realidade reconhecível”, um mundo representado interpretado “como se” fosse real. O “como se” expressa que “[...] o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse” (2002, p.974).

Então, Iser define os “atos de fingir” (seleção, combinação e desnudamento da ficção), caracterizando-os como transgressões de limites. Na “seleção”, a transgressão de limites está relacionada aos sistemas contextuais selecionados e recombinações no repertório do texto. Na “combinação”, a transgressão de limites corresponde aos espaços semânticos constituídos intratextualmente (plano lexical, enredo, personagens). No “autodesnudamento da ficção”, há uma transgressão de limites em relação ao mundo representado no texto.

Essa transformação da referência, segundo Iser, concede ao texto ficcional o caráter de “acontecimento”, ou seja, o sentido do texto é produzido no ato da leitura, onde o leitor, guiado pela estrutura textual, o interpreta a partir do seu próprio repertório e das diversas perspectivas, quais sejam: perspectiva do narrador ou dos narradores, perspectiva das personagens, perspectiva do enredo. Os “atos de fingir” permitem que se compreenda que o mundo do texto fictício é construído pela intencionalidade (entendida a partir da decomposição dos referentes selecionados) e pelos relacionamentos textuais. Além disso, os princípios da “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento da ficção” revelam que o mundo do texto não coincide com o contexto de onde seus elementos foram extraídos.

À luz de Pierre Nora e Wolfgang Iser, é possível conceber o romance como um “lugar de memória” (haja vista sua possibilidade de registrar tempos, povos e culturas)

constituído por mecanismos peculiares à construção do texto ficcional, bem como os princípios da “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento da ficção”. A partir das teorias de Iser e Nora, podemos postular que o romance é um “lugar de memória” nas três acepções da palavra, isto é, material, funcional e simbólico, cuja vontade de memória se expressa nos “atos de fingir”, de modo peculiar no momento da “seleção”, quando o autor lança mão de referentes da realidade para compor o seu repertório temático. Estendendo esse diálogo à Bakhtin – o qual pensa o romance como um gênero do presente, um gênero inacabado e susceptível a constantes reatualizações e reformulações –, diremos ainda que a memória produzida no romance é uma memória sincrônica.

Diferentemente dos outros “lugares de memória” que tematizam o passado e recortam momentos específicos, remetendo, geralmente, a uma rememoração diacrônica, o romance dialoga com discursos e acontecimentos do tempo presente, tematizando vários tempos e configurando-se como um espaço de acesso a uma “memória sincrônica”. Pensemos no conto *O Edifício*, de Murilo Rubião. O engenheiro João Gaspar é contratado para comandar a obra do “maior arranha-céu de que se tem notícia”. O inusitado é que a construção não se finda e a missão de erguer o prédio se torna tão sobrenatural que mesmo quando João Gaspar ordena a interrupção da obra os operários não atendem às suas ordens. Concebendo o romance como um gênero do presente, podemos postular que a memória no romance, enquanto gênero, é como o edifício que nunca se constrói, é uma memória do presente em constante reatualização, portanto uma memória sincrônica.

A memória de que tratamos é, pois, uma memória ficcional (que não pretende ser lida como verdade, ao contrário das narrativas históricas) que emerge do texto literário sem que se despreze, todavia, a realidade. Nesses termos, são várias as memórias que nos interessarão. Quais os tipos de produção de memória encenados no romance “naturalista”? Como os modos de produção de memória em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho os distanciam do romance de representação da paisagem? Quais as perspectivas de memória presentes na obra de Bernardo Carvalho e Milton Hatoum? Haveria o mesmo tipo de construção de memória subjacente em todos os romances de Hatoum ou em todas as obras de Carvalho? Um único romance, como *Relato de um certo Oriente*, apresentará uma única perspectiva de memória? Não esperamos obter uma única resposta para cada uma dessas questões, haja vista a multiformidade que constitui o gênero romanesco.

## 2.2 ROMANCE, UM GÊNERO PLURAL

Segundo Bakhtin, o romance surge “no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, acabada e fluida” (2010, p. 427), o que proporciona ao leitor maior identificação com as personagens. A partir do século XVIII o romance teria se tornado o gênero ficcional por excelência da modernidade, apresentando-se como um espaço privilegiado de expressão do mundo e do universo literário na modernidade (LIMA, 2009).

Para Bakhtin, o romance é, dentre todos os outros gêneros literários, aquele que melhor representa a dinâmica e o modo de expressão da modernidade, visto que possibilita a substituição da voz autoral solitária e individualista da poesia heroica pela multiplicidade de vozes da nova sociedade burguesa. De acordo com Berrío e Fernández, em *Poética: tradição e modernidade*, “[...] o romance moderno torna a pauta discursiva mais capaz de representar a pluralidade social dos conflitos na nova época; [...] sobre os novos seres de um mundo” (1999, p. 186). Além de despertar o interesse pela aventura externa da ação, o romance teria, para os autores, a característica de suscitar, a partir dos enredos e personagens, debates psicológicos íntimos no leitor.

Em “Epos e Romance”, Bakhtin afirma que, ao parodiar outros gêneros (justamente como gêneros), o romance revela “[...] o convencionalismo de suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (1998, p. 399). Conforme o autor, é pelo contato intenso com o presente em seu aspecto inacabado que o romance se distingue dos demais gêneros literários formalmente canonizados, cujas composições pressupunham “autênticos moldes rígidos” que viriam a consolidar formalmente os gêneros como unidades distintas. Em oposição a tais gêneros, o romance não obedece a nenhum padrão formal, na medida em que executa construções peculiares, perpassadas pela “consciência plurilíngüe” e pela “reordenação temporal” (BAKHTIN, 1998, p.398).

Por essa razão, o romance não se “acomoda” bem com outros gêneros literários, pois enquanto os demais gêneros literários são endógenos – voltados para a própria tradição literária –, o romance tende a ser exógeno, voltando-se para discursos

extraliterários. A caracterização do romance em Bakhtin parte de uma oposição em relação à poesia. Embora a definição do autor em relação ao texto poético apresente algumas generalizações – ao diferenciar a poesia da prosa o autor a define como um discurso centralizador que reduz todos os discursos a uma uniformidade; um discurso que, ao contrário do romance, não interage com outros discursos –, os seus postulados a respeito do romance são de grande pertinência para compreendermos como o romance se relaciona com o seu entorno social e quais as memórias que produz.

O romance é, para Bakhtin, um gênero plural (pluriestilístico, plurilíngue, plurivocal) que opera uma organização artística de diversas linguagens (dialetos sociais, maneirismos de grupos, gírias, expressões e termos técnicos/profissionais) e incorpora diversos textos (cartas, diários, relatos, testamentos). Nas palavras de Bakhtin, “[...] toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco” (1998, p.74). Essa diversidade de que tratou Bakhtin persiste e tende, ao que nos parece, à constante maximização. É no âmbito dessa multiplicidade linguística que o romance mobiliza os temas que lhe são característicos, bem como o homem e o mundo, enquanto objetos semânticos, figurativos e expressivos.

Em *A Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin estabeleceu a noção de dialogismo e polifonia. Por dialogismo compreende-se um fenômeno que media todo o exercício de linguagem, já que a comunicação depende do outro para se efetivar. Segundo Bakhtin, a dialogicidade do romance polifônico é organizada artisticamente como “[...] o todo não-fechado da própria vida situada no limiar” (1997, p.63). Para Bakhtin, o romance polifônico é inteiramente dialógico, pois apresenta diálogos internos (vozes internas) e externos à obra literária (diferentes vozes sociais) (Bakhtin, 1981, p.34). Assim, a narração polifônica põe o leitor diante de várias perspectivas e o convida a “ativar os processos de realização de sentido”, conforme afirma Wolfgang Iser ao descrever o “ato da leitura”.

Conforme Bakhtin, nos romances de Dostoiévsky é possível verificar a liberdade que as personagens adquirem na própria estrutura do romance em relação ao autor, isto é, “em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor” (p.11). De acordo com a análise do autor, “Aquilo que no romance europeu e russo anterior a Dostoiévsky era o todo definitivo – o mundo monológico uno da consciência do autor, - no romance de Dostoiévsky se torna parte” (1997, p.45). O romance dostoiévskiano é,

pois, uma ocorrência de vozes e consciências, onde o herói se torna o agente do discurso e não apenas um objeto mudo do discurso do autor. Portanto, tal romancista inaugura, segundo Bakhtin, uma nova posição artística do autor em relação ao herói romanesco, na qual o autor relaciona-se dialogicamente com a personagem, ratificando a autonomia, a liberdade e a falta de acabamento do herói.

A polifonia diz respeito à pluralidade de vozes e consciências polivalentes (vozes plenas de valor e em equivalência com outras vozes do discurso). Consoante Bakhtin, tais vozes “[...] permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”. Ao abordar a combinação das “várias vontades individuais”, acrescenta que “[...] a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN 1981, p.16). Assim, o autor compreende essas vozes como diferentes subjetividades que estão vinculadas ao seu contexto social. A polifonia é, segundo Bakhtin, a principal peculiaridade dos romances de Dostoiévski, nos quais não há resolução nem síntese. Na obra do romancista, a consciência do herói não é mero objeto da consciência do autor, visto que as vozes são autônomas e as consciências são concebidas como infinitas e inconclusas.

Numa perspectiva convergente às proposições bakhtinianas, Roberto González Echevarría (2000), ao compor uma teoria da origem e evolução do romance latino-americano, afirma: “las relaciones que la narrativa establece con formas de discurso no literárias son mucho más productivas y determinantes que las tiene con su propia tradición” (2000, p.17)<sup>2</sup>. Para o autor, o núcleo evolutivo do romance mostra-se vinculado à renúncia de suas próprias origens literárias. Isso implica a apropriação de outros discursos vizinhos. Destarte, o romance não nasce da história literária, mas opta por uma trajetória distinta aos padrões literários anteriores e mimetiza formas não-literárias. Enquanto a poesia tende a se relacionar com a própria história literária, caracterizando-se como um gênero diacrônico – há nela referências metaliterárias; poemas que se referem a outros poemas; poetas que se referem a outros poetas –, o romance é um gênero sincrônico em relação com o que lhe é externo. Embora o romance também apresente referências metaliterárias (romances que se reportam a

---

<sup>2</sup> "As relações que o romance estabelece com formas de discursos não-literárias são muito mais produtivas e determinantes do que aquelas que tem sua própria tradição" (ECHEVARRÍA, 2000, p.17. Tradução nossa).

outros romances, ou a outros gêneros literários), a evolução do romance se dá muito mais pelos discursos exteriores do que pelas transformações literárias.

Ao analisar a tradição literária da América Latina, Echevarría localiza a apropriação de três discursos hegemônicos que subsidiaram a produção das narrativas latino-americanas. No primeiro momento, os documentos legais foram a matéria de imitação dos romances produzidos no continente, a exemplo do romance picaresco que surge dos informes judiciais e da retórica notarial. Além disso, a retórica das artes notariais teria embasado também a escrita das crônicas do Novo Mundo.

En el siglo XVI, escribir estaba subordinado a la ley. Uno de los cambios más significativos en la España, cuando se unificó la península y se convirtió en el centro del Imperio, fue el sistema jurídico (2000, p.77)<sup>3</sup>.

Desse modo, a História latino-americana fora concebida no âmbito do discurso da lei, o qual redefiniu as relações entre indivíduo e Estado, bem como predeterminou as formas de escrita. Nessa perspectiva, Inca Garcilaso de la Vega produzira seus *Comentarios reales de los incas* (1609). No segundo momento, o autor identifica a hegemonia do discurso das ciências naturais através dos relatos verídicos dos viajantes e expedições europeias que chegaram à América Latina. Conforme afirma Echevarría,

Desde el siglo XVIII todas las modalidades narrativas, pero em especial la novela, tuvieron que competir con las que crearon o adaptaron primero las ciencias naturales y luego las ciencias sociales, como lo fue Zola, de manera aun más explícita (2000, p. 36)<sup>4</sup>.

Para o autor, nesse segundo momento é possível identificar uma cumplicidade entre a literatura e as reportagens científicas, mediada pelas inúmeras obras de viajantes que se autodenominavam os segundos descobridores do “Novo Mundo”. Segundo o teórico, “Ningún libro ejemplifica esta operación de manera más dramática, ni deja una

---

<sup>3</sup> "No século XVI, a escrita era subordinada à lei. Uma das mudanças mais significativas na Espanha, quando a península foi unificada e tornou-se o centro do império, foi o sistema legal" (ECHEVARRÍA, 2000, p.77. Tradução nossa).

<sup>4</sup> “Desde o século XVIII, todas as modalidades narrativas, mas especialmente o romance, tiveram que competir com aquelas que criaram ou se adaptaram primeiro às ciências naturais e logo depois às ciências sociais, como o fez Zola, de forma ainda mais explícita” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 36. Tradução nossa).

huella más profunda en la narrativa latino-americana que Facundo (1845, de Sarmiento)” (2000, p. 143)<sup>5</sup>.

No terceiro momento, a narrativa latino-americana subsidiou-se no discurso antropológico, cuja preocupação essencial era a linguagem e o mito, o que era muito oportuno para uma literatura interessada na produção de mitos fundadores. Muitos dos romances produzidos nesse período tematizavam a cultura e os mitos nacionais, a exemplo das obras de autores como Ricardo Güiraldes e Rómulo Gallegos. Para Echevarría, o romance latino-americano da primeira metade do século XX transformou a história do continente em um mito originário.

A teoria de Echevarría acerca do romance latino-americano ilustra as relações extraliterárias que são estabelecidas no gênero romanesco, ratificando tal gênero como um gênero exógeno que se alicerça no presente, definindo-se pela experiência da era moderna. O romance espelha-se nas formas com as quais o homem moderno se relaciona com o tempo transitório e fragmentado, o tempo da modernidade. Numa perspectiva semelhante a Echevarría e Bakhtin, ao indagar sobre as condições de surgimento do romance inglês em *A Ascensão do Romance*, Ian Watt afirma que o romance reflete a orientação individualista da *episteme* moderna, influenciada pelo *Discurso sobre o método* e pelas *Meditações de Descartes* – obras que traziam a perspectiva da busca pela verdade como uma questão individual e independente da tradição do pensamento.

Conforme Watt, as formas literárias que precederam ao romance exprimiam a tendência tradicional do teste da verdade. Assim, os enredos da epopeia clássica e renascentista eram extraídos da História ou das fábulas e o ajuizamento das obras prescindia da fidelidade do autor aos modelos aceitos no gênero. Para o autor, “o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (2010, p.13). O romance é, então, o primeiro gênero que vai desafiar o tradicionalismo literário ao tomar como critério fundamental a fidelidade à experiência individual.

---

<sup>5</sup> “Nenhum livro exemplifica esta operação de forma mais dramática, nem deixa uma marca tão profunda na narrativa latino-americana, quanto o *Facundo* (1845, Sarmiento)” (ECHEVARRÍA, 2000, p. 143. Tradução nossa).

Essa capacidade de refletir mais plenamente a evolução da própria realidade é uma das características mais marcantes do romance. Embora a poesia também reflita as transformações da realidade, o próprio formato do romance propicia uma quantidade maior de informação – a exceção da épica. O enredo favorece a caracterização de lugares e tempos, de aspectos sociais, políticos e econômicos. Outrossim, por ser um gênero em constante formação, o romance pode representar a evolução da própria realidade de forma quase instantânea. Por essa razão, cartas, relatos, diários e formas de discursos não romanescos são recorrentes no romance, refletindo a observação contínua que o gênero em questão faz da realidade.

O romance é um gênero que absorve a tudo que está susceptível de ser selecionado enquanto repertório temático ou possibilidades formais. Essa é, pois, a plasticidade do gênero observada por Bakhtin ao afirmar que o romance é “[...] um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas” (p.427). A incorporação desses vários discursos, conforme observa Ian Watt, e a multiplicidade de vozes, identificada por Bakhtin como um traço característico do gênero romanescos, são estratégias composicionais que encontramos nos romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho.

### 2.3 ROMANCE E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO FICCIONAL EM MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO

Iniciamos esse capítulo com uma frase de Milton Hatoum que reflete a presença da memória em sua obra romanescas. Três romances do autor revelam essa intenção memorialista: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). A análise do primeiro romance ficará para o terceiro capítulo, entretanto faz-se necessário uma breve apresentação a respeito da presença da memória nessa trama. *Relato de um certo Oriente* é um resultado do entrelaçamento entre memória individual e memória familiar, do agrupamento de cartas, depoimentos e diários sobre a história de uma família libanesa em Manaus. Todas essas fontes de informações são interpretadas e ordenadas pela narradora com o intuito de produzir um relato. A obra de Hatoum convida o leitor a mergulhar na experiência da memória, acompanhando os conflitos e os dramas familiares que atormentam a narradora.

Em *Dois Irmãos*, para reconstruir as memórias da família libanesa cuja saga está ambientada na Amazônia durante o regime militar, o narrador Nael recorre a relatos de outros personagens para narrar fatos que precedem ao seu nascimento.

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e o amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (2000, p.197).

É através da voz de outros personagens que o narrador deseja resgatar histórias que não foram por ele vividas, a exemplo da explicação para a cicatriz que Yakub traz no rosto desde a adolescência, como resultado da briga com o irmão caçula por ciúmes de Lívia. Aos relatos obtidos são acrescentadas as reflexões de Nael, que ressignifica tais memórias. “Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos” (HATOUM, 2007, p.20). Nael persegue as memórias familiares como quem persegue a própria subjetividade, conduzido por uma inquietação: ele seria filho de Omar ou de Yakub?

É por meio das lembranças que ele, filho da criada Domingas, procura conhecer a própria história e situar-se no mundo. Nael observa à distância a história da família de libaneses que viria a narrar no futuro. Na narração de Nael, a casa de Zana aparece como palco de inúmeros conflitos familiares, do ódio crescente entre Yakub (conservador) e Omar (subversivo), das menções ao incesto, das desavenças religiosas entre Zana e o marido. O regime militar é pano de fundo para os acontecimentos e a imagem da repressão e da violência aparece em vários trechos da narrativa, como no momento em que Nael relembra a morte do professor Laval. “Pensei em Laval, seu corpo sendo espancado e pisoteado no coreto e arrastado até a beira do lago. Esperei o veículo militar desaparecer, mas logo veio outro, e mais outro” (2006, p.150).

Em *Cinzas do Norte*, três vozes situadas em tempos distintos compõem a narração. Motivado pela leitura de uma carta do amigo Raimundo Mattoso (Mundo), Olavo resolve escrever a história do companheiro que, embora tenha se afastado de Manaus, permanecera ligado à cidade Natal e aos fantasmas dos dramas familiares (o casamento insustentável e as traições, o ódio entre pai e filho, o alcoolismo e o vício do

jogo de Alícia). As cinzas da história de Mundo tornam-se o objeto da narrativa memorialística empreendida por Lavo.

Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude (2010, p. 07).

As outras vozes que integrarão a narrativa será a de Mundo, por meio das cartas endereçadas a Olavo, e a de Ranulfo, que escreve um relato sobre a vida de Mundo e sua mãe Alícia. Por vezes, as vozes se sobrepõem, exigindo do leitor a percepção das oscilações e a identificação da voz que assume a narrativa. Esses trechos alineares complexificam a reconstrução das memórias que, entre analepses e prolepses, emergem das várias perspectivas da narração e problematizam a caracterização das personagens e dos eventos.

Ambientados em Manaus, os três romances produzem uma memória da cidade em seu processo de transformação a partir da modernização e industrialização, momento em que se assiste, também, ao desflorestamento e ao crescimento das desigualdades sociais. A riqueza de Jano e o seu luxuoso iate contrastam com a pobreza dos marginalizados e o negociante sempre tira vantagem dos escambos com os caboclos. O discurso do pai é sempre um elogio ao progresso da cidade, o filho opõe-se a ele, ressentindo-se do desmatamento e da degradação da paisagem, afetado pela percepção da decadência da cidade e das discrepâncias sociais. “Urubus, dezenas, bicavam dejetos deixados pela vazante. Um cacho de asas abriu um clarão, e no meio apareceram homens e crianças maltrapilhos. Mundo falou: “Nossa cidade...”” (2010, p.106).

São inúmeras as passagens que mostram a devastação da paisagem em detrimento do “progresso” e o mascaramento da pobreza por parte do governo, como é o caso do Novo Eldorado – projeto que consistiu na construção de um bairro afastado do centro de Manaus para alocar os moradores com vistas a retirá-los do porto.

Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo (HATOUM 2010, p.109).

Mundo define os moradores do Novo Eldorado como “prisioneiros em sua própria cidade”. Se toda obra é uma “tematização do mundo”, ao apresentar a devastação da natureza manauense, o texto de Hatoum revela, através de conflitos entre personagens (a exemplo de Mundo e Jano), uma crítica e um ressentimento em relação ao soterramento da cidade. Em *Dois Irmãos*, a “Cidade Flutuante” (bairro de Manaus que consistia no aglomerado de casas erguidas sobre toras) foi naufragada por medidas públicas, fazendo desaparecer toda uma coletividade. Nas últimas páginas da trama, o narrador Nael para e observa a transformação de Manaus. “Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado” (2006, p. 197).

Os romances de Hatoum são “lugares de memória”: memórias de Manaus, em seu processo de transformação; memórias dos imigrantes libaneses, em seu processo de inserção na sociedade, geralmente através das relações de comércio; memórias de um Brasil desconhecido (uma sociedade de imigrantes libaneses e índios “urbanizados” e “políglotas”, “a memória de línguas estranhas e tantas histórias ocultadas: Amazonas”<sup>6</sup>). Embora os romances não sejam autobiográficos, a obra de Hatoum traz muitas experiências da vida do autor e alguns episódios autobiográficos, a exemplo da morte da personagem Soraya Delia em *Relato de um certo Oriente* em um acidente. Questionado a esse respeito, o romancista afirma:

Cada escritor tem suas particularidades, que estão na sua vida, na sua linguagem, no modo de ser, do seu registro cultural. Se eu fosse um escritor paulistano, é provável que eu já tivesse escrito muita coisa sobre São Paulo. O que mais interessa é como eu transiro, usando um termo freudiano, a minha experiência de vida para a linguagem, de vida e de literatura. Porque a leitura, a realidade lida, é tão importante quanto a realidade vivida para quem escreve<sup>7</sup>.

Diferentemente do que observamos na obra de Milton Hatoum, os romances de Bernardo Carvalho não apresentam uma intenção memorialista. Todavia, isso não implica a ausência da memória. Na obra de Carvalho, três romances concebem a escrita como forma de salvaguardar a memória: *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), e *O sol*

---

<sup>6</sup> HATOUM, Milton. Entrevista. Revista Amazônia, O Estado de S. Paulo, 25.11.2007.

<sup>7</sup> HATOUM, Milton. "O escritor da Manaus não-exótica, da literatura universal". Entrevista concedida a Fernanda Picchetto em 22 de maio de 2009. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/entrevistas/o-escritor-da-manauis-nao-exotica-da-literatura-universal>>. Acesso: 11 de junho de 2012.

*se põe em São Paulo* (2007). Analisaremos o primeiro romance no terceiro capítulo dessa dissertação, a fim de compreendermos a composição do narrador e os modos de produção de memória. Por ora, faremos uma breve exposição da temática da memória no enredo. Em *Nove Noites*, relatos e diários são fontes para a procura de uma memória que se busca reconstruir. O romance é fruto da obsessão de um narrador que, diante de uma notícia numa página de jornal, decide investigar os mistérios que cercam o suicídio do etnólogo Buell Quain. O romance faz referência a fatos e pessoas reais, no entanto o autor afirma que “A indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é”<sup>8</sup>.

Em *Mongólia*, do mesmo autor, encontramos um romance pluriestilístico e plurivocal (nos termos bakhtinianos), composto de diários, cartas, crônicas de viagem e impressões de um investigador. Nesse romance, encontramos o mesmo componente investigativo que conduz o enredo de *Nove Noites*. A narração ficará a cargo de um diplomata que tomará dois diários como objeto para a realização de um projeto que fora adiado: a escrita de um romance. Os diários do jovem fotógrafo desaparecido e do ocidental (também diplomata) que investigará o desaparecimento de tal fotógrafo compõem o eixo narrativo. Ambos os diários exprimem impressões do encontro com o desconhecido no cenário Mongol (vários nômades que encontrarão no deserto, criadores de renas e camelos, monges). Vozes e espaços se entrecruzam e constituem a narrativa. As personagens estão em processo ininterrupto de autoconhecimento através das viagens que, geralmente motivadas por obsessões pessoais, levam-nas a espaços e paisagens hostis.

A seca é terrível. Seguimos para o sul, rumo a Tsaatin Tsagaan Nuur, um lago de água salobra no limite do deserto. No caminho paramos para pegar água no poço e o rapaz de moto nos avisa que o lago secou. Não chove há meses (CARVALHO, 2003, p.82).

A indeterminação é a chave para a compreensão dos processos de identificação no romance. “Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas” (2003, p. 115). Na trilha dos caminhos percorridos pelos personagens, a reconstrução da memória é um

---

<sup>8</sup> CARVALHO, Bernardo. “A trama traiçoeira de *Nove Noites*”. Entrevista concedida a Flavio Moura. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso: 22 de outubro de 2012.

vetor para a reconstrução das subjetividades. O ocidental investiga elementos que seriam constitutivos da identidade do fotógrafo desaparecido. Nesse processo, durante a construção do “outro”, da história do outro, sem perceber ele vai construindo a própria subjetividade. “Estou a dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado”. A imagem do outro funciona como um espelho: “Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo [...]” (CARVALHO, 2003. p.176).

Em *O sol se põe em São Paulo*, a personagem Setsuko (uma senhora japonesa imigrante que é dona de um restaurante no Brasil) propõe a um publicitário decadente a escrita de um romance que narre a sua história. “[...] a velha que eu nunca tinha percebido saiu de trás da caixa registradora onde passava as noites [...] e foi diretamente ao ponto: O senhor é escritor? Fiquei mudo” (2007, p.11). Ao obter a resposta de que ele nunca escrevera nada, a japonesa refuta: “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada” (p.12). Setsuko o convence a registrar sua história e começa a contar-lhe o enredo que seria escrito: “O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi” (2007, p.31).

As imagens do Japão eram, para o narrador, como um assombro, um fantasma que lhe pesava. “Eu podia nunca ter pisado no Japão, mas por muito tempo tentei acreditar que era onde ficava o inferno” (2007, p.29). O Japão se apresenta como a imagem do passado que ele buscava esquecer: a humilhação pela qual passaram os seus bisavós ao fugirem de lá no início do século XX, quando imigraram para o Brasil. Não podia compreender como sua irmã resolvera fazer o percurso inverso, convencida de que como operária em Nagóia ganharia mais do que como professora universitária em São Paulo.

O relato da japonesa sempre traz uma crítica e um ressentimento à literatura. “A literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar. Eles não enxergam” (2007, p.31). O seu desprezo pela literatura só se explicava pelo que o publicitário ficara sabendo através de um Sushman do restaurante: um homem tinha se suicidado por causa da literatura. A história é apresentada ao narrador a conta-gotas. “Ao mesmo tempo que tinha pressa de contar, guardava as informações, e os nomes, como se um imprevisto ainda pudesse mudar o curso das coisas e libertá-la daquele ônus” (p.33). Em meandros do relato, o narrador perceberá que a história contada é, de certa forma, também a sua própria

história, uma história de “exílio e humilhação”. Narrar a história de Michiyo (que é a própria Setsuko), Jokichi e Masukichi é uma possibilidade de livrar a sua própria história do esquecimento e salvaguardá-la na memória. A citação seguinte reflete o tom do romance.

Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tomar por escritor, o que não sou. E me fazer escrever [...] uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proibem atuar; um homem que precisa deixar de ser quem é para lutar pelo país que o rejeita; outro que já não pode viver com o próprio nome, pois morreu numa guerra de que não participou; uma mulher que só ama quando não podem amá-la; um escritor que só pode ser enquanto não for (2007, p.164).

A história de *O sol se põe em São Paulo* é a história de personagens que não podem pertencer ao lugar em que estão; de personagens que estão sempre a sonhar com outros lugares que só podem existir na imaginação; “uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo” (2007, p.164). A história que conta é a indivíduos e subjetividades fragmentadas, uma história de “desenhos de sombras”. A narrativa se constrói a partir da memória de *Setsuko*, mas essa não é uma memória do que foi e, sim, do que poderia ter sido. A memória contada jamais será como a vivida. O percurso à memória é também um percurso à reconstrução de subjetividade perdida.

O próprio escritor define o romance como “uma máquina desvairada de produção de ficção” e menciona a sua motivação para a escrita do romance em questão: “O livro foi escrito, de certa forma, em reação à recepção do *Nove Noites* e do *Mongólia*. A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade”<sup>9</sup>. Bernardo Carvalho enfatiza que, mesmo quando o romance faz referência a pessoas ou a acontecimentos reais, como é o caso do suicídio do etnólogo em *Nove Noites*, tudo é ficção. Isso nos remete aos princípios da “seleção” (referentes que o autor seleciona da realidade) e “combinação” (reorganização dos referentes no espaço textual), os dois “atos de fingir” que Iser define como características do texto ficcional.

Vimos, então, que a memória é o mote para a construção de alguns romances de Milton Hatoum – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – e,

<sup>9</sup> CARVALHO, Bernardo. Entrevista concedida a Beatriz Resende em abril de 2007. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>>. Acesso: 16 de agosto de 2012.

embora em menor grau, é um tema presente em alguns romances de Bernardo Carvalho – *Mongólia*, *Nove Noites* e *O sol se põe em São Paulo* –. Nos romances de Hatoum, identificamos uma intenção memorialista que é o fio condutor para a construção da narrativa. Os narradores de Hatoum encontram na experiência da memória uma forma de autoconhecimento. Nos romances de Carvalho, a escrita apresenta-se como uma possibilidade de salvaguardar a memória. Personagens se confrontam com realidades culturais e espaciais muito diferentes e a experiência com o outro (outras etnias, outros hábitos, outras línguas, outras paisagens, outras formas de pensar) corrobora para o conhecimento de si mesmo.

A partir da teoria de Echevarría, podemos, então, identificar na produção romanesca de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho a mímese de discursos extraliterários. A obra de Milton Hatoum não é autobiográfica, todavia mobiliza esse discurso. Essa experiência da memória se reflete em alguns recursos textuais utilizados constantemente pelo autor, bem como períodos muito longos, repetições, pausas, locuções adverbiais de tempo, referências a determinados períodos e acontecimentos históricos (construção do Teatro Amazonas, o golpe de 1964, o regime militar em Manaus, a modernização da cidade e a crescente desigualdade social).

Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora imagina, com “olhos da memória”, as passagens da infância, as gargalhadas, as cantigas, os diálogos. A irrupção de cartas e, principalmente, de diários, ratifica a escrita como meio de impedir que as histórias estejam fadadas ao esquecimento. O diário – enquanto “gênero confessional” que reflete uma escrita de si e para si – amplia a impressão de veracidade acerca dos eventos narrados e concede maior autoridade à voz que narra. A reconstrução das imagens do passado (dos lugares, dos objetos, das pessoas, dos eventos) expressa o desejo de reconstrução da própria identidade, a busca pelo conhecimento dos elementos que foram e são constitutivos da própria existência.

Na medida em que tematizam a convivência entre indivíduos e etnias distintas, o homem relacionando-se com diferentes culturas, com outros hábitos e outras formas de pensar, podemos afirmar que os romances de Bernardo Carvalho mobilizam o discurso antropológico. São sempre personagens em deslocamento, narradores movidos pelo desejo de encontrar o outro (*Mongólia*), conhecer a história do outro (*O sol se põe em São Paulo*), compreender o outro (*Nove Noites*). Narradores sem nome que buscam reconstruir a própria identidade a partir da relação com outros espaços, outras culturas,

outras histórias e outras subjetividades. A experiência possibilita compreender a complexidade e a diversidade que constrói a subjetividade do outro.

Os narradores de Bernardo Carvalho, geralmente, não apresentam vínculos a instituições. Não estão ligados à família, ao trabalho, à religião. Estão à procura de um sentido e em constante deslocamento. Em *O sol se põe em São Paulo*, perambulando pelas ruas de São Paulo e Tóquio para investigar a história de Setsuko, o narrador reflete sobre a própria vida. “[...] eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil” (2007, p.19). Em *Mongólia* e *Nove Noites*, os narradores também estão em deslocamento, saem do seu lugar (espaço urbano) e se deparam com paisagens desconhecidas, o deserto mongol, a aldeia dos krahô.

Nos romances de Carvalho, encontramos descrições quase antropológicas. Todavia, o discurso que perpassa a obra de Bernardo Carvalho é o de uma antropologia cética. *Nove Noites* é a história de um etnólogo que se cansara de observar os índios, que detestava viver entre eles, que tinha repulsa pela comida e pelos rituais indígenas, que embora enfadado não poderia interromper o seu propósito e tinha de manter a atividade de observador, mesmo a contragosto. “Mal falava a língua, e não entendia as relações de parentesco e a organização social da aldeia” (2002, p.53).

Em algumas passagens, o narrador tece críticas à antropologia e ao comportamento paternalista em relação aos índios, aos quais chama de órfãos da civilização. “Essa relação paternalista é das mais incômodas e irritantes, e o próprio Quain sofreu esse constrangimento. Há quem tire de letra. Não foi o meu caso. Não sou antropólogo e não tenho uma boa alma” (2002, p.109). É possível observar uma sátira ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI). “Havia toda aquela ideologia de não tocar em índio, de não ter relações sexuais com os índios, de morrer se preciso fosse, matar nunca” (2002, p.38). O narrador define essa ideologia como “um purismo tolo” e distingue a sua perspectiva da perspectiva do etnólogo Buell Quain em relação ao Xingu.

Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso, à diferença e à possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento, para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno (2002, p.64).

Assim, a paisagem surge como uma construção subjetiva, um mundo concebido pela experiência. O mundo que encontramos nos romances de Carvalho é caracterizado pela lógica da pluralidade. Essa multiplicidade do mundo converge para a multiplicidade do “eu”. Não há representações específicas para os grupos étnicos ou culturais. Os índios não são representados de forma homogênea, mas evidencia-se as diversidades existentes entre as tribos. “Quain achou os Trumai ‘chatos e sujos’, o contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade”. O etnólogo comparava “os mirrador Trumai aos homens musculosos do Fiji” (2002, p.54). As experiências das personagens e dos narradores revelam a pluralidade que reside em cada comunidade. Outrossim, não há atribuição de valor ou superioridade no confronto de culturas ou etnias diversas, mas apenas a admissão e aceitação da diferença.

### 3 LITERATURA BRASILEIRA E DESCONTINUIDADE DO ROMANCE REPRESENTATIVO DA PAISAGEM LOCAL: A RAREFAÇÃO DA “DOMINANTE REALISTA” NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Distorção de realidades; enredos cosmopolitas e labirínticos; tramas perpassadas pela incerteza; narradores que se contradizem; personagens desolados; narrativas de ruínas, de restos. Identificáveis na obra romanesca de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, tais aspectos acenam para uma possível descontinuidade na história do romance brasileiro. Partindo da hipótese de que os conceitos e valores orientadores da produção romanesca no Brasil teriam mudado, interessa-nos revisitar essa história literária caracterizada por uma tendência histórica do romance brasileiro em retratar, ficcionalmente, o Brasil a partir da paisagem local e da nacionalidade. O nosso objetivo, nesse capítulo, é investigar uma possível rarefação da representação da paisagem na obra de Hatoum e Carvalho.

Em tais romancistas, encontramos enredos que não apresentam quaisquer preocupações em forjar uma ideia de nação. Narrativas como *Mongólia* e *Cinzas do Norte*, não obstante encharcadas da realidade local, parecem alheias à representação da identidade nacional. Essas possíveis mudanças reivindicariam novos parâmetros críticos, voltados não mais para a unidade, mas para a diferença. Em vez de produzir unidade, tais romances parecem complexificar a noção de identidade e o sentimento de pertencimento a um país, isto é, concebem a identidade como um sistema dinâmico e constituído de múltiplas faces. Questionado sobre as suas possíveis motivações para enfrentar a ficção, Bernardo Carvalho respondeu:

O máximo que posso dizer para tentar responder à sua pergunta é um truísmo: que fico mal se não escrevo. E que me faz bem escrever. Ou que escrevo para criar um mundo em que a utilidade não seja uma exigência. Um mundo em que eu caiba. Mas, com isso, eu já estaria tentando atribuir uma função à literatura, e esvaziando o que há nela de mais libertário e surpreendente, que é não precisar de nenhuma razão.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> CARVALHO, Bernardo. Entrevista concedida ao jornal literário *Rascunho* em 2007. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acesso 28 de novembro de 2012.

Ao mencionar a “não-funcionalidade”, a “inutilidade” e o “poder criador” da literatura, a resposta do romancista ressoa algumas das nossas impressões de leitura da produção ficcional contemporânea no Brasil: o crescente abandono das “axiomáticas” que nortearam a literatura brasileira desde a primeira geração do romantismo até meados de 1970. Após esse percurso, na década de 80, o olhar da crítica brasileira – nomes como Costa Lima, Flora Süssekind, Maria Helena Rouanet – recaiu sobre as formas institucionalizadas de constituição da nacionalidade no âmbito literário. Ao mesmo tempo em que a crítica brasileira “denunciava” a devoção da literatura brasileira à nacionalidade, a incidência da representação da identidade começava a diminuir progressivamente no romance brasileiro (CHAGAS, 2013, p.19).

Em oposição a um Brasil “tal e qual”, ou um Brasil de Alencar – perpassado pela descrição, representação e simplificação do território com vistas a revesti-lo de unidade –, onde as riquezas naturais e culturais eram descritas como características da nação, os romances de Hatoum e Carvalho complexificam a noção de Brasil, a exemplo da terra inóspita de *Nove Noites*, onde encontramos um Brasil que diverge da imagem una que lhe foi atribuída ao longo tradição romanesca caracterizada pela representação da paisagem. A obra de tais romancistas sinaliza um novo lugar histórico no romance brasileiro contemporâneo, cuja produção ficcional não pretende representar ou apresentar um possível sentimento nacionalista. Essa mudança já consolidada reflete uma bifurcação ocorrida anteriormente, mas à qual o presente trabalho não coteja.

Não se trata de postular um desaparecimento dos romances caracterizados pela representação da paisagem e dos problemas sociais brasileiros, todavia de acenar para uma significativa diminuição da incidência de uma estética que durante muito tempo preponderou na tradição literária brasileira. Os romances representativos da paisagem não desapareceram, mas surgiram romances que não apresentam tais preocupações. Na produção romanesca contemporânea brasileira, coexistem diferentes formas de composição ficcional.

### 3.1 REVISITANDO OS TERMOS DA TRADIÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NA LITERATURA BRASILEIRA

Comparando as descrições do Novo Mundo que foram tecidas pelos “descobridores” e primeiros viajantes com a forma pela qual o Brasil foi visto pelos europeus do século XIX, Maria Helena Rouanet constata uma linha de continuidade na história da literatura brasileira. Nas palavras da autora, “[...] uma imagem se foi construindo a partir dos grandes descobrimentos e parece não ter feito mais que se consolidar, sem maiores modificações, ao longo dos séculos” (1991, p. 68). Para a autora, um dos fios condutores dessa corrente teria sido o viajante e literato francês Ferdinand Denis, já que fora revisitado tanto pelos autores da primeira geração do Romantismo quanto pela crítica e história literária, tendo exercido um papel de precursor do caminho a ser percorrido para a fundação de uma literatura “efetivamente” brasileira. Denis teria legado aos brasileiros os parâmetros por meio dos quais seria possível ver o Brasil e pintar, através da natureza, “uma realidade nacional”.

Consoante Rouanet, é possível identificar a natureza como viga mestra no discurso romântico. Na França e na Alemanha, ainda que em percursos distintos, Romantismo implicava “movimento”, “caminhada”. Segundo a autora, enquanto o Romantismo francês encaminhava-se para o “estado de natureza” na perspectiva de Rousseau, o Romantismo alemão direcionava-se à jornada educacional. Diferentemente do que ocorrera no movimento alemão e francês, Rouanet observa que o Romantismo no Brasil “[...] acaba se caracterizando pela inexistência de qualquer jornada, de qualquer percurso, e o seu discurso vai se limitar a um ‘daqui para aqui mesmo’, a um constante ‘não sair de casa’” (1991, p.253). Assim, a natureza no discurso romântico brasileiro se destoa tanto do sentimento interior da literatura francesa quanto da jornada alemã – cuja natureza exprime um papel formativo, a exemplo d’*Os Sofrimentos do jovem Werther* de Goethe –, aproximando-se de uma perspectiva de “natureza-ao-pé-da-letra”, “natureza-quadro-a-ser-pintado”.

A literatura procedeu à louvação e ao engrandecimento de tal realidade, a fim de que se consolidasse o almejado sentimento patriótico, uma consciência de “filhos da Mãe-Pátria”. A esse movimento Maria Helena Rouanet denominou “plano da absoluta indiferenciação”, ao sintetizar a realidade literária brasileira do período nos seguintes termos:

[...] a repetição sistemática de ideias e de procedimento contribui, e muito, para o estabelecimento de um solo comum entre autores e leitores. O que se tem, então, é um diálogo fácil, cuja fluência vai ainda aumentando à proporção que cada texto produzido vem necessariamente ao encontro da perspectiva criada pelos que o

precederam enquanto prepara, simultaneamente, os demais textos que ainda estão por vir. E esta relação vai se tornar ainda mais fácil graças à literaridade dos elementos abordados. Em outras palavras: tudo é dito, logo, nada precisa ser interpretado (1991. p.255).

A autora compreende, pois, que a relação que se estabelecia entre texto e leitor era de pouca reflexividade. A literatura o convidava à contemplação passiva da natureza. Imerso em uma proposta pedagógica patriótica, que visava construir um sentimento de nacionalidade e uma imagem para a nação que se formava, o Romantismo brasileiro nos legou, segundo Rouanet, uma repetição temática sob o estímulo de servir à nação. Vê-se, então, que a questão da identidade nacional remonta à primeira geração do Romantismo, quando o problema da nacionalidade literária foi colocado em termos essencialmente políticos. Competia à literatura dotar de unidade o que era fratura, afinal, como afirmou Roberto Schwartz (2000), foi em nome das ideias francesas, inglesas e americanas que ocorreu a independência brasileira, pondo em choque a ideologia e a escravidão, já que essa desmente aquela. Com a proclamação da independência, a necessidade da jovem nação de se desprender da metrópole e especificar-se social e culturalmente conduziu o pensamento intelectual à mobilização do sentimento patriótico.

O espírito nacionalista favoreceu a concepção da paisagem natural como elemento representativo do Brasil e influenciou o Romantismo brasileiro. A independência política transferia-se para a literatura, e confundiram-se independência política e independência literária (no que tange à necessidade de uma literatura não mais subsidiada na literatura portuguesa). Desse modo, a independência política e literária foram duas faces de um mesmo processo de emancipação. Em Gonçalves Dias, por exemplo, identifica-se essa necessidade de caracterização da brasilidade, bem como do desejo de definir e valorizar as cores locais. Com suas palmeiras e sabiás, a *Canção do Exílio* figura uma espécie de apologia da ideia de pátria brasileira. Através do recurso hiperbólico que aparece na segunda estrofe – “Nosso céu tem mais estrelas. Nossas várzeas têm mais flores. Nossos bosques têm mais vida. Nossa vida mais amores”. – o poema exalta uma natureza paradisíaca e irreal.

A literatura brasileira, em um movimento de autolimitação, acompanha os projetos políticos e incorpora, em seu repertório, temas julgados tipicamente nacionais. A figura do índio brasileiro foi concebida como símbolo autêntico da nação, como ícone de nacionalidade, de liberdade e de independência política, artística e social. *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), romances que carregam um projeto de escrita da nação

brasileira, tornaram-se obras sacralizadas pelo público leitor e legaram ao seu autor, José de Alencar, o título de patriarca da literatura nacional e da “identidade cultural híbrida do Brasil” (COUTINHO, 1978, p.11). Também Gilberto Freyre elogiou em Alencar o desejo de fundar um novo futuro para o Brasil a partir do passado ameríndio.

Assim compreendemos como estruturas externas (realidade social, histórica e política) estimularam a colocação de limites internos à literatura e ao escritor – formado, também, pelas axiomáticas de seu tempo –, que permitia influenciar-se tanto pelos valores sociopolíticos quanto pelas possibilidades de publicação e subsistência no sistema literário. Em *Ficções de Fundação: Os romances nacionais da América Latina*, Doris Sommer analisa os romances que, segundo ela, teriam sido utilizados em termos pedagógicos e políticos na fundação de diversas nações latino-americanas no século XIX. Tais romances atendiam às expectativas do público leitor. A esse respeito, ao tratar dos romances de fundação do Brasil, Sommer afirma:

Era exatamente isso que os brasileiros desejavam na época de Alencar, e que aparentemente continuam desejando: elementos indiscutivelmente locais para o momento de fundação da história brasileira. Entre outras razões, a preferência dada pelos brasileiros aos índios idealizados de Alencar pode ser uma reação à política cultural de um país ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora (2004, p.172).

Buscou-se produzir uma identidade nacional a partir de uma história de amor inter-racial, onde o brasileiro é fruto da relação entre nobres nativos e bons colonizadores. Consoante Sommer, Alencar pode ser lido de modo sinedóquico, ou seja, a considerar que um personagem ou um relacionamento seja parte de uma raça inteira ou de uma formação social. Para a autora, não só no Brasil, mas em toda a América latina, dois aspectos mobilizavam os escritores: a necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente e a oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal (SOMMER, 2004, p. 22). No romance latino-americano seria possível, então, identificar “pontos de contato extraordinários” no que concerne a um projeto comum de produzir reconciliações de grupos nacionais através de jovens e heroínas castas cujo desejo expressava a esperança da nação em construir relações produtivas.

Desse modo, política e literatura pareceram inextricáveis não apenas no romance brasileiro, mas na tradição romanesca latino-americana, na qual situamos a tradição literária brasileira. Embora reconheçamos as muitas peculiaridades da nossa literatura em

relação ao continente, a começar por sua matéria prima – a língua –, as semelhanças legitimam a aproximação entre a literatura brasileira e a ficção latino-americana. Gerald Martin, em *Journeys through the labyrinth: Latin American Fiction in the twentieth century*, afirma que o tema da identidade fora o problema central não apenas na literatura, mas também no horizonte histórico e cultural da América Latina.

Na mesma perspectiva de Gerald Martin, em *Mito y archivo: una teoria de la narrativa latino-americana*, Echevarría demonstra como a formação do romance latino-americano se deu enquanto instância de representação da origem e, principalmente, da identidade do próprio continente. Essa busca teria desembocado em uma literatura do mito, como instrumento de síntese da complexidade local. Por mito, Echevarría compreende um discurso construído com o objetivo de fornecer uma explicação unitária da origem. Identificamos essa literatura do mito nos romances indianistas de José de Alencar, que buscam identificar a origem do povo brasileiro na união entre a raça portuguesa e a raça indígena.

Lançado em 1857, *O Guarani* apresentava-se como um romance indianista que viria reiterar o espírito nacionalista em vigor na época. Dentre os autores românticos brasileiros, José de Alencar era o que tinha o projeto mais ambicioso para a nossa literatura: pintar um grande painel do Brasil, através do qual os leitores tivessem uma melhor compreensão de seu país. A trama está ambientada em um cenário exótico e selvagem em meados do século XVII, quando Portugal estava sob o domínio espanhol e o Brasil no início da colonização. A história de amor de Peri e Ceci tematiza a miscigenação entre o índio e o branco como símbolo da origem do povo brasileiro. Filha do nobre D. Antônio de Mariz, Cecília é apresentada como uma moça loira e pura, que desperta a paixão de três homens: Loredano, Álvaro e Peri. Loredano a desejava sexualmente; Álvaro a amava respeitosamente e Peri a adorava como algo sagrado, idolatrando-a como sua senhora. “O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostaria a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir” (Alencar, 1996.p.36).

O amor de Peri o coloca contra a sua raça e a favor dos portugueses, chegando ao sacrifício de ingerir um veneno a fim de que a tribo antropófaga dos aimorés morresse envenenada após comer sua carne. Peri é apresentado como o rei das selvas, um selvagem cavalheiro que atende à exigência de nobreza do herói épico. Em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, encontramos um índio que é o avesso do aborígene alencariano. O índio d’ *O guarani* é um selvagem ideal, poetizado, enquanto o índio em Bernardo

Carvalho apresenta as mesmas “mazelas” da condição humana: corruptível, motivado por interesses pessoais, participante do jogo capitalista. Nesse romance, o índio não é o bom selvagem de Rousseau, não é vítima do contato com o branco, mas aquele que exerce certa violência psicológica sobre os brancos.

Enquanto a descrição de Peri contempla uma série de expressões adjetivas que refletem uma visão idealizada do índio: “um índio na flor da idade”, “o talhe delgado e esbelto”, “a pele cor do cobre brilhava”, “a pupila negra, móbil, cintilante”, “dentes alvos”, “beleza inculta da graça, da força e da inteligência” (1996, p.14), em Bernardo Carvalho os índios são descritos como “chatos e sujos”, “gente entediada”, “preguiçosos”. Ao comentar a convivência com os Trumai, o etnólogo suicida Buell Quain afirma:

[...] Não tem nada mais importante a fazer além de me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis nos seus pedidos. Não gosto deles. Não há nenhuma cerimônia em relação ao contato físico e, assim, passo por desagradável ao evitar ser acariciado. Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu (2002, p.54-55).

Em Alencar encontramos um índio delgado e esbelto, de força admirável, um cavaleiro português em um corpo selvagem. Na proposta indianista de Alencar, era preciso enaltecer a imagem elegida como símbolo de nacionalidade, já que a literatura brasileira deveria nascer com a essência da nação e essa essência era o índio. Em decorrência disso, a literatura se propôs à construção de um índio herói, imaculado, idealizado, artificial e, em certa medida, mítico. Diferentemente, em Bernardo Carvalho encontramos a figura de um índio estranho, feio, inconveniente, com o qual o antropólogo não consegue se relacionar. Quain sentia repulsa da convivência com os índios, pois detestava os seus hábitos. “Civilizado” e “bárbaro” pertencem a realidades inconciliáveis: a cultura, a comida, os rituais. Não vemos uma louvação que seja emblemática do nativo brasileiro. Outrossim, a relação entre índio e “civilizado” não é amorosa e romântica como nos enredos de Alencar. Se em Alencar encontramos “O Brasil é isso”, em Bernardo Carvalho encontramos “Que Brasil é este?”.

No Brasil, de Alencar a Eduardo Viveiros de Castro, o índio consistiu em um objeto de estudo. Porém, os romances de Hatoum e Carvalho apresentam o índio como

um indivíduo qualquer, um indivíduo que não pode ser interpretado claramente ou visto por uma perspectiva reducionista. O índio que aparece nas tramas de Milton Hatoum não é teorizado, pois simplesmente pertence ao lugar onde a história está ambientada. O romancista nos apresenta um índio tal qual visto pela sociedade de classe média de Manaus, um índio que está integrado, em termos, à sociedade, um índio que comercializa e convive com os demais cidadãos. O índio de Hatoum não está alheio à modernização e nem ao sistema capitalista, não é o aborígene romantizado de Alencar. Em *Dois irmãos*, a índia Domingas é um híbrido, ainda conserva traços das tradições e cultura indígenas, mas também adquire hábitos religiosos da patroa Zana.

Domingas trocou palavras com uma índia e não entendi a conversa: as duas se benzeram quando os sinos deram as seis badaladas. Minha mãe se despediu da mulher, entrou sozinha na igreja, rezou (2006, p. 180).

A descrição dessacralizada do índio em Hatoum e Carvalho nos remete ao índio descrito de um modo mais realista em *Quarup*, de Antônio Callado. Nesse romance, a aparição do índio diverge das tópicas do “bom selvagem” e “amante da natureza” e está circunscrita na pobreza e nas doenças que assolavam a população indígena. A realidade da qual participa é perpassada pelas relações com as novas tecnologias e, por conseguinte, pelas transformações da própria cultura e dos modos de sobrevivência. O leitor do romance se depara com concepções e perspectivas distintas no que concerne à figura indígena. Como medida de proteção aos aborígenes, Fontoura defende o isolamento dos índios em um parque, a fim de protegê-los do contato com o mundo externo. Ramiro acredita que a solução para os problemas indígenas está na cura das doenças através dos remédios.

Comprendemos, então, que o índio de *Nove Noites* está bem mais próximo do índio de Antônio Callado do que do índio romântico de Alencar. Todavia, dentre as várias perspectivas de visão do índio em *Quarup* nenhuma o representa, visto que não se estabelece contato com o índio. A peculiaridade da imagem do índio nos romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho é justamente o contato estabelecido entre o branco e o índio. Temos aí um índio civilizado que está, em certa medida, inserido nas relações sociais e, por essa razão, não pode mais ser concebido como símbolo nacional ou ícone de alteridade.

Senso assim, a imagem do índio não mais é passível de ser utilizada como mito tal qual em Alencar. Em *O Guarani*, o índio encarna o papel de herói brasileiro. Em nome de Ceci, o índio abandona sua tribo, sua língua, sua religião e costumes. No final do romance, Peri salva Ceci e os dois saem flutuando numa palmeira e livram-se d'um dilúvio.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face. Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo. A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte (ALENCAR, 1996,p.362).

Com essa união entre um índio e uma portuguesa, José de Alencar propõe uma alegoria da origem do povo brasileiro, como resultado do encontro das duas raças. Podemos conceber, então, os romances indianistas de Alencar como uma literatura do mito. Na literatura do mito, conforme Echevarría, uma simples história daria conta de explicar a origem da nação ou do continente, localizando e resolucioando todos os problemas locais. Desse modo, enxergamos no romance de Peri e Ceci uma sinédoque da nação brasileira. O mito seria o símbolo do que sempre foi, possibilitando a representação da identidade em uma imagem cristalizada da origem.

Em Alencar, a memória da origem do brasileiro é simplificada de tal modo que podemos pensá-la como uma memória síntese, ou seja, uma memória que encerra o problema da identidade brasileira de uma forma simples. O enredo produz uma conciliação identitária para a infinidade de problemas que estão implicados na identidade brasileira. Alencar buscava sintetizar a origem do povo brasileiro na união amorosa da raça portuguesa e da raça indígena e, dessa conciliação, produzir uma identidade brasileira. Ao contrário do que propunha Alencar, as memórias produzidas nos romances de Hatoum e Carvalho complexificam e pluralizam a questão da identidade.

A crítica que Bernardo Carvalho faz do livro de crônicas de Paulo Mendes intitulado *Brasil Brasileiro* ressoa as suas próprias opiniões em relação à problemática da identidade brasileira. Conforme o romancista, a utilização do adjetivo “brasileiro” como tentativa de definição de uma “essencial” é uma prática “normativa e restritiva”.

[...] Ora, a graça de ser brasileiro, se há alguma graça nisso, é poder alargar esse conceito; é poder reinventar o país e sua cultura, desviar,

em vez de repetir e de se enquadrar às regras e às convenções, sejam elas quais forem e por mais reconfortantes que pareçam à primeira vista (2005, p.201)<sup>11</sup>.

O ajuizamento que o romancista faz acerca da relação entre literatura e identidade converge com a sua própria obra. Essa mudança de perspectiva no que concerne à representação do Brasil no espaço romanesco mostra que as axiomáticas que compunham o horizonte de expectativas no momento de formação da literatura brasileira e preponderaram ao longo da tradição literária brasileira por mais de um século como liames para a produção literária não são preponderantes no romance brasileiro contemporâneo. Bernardo Carvalho repensa a relação entre escritor e nacionalidade ao escrever um livro como *Mongólia*, onde a aparição do Brasil é mínima em relação aos romances “naturalistas”.

Luiz Costa Lima, em “Implicações de Brasilidade”, trata a questão da identidade nacional na literatura brasileira como um fenômeno sociopolítico, forjado a partir da necessidade de produzir um sentimento de nação após a Proclamação da Independência. Essa construção, consoante a abordagem normatizadora do teórico, teria conquistado êxito em termos sociais e políticos, mas teria restringido a capacidade reflexiva da literatura. De acordo com Costa Lima (2006a), no período que compreende o século XIX e parte substancial do século XX, no Brasil produzia-se, majoritariamente, uma obra “fluentemente rasteira” em virtude dos elementos a serem explorados pelo escritor, quais sejam: retórica afetiva, nativismo, pitoresco descritivo. Para o autor, tais narrativas dispunham de um nível baixo de reflexividade, isentando o leitor de qualquer esforço crítico. O critério de brasilidade teria sido, então, motivo de empobrecimento da literatura. Não obstante, se não houve reflexividade na tradição literária brasileira, como caracterizaríamos os romances e autores preocupados em refletir os problemas sociais e históricos que afligiam o seu tempo?

Rouanet define, de forma reducionista, a produção literária brasileira como um “[...] sistema intelectual que tem sempre primado por fugir a qualquer reflexão, escudando-se cautelosamente no respaldo fornecido pelas “verdades indiscutíveis” (1991.p.291). Conforme a autora, uma vez “cumprida” a missão da qual a literatura havia se encarregado no Romantismo, ao contrário do que se pressupunha, os mesmos parâmetros continuaram a ser utilizados pelos autores. Desse modo, Rouanet compreende

---

<sup>11</sup> CARVALHO, Bernardo. “Inventar o Brasil”. In: \_\_\_\_\_ **O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções**. São Paulo: Publifolha, 2005 b.

a formação do sistema literário brasileiro como um processo marcado pela ausência sistemática de reflexão crítica. Os nossos escritores, diante da realidade de um país mestiço e cheio de contradições, ao tomarem o caminho do exótico teriam se esquivado de questionamentos mais profundos. A autora não explicita quais seriam esses questionamentos, porém pressupomos que ela esteja se referindo a temas políticos, sociais e econômicos que permitissem pensar a realidade do Brasil.

No entanto, há que se considerar qual era o horizonte de expectativas do Brasil concernente à literatura no momento em que se propunha a construção de uma identidade para a jovem nação. O Estado Nacional era condição histórica e social para os escritores e demandava a produção de uma identidade nacional. Os escritores encontraram na natureza e no índio os símbolos imediatos de representação da nacionalidade. Podemos pensar o critério de brasilidade não como uma normatização, mas como um “lugar comum” na formação da literatura brasileira, que se caracterizou como um espaço simbólico de produção e representação da brasilidade, um espaço resultante da necessidade de particularização do novo Estado.

É improvável que os escritores não estivessem engajados ao aspecto político, uma vez os nomes da elite intelectual coincidiam com os nomes da elite política. A fortuna crítica de José de Alencar mostra como o Alencar escritor convivia com o político. Ao comentar as manifestações da sua individualidade, no texto autobiográfico intitulado “Como e porque sou romancista”, Alencar afirma:

O único homem novo e quase estranho que nasceu em mim com a virilidade, foi o político. Ou não tinha vocação para essa carreira, ou considerava o governo do estado coisa tão importante e grave, que não me animei nunca a ingerir-me nesses negócios. Entretanto eu saía de uma família para quem a política era uma religião e onde se haviam elaborado grandes acontecimentos de nossa historia (1893, p.15).

Assim como Rouanet, Costa Lima critica o que chama de “pouca reflexividade” da literatura nacional. Ao tomar como parâmetro a literatura europeia, o autor afirma: “[...] não medrou, entre nós, nem o veio especulativo que tornou a Alemanha um centro de referência, [...] nem a linha ético-pragmática que distinguiria a Inglaterra” (2006. p.36-37). Embora uma análise comparativa possa favorecer uma melhor caracterização do nosso sistema literário, olhar para a literatura brasileira à luz do seu contexto histórico e sociopolítico, bem como considerando quais eram os horizontes possíveis na produção

literária da época, talvez nos proporcione uma perspectiva menos normatizadora acerca da tradição literária.

Conforme Pascale Casanova, ao mesmo tempo em que um sistema literário é aparentemente autônomo, também o é, em termos, delimitado por condições sociais. Desse modo, não se pode delimitar normatizações ou doutrinas que por ventura teriam coagido a literatura brasileira à representação da realidade, pois é a própria literatura que se coagi e limita, tendo em vista que os escritores são formados em um horizonte de expectativas que tende à autogestão de valores externos (políticos, sociais, econômicos). Ao afirmar que a tradição literária brasileira não apresenta reflexão crítica, talvez Costa Lima negligencie o movimento constante de reflexão histórica e social que os escritores faziam acerca da realidade. Aceitamos a hipótese sem, contudo, incorporar o tom dramático com que o autor descreve o romance brasileiro. Talvez o que tenha faltado à tradição romanesca seja a teorização literária a respeito da própria literatura, e não a capacidade reflexiva enquanto tal.

### 3.2 A PERSISTÊNCIA DA “DOMINANTE REALISTA”: FLORA SÜSSEKIND E A LONGA DURAÇÃO DO “NATURALISMO”

Os estudos de Roberto González Echevarría (a respeito da tradição literária latino-americana) e Flora Süssekind (que propõe uma análise historiográfica da literatura brasileira) apresentam algumas convergências no que concerne à análise do romance. Ambos os teóricos mostram como o romance configurou-se como instância de representação da origem e da identidade da nação e, além disso, demonstram como o romance – diferentemente da natureza endógena da poesia, voltada geralmente para a própria tradição – teria se apropriado de discursos extraliterários (das leis, das ciências naturais, da antropologia, das ciências sociais, do jornalismo etc.). A influência do pensamento foucaultiano no que concerne à questão discursiva pode ser percebida, então, nos dois teóricos. A esse respeito, no prólogo de *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latino-americana*, Echevarría afirma: “Cuánto influyeron sobre esta pasión mía los escritos de Michel Foucault no puedo decir más allá de lo que reconozco em el libro” (2000, p.11)<sup>12</sup>. Para o autor, a produção literária da América Latina operou uma tentativa de representação da origem desde o período colonial até a década de 60, de modo que o

<sup>12</sup> "Quanto me influenciou essa paixão pelos escritos de Michel Foucault não se pode dizer além do que eu reconheço no livro" (ECHEVARRÍA, 2000, p.11. Tradução nossa).

romance latino-americano teria se produzido historicamente a partir da mimese de discursos contemporâneos revestidos de autoridades.

Assim como Echevarría localiza três discursos hegemônicos na tradição literária da América latina, Sússekind identifica três saberes privilegiados que estariam presentes nas repetições da Estética Naturalista na história do romance brasileiro, quais sejam: as ciências biológicas, na virada do século XIX; as ciências sociais, na década de 30; as ciências da comunicação, nos anos 70. Com a publicação de *Tal Brasil, qual romance?*, em 1984, Sússekind nos apresentou um panorama historiográfico do romance brasileiro em quase um século. Segundo a autora, a literatura manteve-se encarregada de manter laços de continuidade na tradição literária nacional de tal modo que os autores que rompessem com tais laços, isto é, cujas obras não representassem a realidade nacional, seriam então postos à margem, considerados “filhos bastardos”. No entanto, é notória a seletividade da autora em relação aos romancistas que integram a sua análise, geralmente aqueles cujos nomes eram frequentemente citados nas discussões da crítica literária e também os mais conhecidos pelo público leitor. Portanto, é importante não tomarmos as proposições de Sússekind como um painel sintetizador da tradição literária, tendo em vista o número significativo de autores e obras que não fazem parte da discussão da autora.

Conforme Sússekind, escritores como Machado de Assis, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, dentre outros, tiveram suas obras apontadas como pouco representativas do sentimento de nacionalidade. A crítica literária do período compreendia que as obras desses autores ignoravam os aspectos políticos, as desigualdades socioeconômicas e a descrição da cor local. Então, julgou-se como fragilidade o que posteriormente seria considerado como engenhosidade e autonomia, afinal, como bem observou Pascale Casanova, “[...] os escritores que reivindicam uma posição (mais) autônoma são os que conhecem a lei do espaço literário mundial e utilizam-na para lutar dentro de seu campo nacional e subverter as normas dominantes” (2002.p.141). Dessa forma o fizeram tais escritores brasileiros, ultrapassando os lugares comuns que compunham o horizonte de expectativas no sistema literário nacional.

No caso de escritores como Machado de Assis que, embora precisasse integrar o sistema literário brasileiro, estava a par das obras de grandes nomes da literatura mundial, encontramos obras que se configuram como um ponto de cruzamento entre o nacional e o global, obras que negociam ambos os valores. Todavia, por muito tempo Machado Assis foi lido como um autor pouco representativo e alheio aos problemas da sociedade

brasileira. Em *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, de 1974, Raymundo Faoro aproxima Machado de Assis de seu tempo e muda o quadro em relação à leitura crítica que fora estabelecida acerca do romancista, ao reconhecer um espelhamento da sociedade nas obras do escritor. Roberto Schwarz (2000) identifica na ironia machadiana um recurso de desmascaramento da posição ideológica da sociedade brasileira no que concerne à incongruência entre progresso e escravidão.

Para Sússekind, as críticas aos autores que destoaram dos critérios identitários provinham da necessidade de ocultamento das fraturas no processo de construção de uma história literária, na medida em que se compreendia o literário como “[...] uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades” (1984, p.35). Tal qual o filho reflete o pai, o romance e a literatura deveriam, respectivamente, refletir autor e nação. Em prol de uma postulada utilidade da literatura, a produção nacional teria nos legado, segundo a autora, uma vasta lista de obras com o mesmo repertório temático, ora louvando a natureza exótica como imagem representativa da nação, ora ressuscitando a imagem do índio como ícone da origem e do que haveria de mais genuíno no Brasil. Posteriormente esse espírito político-pedagógico desembocaria no exercício literário da denúncia social.

Essa tendência naturalista na tradição literária brasileira alicerçava-se na busca pela representação de uma identidade nacional e, de certa forma, apresenta-se como uma extensão daquele projeto empreendido pela primeira geração do romantismo brasileiro quando, após os brados da independência, aspirou-se a liberdade, embora a nação ainda se mantivesse atrelada social e economicamente a Portugal. No intuito de estimular o sentimento patriota, a literatura cantou o Brasil como um lugar ameno e paradisíaco. As descrições minuciosas da paisagem e traços da realidade se faziam recorrentes nas obras ficcionais da literatura produzida no Brasil. A linguagem atendia à transparência, à objetividade e à denotação. Conforme a análise de Sússekind, essa preocupação exacerbada em retratar o Brasil “tal qual” ele é fez com que o Naturalismo fosse mais que uma estética literária e assumisse um caráter ideológico, ao apresentar “ressurreições” na tradição literária do país.

Sússekind afirma que a linguagem e a composição ficcional eram pouco valorizadas em detrimento da reprodução fiel da nação e o Naturalismo funcionava como uma ideologia estética cujo objetivo consistia em ocultar tanto o caráter periférico do país quanto as diversidades internas (regionais, culturais, raciais). Talvez, a perspectiva da autora na obra em questão seja, em termos, valorativa, na medida em que o que ela julga

como falta de literariedade nos romances ditos “Naturalistas” esteja subsidiado em um princípio de “despolitização das questões literárias”, para utilizarmos os termos de Pascale Casanova. Em *A República Mundial das Letras*, tal autora afirma:

A dependência política dos espaços literários em emergência é marcada pelo recurso a uma estética funcionalista e formas narrativas, romanescas ou até poéticas mais conservadoras com relação aos critérios da modernidade literária. [...] o grau de autonomia das regiões mais literárias é medido principalmente pela despolitização das questões literárias, isto é, pelo desaparecimento quase geral do tema popular ou nacional (2002, p.245-246).

Por literariedade Sússekind compreende textos ditos “puros”, sem “função” social ou política, isto é, romances que não manifestassem a necessidade de participar da elaboração de uma identidade ou de apresentar descrições que retratassem particularismos nacionais. As restaurações da estética seriam, consoante Sússekind, “compulsivas”, pois almejavam um propósito irrealizável, qual seja: “[...] a reconstituição de uma realidade quando ela apenas simulacro” (1984, p. 45). Para a autora, é essa impossibilidade que fomenta as reaparições do Naturalismo, já que o seu objeto (a reconstituição do nacionalismo) é sempre fugidio. Entretanto, o que a autora considera normas e preceitos do Naturalismo, pode ser compreendido simplesmente como a concepção de literatura no momento em que se formava o sistema literário brasileiro.

Na virada do século XIX, conforme Sússekind, o Naturalismo europeu sofreu algumas transformações para ganhar espaço no cenário literário brasileiro. De Zola teria sido apagada a orientação ideológica socialista, extraindo a histórica, o médico, a concepção da sociedade em que se vive como um organismo doente. Dessa forma, tal estética chegara ao Brasil por via dos “estudos de temperamento”, demonstrando laços estreitos com as ciências naturais. O romance era pensado como um espaço de dedicação às questões comportamentais de suas personagens. Observa-se a recorrência de elementos como desmaios, consultas médicas, enxaquecas e ataques frenéticos de personagens históricas que acabaram por cair no gosto dos leitores brasileiros de romances preconizados do naturalismo, vez ou outra dividindo cenas com os alienados de Machado, ou trabalhadores de Adolfo Caminha. Destarte, o Naturalismo permite à literatura ocupar um lugar análogo ao da ciência, onde a estética do romance é a estética

da visibilidade. Segundo Sússekind, “Acreditava-se, [...] no poder das ‘idéias’ e dos ‘intelectuais’ de transformarem a sociedade [...]. De haver ‘remédios’ e ‘receitas’ capazes de curar um ‘organismo social doente’” (1984, p.130). O romance funcionava, então, como uma espécie de amostragem do “real”.

Na década de 30, conforme a autora, as ciências naturais deram lugar às ciências sociais e nos “ciclos romanescos memorialistas” assistiu-se à transformação de “uma ordem senhorial, que se criara apoiada no trabalho escravo e vai dando lugar a um modo de produção capitalista” (SÚSSEKIND, 1984, p. 152). O instrumento de observação da realidade não era mais a patologia, o organismo, a experimentação e sim a estrutura econômica. Falar em ciclo era falar na periodização da economia, por exemplo, ciclos do pau-brasil, da cana-de-açúcar, do ouro, do algodão, do cacau. Sendo palavra-chave nas interpretações econômicas do país, o ciclo tornou-se modelo romanesco básico em tal década. São obras que narram transformações sociais, ou seja, mudanças que não se deram da noite para o dia, que tiveram larga duração, daí a sua representação ficcional em vários volumes. A desumanização do retirante, como em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (romance publicado em 1938), é explicada pelas relações de exploração e propriedade características do nordeste brasileiro.

Todavia, a análise de Sússekind não sintetiza toda a produção romanesca da década de 30. Conforme afirma Luís Gonçalves Bueno de Camargo na tese intitulada *Uma história do romance de 30*, a produção romanesca de tal decênio “assistiu a um movimento mais complexo do que a simples predominância do romance social, que tem sido considerado a face do período” (2001, p.06). Para o autor, nomes como Dyonélio Machado, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos representam a melhor produção do período e constituem um “painel problematizado do romance de 30”. Consoante Bueno, em *Angústia*, de Graciliano Ramos, as questões psicológicas são perpassadas por questões sociais e a representação do Brasil ocorre em um construto que reúne psicologia e vida social.

Ao comentar as proposições de Flora Sússekind em *Tal Brasil, Qual Romance?*, Luís Bueno elogia o mérito de alertar que “[...] não estamos condenados a fazer da literatura, no Brasil, um espelho do real” (p.13). No entanto, critica a análise que a autora tece do romance de 30, ao afirmar que Sússekind teria reduzido o período aos nomes de Jorge Amado e José Lins do Rego, destacando apenas Graciliano Ramos como uma figura redentora. Outrossim, discorda da atitude combativa e restritiva aos principais autores do período: “Ao operar sobre obras que uma tradição crítica considerou as mais

importantes a partir de critérios que se querem negar, é natural que a imagem que se fará é a de uma literatura naturalista com ilhas incomunicáveis e louváveis” (2001, p.13). Para Bueno, a seletividade da leitura visa confirmar uma vocação empenhada do romance brasileiro.

Luís Bueno acredita que, ao caracterizar a geração de 30 como a geração do romance social, a história literária negligenciou uma segunda via, a do romance intimista ou psicológico, o qual, embora não tenha conseguido se estabelecer, legou novas possibilidades para o fazer literário. Bueno afirma que, ao reduzir a década a um “[...] regionalismo localista triunfante e uma acabrunhada literatura psicológica, fica fácil olhar para Guimarães Rosa e Clarice Lispector e enxergar neles seres superpoderosos” (p.15). O autor defende que, embora menos numeroso do que o romance social, o romance intimista foi adquirindo prestígio e se consolidando com passar do tempo, até que atingisse seu auge na década de 50. E acrescenta: “[...] a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante” (2001, p.20). Ao discordar da simples polarização “regional x psicológico”, Bueno apresenta romances que seriam psicológicos sem deixar de abordar os temas regionais e sociais.

A paisagem está representada também naqueles romances que não exaltam a natureza por sua exuberância ou como um elemento de brasilidade. Se, como vimos, na primeira geração do Romantismo a representação da paisagem brasileira ostentava um tom paradisíaco, uma natureza grandiosa que consistia em traço peculiar do país, na geração de 30 a representação física persiste, embora ocorra de outros modos. Em *Vidas Secas*, homem e paisagem estão intrinsecamente relacionados. Com esse romance, Graciliano Ramos nos apresenta o homem nordestino em sua saga caracterizada por dois objetivos: fugir da seca e lutar para sobreviver. O sol arrasa a paisagem, os homens e os animais. A hostilidade da paisagem se espelha nas personagens, na brutalidade com que Fabiano é apresentado: “[...] Vivia longe dos homens, só se dava com os animais. Os seus pés duros quebravam os espinhos e não sentiam a queentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele”. A crueldade da natureza está refletida, então, nas características psicológicas das personagens. O comportamento do vaqueiro é descrito de modo animalesco: “E falava uma língua cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, cambaio, torto e feio [...]” (2008.p.20). Fabiano, diante da força da natureza, mostra-se resignado perante a própria condição.

Ao falar sobre as intenções que motivaram a escrita do romance, Graciliano Ramos afirma: “Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação do espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana”. Ao que nos parece, o seu objetivo foi plenamente realizado, já que *Vidas Secas* narra a saga nordestina de um modo mais complexo do que outros romances proletários, nos quais as relações de exploração ofuscavam a psicologia dos personagens. Acerca do romance, o autor ainda acrescenta: “Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase sempre selvagens –, o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer [...]” (2008, p.20).

Embora centrado na psicologia das personagens, o romance intimista também representa a paisagem brasileira. Em *Manuelzão e Miguilim*, romance publicado em 1964 – o qual podemos ler como um romance híbrido, com traços regionalistas, mas também psicológicos –, as personagens de Guimarães Rosa estão intrinsecamente associadas à natureza de Mutum, “[...] entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte” (2001, p.27). Os cantos dos pássaros, os ventos e chuvas são interpretados a partir das lendas e tradições culturais, o que atribui um caráter mágico à paisagem. “Choveu muitos dias juntos. Chuva, chuveiro, faísca – raio não se podia falar, porque chamava para riba da gente a má coisa” (2001, p.59). O pio da coruja expressava a crença no mau agouro e remetia à morte, despertando o medo de Miguilim. Dessa forma, a representação da paisagem está muito mais associada a traços psicológicos do que a descrições minuciosas e realistas, como se via na literatura de viagem.

Para Sússekind, a terceira reaparição do Naturalismo teria ocorrido por volta dos anos 70, quando as ciências da comunicação ganham a cena romanesca e tal estética reaparece sob a forma dos “romances-reportagem”, tomando o discurso jornalístico como referência para a produção ficcional. Conforme a autora, um novo instrumento teria sido utilizado para a repetição de um velho procedimento, qual seja: a observação cuidadosa dos fatos, da realidade socioeconômica do Brasil. Repete-se a estética naturalista sob a forma do flagrante. A narrativa, em detrimento de seu caráter ficcional, passa a dar ênfase à informação e reveste-se da linguagem jornalística.

Sendo assim, “o romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização” (1984. p.175). Conforme Sússekind, não se trata, portanto, de uma produção que se quer ficcional, mas da tentativa de

descrever, tal qual um jornal, os fatos extraídos do cotidiano. A respeito das repetições do Naturalismo, a autora afirma que representam um “impulso conservador” dedicado à “[...] busca de identidade e de uma nacionalidade sem fraturas, a se transformar constantemente para que seus sustentáculos ideológicos não caíam por terra” (p.91). Como vimos, então, de acordo com a autora, o romancista brasileiro, para dar forma ao seu romance, ora se apropria do discurso médico, ora do discurso das ciências sociais, ora do jornalístico. É neste sentido que

[...] sejam quais forem os personagens e as ciências que ocupam a cena romanesca, uma coisa ao menos é certa: cumprem a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira (SÜSSEKIND, 1984, p.173).

Para a autora, diversificam-se os modelos justamente para que se possa manter intacta a ideologia naturalista, daí a diversidade presente na série de repetições do Naturalismo no Brasil, que acaba por romper com a unidade estética que se poderia acreditar existente na “série”. A continuidade de tal estética no Brasil alcança quase um século, indo desde o final do século XIX até meados dos anos de 1970. Desse modo, podemos compreender a representação da paisagem como um movimento de longa duração na literatura brasileira, pensando à luz da tripartição do tempo proposta por Fernand Braudel entre tempo geográfico, tempo social e tempo individual. O conceito postulado por Braudel se opõe à História dos acontecimentos de Paul Lacombe e diz respeito à proposição de uma História de amplitude secular. Segundo Braudel, em uma apreensão inicial, o passado é formado por uma “massa de pequenos fatos” constitutivos do cotidiano, não obstante “[...] esta massa não constitui toda a realidade, toda a espessura da história, sobre a qual a reflexão científica pode trabalhar à vontade”. Assim, o autor concebe o tempo breve como “a mais caprichosa, a mais enganadora das durações” (BRAUDEL, 1978, p.11).

De acordo com Braudel, são as estruturas que dominam os problemas da longa duração. Assim, se cada uma das três aparições do Naturalismo abordadas por Sússekind separadamente seriam apenas acontecimentos ou movimentos literários, acompanhadas ao longo do tempo e avaliadas sob o que haveria de comum nas três ressureições pode-se compreender tal estética como um movimento de longa duração na história da literatura brasileira. Para Sússekind, “observar as diferentes repetições da estética naturalista no Brasil talvez seja uma forma de fraturá-la, de descobrir as forças que operam no sentido

de sua conservação” (1984, p.63). As diferentes repetições do naturalismo encobririam, à primeira vista, as regularidades e permanências do sistema. Consoante Costa Lima, essa marca da literatura brasileira teria se estendido até os “anos áureos da reflexão teórica internacional”, entre os anos de 1960 e 1980, na perspectiva de participar dos processos de autocompreensão da sociedade moderna (2006, p.37).

As três versões do naturalismo, consoante Süsssekind, visavam ao mesmo efeito, o óptico, e a eficiência do texto dependia da sua capacidade de ocultar o seu caráter literário e conceder ao leitor a materialidade do visível, o “real”. Não obstante, cabe uma ressalva acerca dessas repetições estéticas. Le Goff assinala que “[...] os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória” (1994, p.368), pois compreende os fenômenos da memória como um “sistema dinâmico” que implica a vontade das classes, dos grupos e dos indivíduos. Portanto, podemos conceber as aparições do naturalismo como “lugares de memória” que, ao refletir uma vontade individual, exprimem silêncios e apagamentos da história.

Quanto a essas repetições, Süsssekind observa: “[...] se a cada mudança há uma tentativa de salvaguardar ideologicamente o naturalismo, também se ajuda a matá-lo aos poucos” (1984, p. 92). E é justamente esse possível enfraquecimento que nos interessa no presente trabalho. Ao que a autora denominou romance naturalista, designaremos, porém, romance de “representação da realidade” ou “representação da paisagem”, a fim de evitar confusões entre essa estética voltada à representação do Brasil que orientou a tradição literária por quase um século e o naturalismo de Zola.

### 3.3 HIPÓTESES SOBRE O CONTEMPORÂNEO: POSSÍVEL MODIFICAÇÃO DOS CONCEITOS E VALORES ORIENTADORES DA PRODUÇÃO ROMANESCA NO BRASIL

Ao funcionar como mediadora da busca por uma “origem”, uma “verdade”, uma “identidade”, o romance de representação da paisagem almejava a reprodução fiel da nação. Na medida em que a descrição da realidade era o principal objeto no processo de composição, o trabalho com a linguagem, geralmente, não era um aspecto muito privilegiado, assim como a autoteorização dos romances. Conforme afirma Roland Barthes, na escrita literária o saber reflete incessantemente sobre o saber e requisita do

leitor esse movimento reflexivo<sup>13</sup>. O romance brasileiro representativo da realidade pensava a si mesmo como romance brasileiro, mas não refletiam sobre o romance enquanto gênero. O romance que não promove a autoteorização, que não problematiza a si mesmo, restringe as possibilidades reflexivas do leitor e, conseqüentemente, tende a despertar menos interesse com o passar do tempo, haja vista a descontextualização do momento social e histórico tematizado pela obra.

De acordo com Sússekind, majoritariamente a crítica balizou as obras e os autores pelo senso de nacionalidade e representação, recaindo geralmente sobre a identidade brasileira como um traço valorativo do objeto literário. Os autores que fugissem à regra geral eram denominados “pouco representativos”, na medida em que o critério de brasilidade era termômetro para o ajuizamento crítico e estético do objeto literário. Todavia, diante das possíveis mudanças nos conceitos e valores orientadores da produção romanesca no Brasil, há que se pensar em novos parâmetros críticos, voltados não mais para a unidade, mas para a diferença e a singularidade da obra.

“[...] é preciso que a interpretação crítica não anule a função diferencial da obra, sua função transgressora. A crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante a favor da constituição de um canôn imutável de obras”, assim afirma Haroldo de Campos ao pensar a importância da diferença na constituição do objeto literário, tendo em vista “a descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade” (1989, p.65). Não se pode ofuscar da literatura uma característica tão peculiar como a sua capacidade de produzir a diferença, a dessemelhança, a complexidade, já que são múltiplos os Brasis apresentados. Em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, encontramos enredos como o de *Dois Irmãos* e *Nove Noites*, por exemplo, que não apresentam quaisquer preocupações em forjar uma ideia unívoca do Brasil.

Enquanto nas obras naturalistas a linguagem atendia ao propósito da transparência, da objetividade e da denotação, diferentemente, em Hatoum e Carvalho, a escrita parece alheia à sistematização da realidade local. Embora situado em Manaus, *Dois irmãos* não tem a pretensão de sistematizar ou apresentar objetivamente o contexto histórico e sociopolítico local. Situando-se entre o dito e o não dito, ecoando mistério e incompletude, os enredos vão deixando lacunas que convidam o leitor ao exercício imaginativo e reflexivo. Se as obras mencionadas por Sússekind tomavam a

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977.

nacionalidade como missão, como princípio norteador do gênero romanesco aqui produzido, narrativas como *Mongólia* e *Cinzas do Norte*, não obstante encharcadas da realidade local, parecem alheias à representação de uma identidade nacional.

Em vez de produzir unidade, tais romances parecem complexificar e pluralizar a noção de identidade e o sentimento de pertencimento tanto a uma nação, quanto a uma cultura ou espaço familiar. Através da fragmentação da voz narrativa e da diversidade de perspectivas, tais romances tematizam as diversas subjetividades e as experiências do indivíduo no encontro com o outro e com cenários desconhecidos. Assim, podemos dizer que os romances de Hatoum e Carvalho produzem a representação de identidades. Em tais autores, a diversidade, a individualidade e a alteridade compõem a ficção, a qual é pensada como produção de realidade.

Em resposta a uma questão sobre “por que escreve”, o romancista Milton Hatoum afirma: “A literatura é apenas um dos modos de você ver o mundo, de você transformar esse mundo através da linguagem”. Assim, a ficção parece orientar-se pela produção de um mundo que é peculiar ao âmbito literário, um mundo onde a realidade selecionada é reconstruída e ressignificada no texto literário. Essa “seleção” e “combinação” de elementos da realidade também podem ser observadas nos romances representativos da paisagem. No entanto, tais romances pressupunham uma recepção pragmática, visto que o texto literário convidava o leitor a pensar a realidade social. Para Milton Hatoum, a literatura “[...] não é uma imitação do mundo, nem um retrato, nem um processo mimético do que a gente viveu”<sup>14</sup>.

A literatura seria, então, uma espécie de reapropriação da realidade através da linguagem. Parte-se da linguagem, que se configura como matéria prima da arte literária, para a representação ficcional do outro e para a construção de mundos e realidades múltiplas no texto literário. Essa definição de literatura apresentada por Milton Hatoum não serve como teoria literária, visto que vários outros discursos também operam uma “reapropriação da realidade por meio da linguagem”. Todavia, nos revela que os seus romances não são escritos com a intenção de serem lidos como realidade ou de suscitar uma recepção pragmática.

Se a representação do Brasil era um dos principais objetivos do romance representativo da paisagem, os romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho não o fazem. Não mais descrever, representar e simplificar o Brasil – revestindo-o de unidade

---

<sup>14</sup> HATOUM, Milton. Entrevista. Revista Crioula – nº 7 – maio de 2010, p.13. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>>. Acesso: 23 de abril de 2012.

–, mas complexificá-lo. É esse Brasil diverso de si mesmo que encontramos em *O Filho da Mãe*, ao invés de um Brasil tal e qual, ou um Brasil de Alencar, em cuja grandiosidade das riquezas naturais e culturais descritas como características da nação era uma estratégia de afirmação da jovem pátria diante da ex-metrópole.

Ao pensarmos com Flora Süssekind nas analogias “Tal Brasil, tal romance”, “Tal obra, tal autor”, vimos que na Estética Naturalista as obras almejavam a denominação de Literatura brasileira – e aqui compreendemos por literatura brasileira uma corrente que reivindica certa “unidade” entre as obras, por meio da qual se torna possível o reconhecimento do autor por seu “instinto de nacionalidade”, ou seja, seu pertencimento à tradição literária nacional –. Em Hatoum e Carvalho, ao que nos parece, os romances seguem na mão oposta, são genericamente Literatura e não apenas Literatura Brasileira, ao passo em que tais romancistas parecem lançar mão do caráter ficcional como primeiro e principal intento do processo de construção romanesca.

Os romances de Hatoum e Carvalho seriam, nessa perspectiva, sinalizadores de uma tendência de escritores brasileiros cuja produção ficcional não pretende representar ou apresentar um possível sentimento nacionalista. A forte presença de temas como dramas pessoais e familiares, diversidade, desolação, cosmopolitismo e alteridade, em vez de problemas sociais característicos do Brasil que compunham o repertório temático nos romances de representação da realidade local, ressoa o desejo de escrita de uma literatura global e não apenas nacional. Não mais produzir identidade nacional, todavia problematizar a noção de identidade e pertencimento a um lugar através de personagens que não se identificam com a origem (o lugar, a família). Talvez a literatura brasileira esteja finalmente se aproximando do que Machado de Assis já compreendera em 1873 quando afirmou:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (p.3).

Acreditamos estar diante de um momento de descontinuidade no sistema literário brasileiro, onde a representação da identidade nacional parece ter a sua presença diminuída. Embora não tomemos um número extensivo de autores da

produção romanesca contemporânea, Hatoum e Carvalho são autores reconhecidos e premiados na literatura brasileira atual e sinalizam novos modos de composição ficcional. Salvas as peculiaridades desses autores, um elemento central nas obras de ambos nos indicam essa aparente rarefação do tema da identidade nacional, qual seja: o Narrador. Passemos, então, a uma demonstração empírica da descontinuidade da estética de representação da paisagem através da categoria do Narrador.

A primeira publicação de Bernardo Carvalho foi um livro de contos em 1993, intitulado *Aberração*. Depois disso publicou nove romances – todos pela Companhia das Letras –, na seguinte ordem: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007) e *O filho de mãe* (2009). Um dos aspectos que caracteriza a produção do referido autor é o deslocamento, já que as referências espaciais, geográficas e históricas constituem uma das suas matérias literárias principais.

Consoante Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, as personagens de Bernardo Carvalho geralmente são movidas pela investigação de acontecimentos que, a priori, podem ressignificar as suas próprias histórias e conduzir a explicações referentes à origem familiar ou à identidade, “[...] mas sempre numa construção de realidade realista apenas em aparência e que, no desenrolar dos eventos, vai perdendo verossimilhança e congruência” (2009, p.73). Esse jogo entre sentido e não-sentido pode ser identificado na primeira passagem de *Nove Noites*, a qual insere o leitor em mundo onde a dúvida persiste: “Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar em uma terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (2002, p.07).

A indeterminação é uma constante na escrita do autor. Cartas, depoimentos, documentação histórica, relatos, testemunhos, dentre outras fontes, estruturam as narrativas. A confusão de discursos e vozes narrativas impossibilita, muitas vezes, a reconstrução histórica ou a estabilização de sentido. Ainda na primeira página do romance supracitado encontramos a seguinte passagem, narrada pelo amigo engenheiro de Quain: “[...] pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição de mistério” (2002, p.07). É esse o tom que se assume na obra de Bernardo Carvalho. Os sentidos buscados pelas personagens, geralmente em

outras terras, como em *Mongólia* e *Nove Noites*, dificilmente ultrapassam meras suposições ou conjecturas.

Com a publicação de *Relato de um Certo Oriente*, em 1989, Milton Hatoum iniciou a carreira de escritor. Os romances que se seguiram foram: *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005) – ambos premiados pelo Jabuti –, *Órfãos do Eldorado* (2008) e o livro de contos *A cidade ilhada* (2009). Um aspecto curioso na obra de Milton Hatoum, como vimos no primeiro capítulo, é a localização de seus enredos na cidade de Manaus, rodeada pela floresta amazônica e habitada por imigrantes libaneses. Evidentemente, a escolha de Manaus não é um acaso, mas reflete a própria experiência do autor – nascido em Manaus no seio de uma família libanesa.

Os romances de Hatoum, embora tragam experiências da infância e adolescência do autor, não são propriamente documentais ou autobiográficos. “A memória inventa suas versões a partir de um fato do passado”, é o que afirma o romancista ao falar de alguns episódios autobiográficos que aparecem em seus romances. Quando questionado sobre a indefinição presente no título *Relato de um certo Oriente*, Hatoum afirma: “Tudo o que é muito determinado ou explicado prejudica o romance”. Para o romancista, o romance deve questionar, indagar, insinuar, suscitar perguntas, mas nunca explicar. E acrescenta: “O romance explicativo é chatíssimo”<sup>15</sup>.

Embora o crescimento de Manaus e a concomitante destruição da natureza em nome do progresso constitua o pano de fundo dos romances de Hatoum, a realidade local não é o tema central dos romances do autor. As tramas se voltam, geralmente, para os conflitos familiares e para o desmoronamento de valores tradicionais. Os romances de Hatoum apresentam uma vastidão de conhecimentos sobre os mitos e lendas da Amazônia, no entanto a dinâmica não se confunde com o exotismo característico de uma literatura regional e nem apresenta aquela exaltação da cor local característica do romance de representação da paisagem. O estado do Amazonas na obra do romancista não tematiza o genuinamente brasileiro – não mais descrever, relatar ou exaltar a cor local –, mas o híbrido, é o produto do encontro da natureza com a modernidade, é a devastação e a ruína. Essa caracterização local pode ser interpretada à primeira vista como estética regionalista ou naturalista. No entanto, uma análise mais detida à textualidade e à estrutura da obra possibilita compreender que o romance não se propõe

---

<sup>15</sup> HATOUM, Milton. Entrevista. Revista Crioula – nº 7 – maio de 2010, p.13. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>>. Acesso: 23 de abril de 2012.

a explicar os problemas locais (causas e consequências para a realidade natural, social e política).

A presença de vários narradores – cartas, manuscritos, depoimentos –, em vez do tradicional narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, é uma estratégia composicional que corrobora para a profundidade e dramaticidade dos conflitos tematizados nos romances de Hatoum. Em *Relato de um certo Oriente*, várias vozes constituem a narrativa: a filha adotiva da matriarca da família em seu retorno à Manaus após longos anos distante da família; o seu irmão que está em Barcelona e mantém um diálogo epistolar com a primeira narradora; o tio Hakim; Dorner; Hindié Conceição.

Diferentemente do que acontece em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, onde o narrador onisciente se comporta como se estivesse em posse de uma câmera capaz de registrar o cenário, em uma descrição de movimentos e cores – “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (1993, p.41) –, em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho as narrativas vão sendo construídas de modo fragmentário, através de vozes sobrepostas. A dinâmica da voz narrativa em Hatoum e Carvalho se constrói pela “polifonia”, recurso que faz da narração um elemento de indeterminação e contradição de lógicas discursivas.

Em *Teatro*, de Bernardo Carvalho, o enredo é construído a partir de dois relatos, o primeiro narrado pelo Daniel policial e o segundo narrado pelo Daniel fotógrafo de paisagens. Em uma narração complexa e perturbadora, encontramos a duplicação de personagens, a exemplo de Ana C que no primeiro relato é uma personagem feminina e no segundo é um ator gay de grande renome na indústria pornô. Nesse romance, o leitor está diante de uma ficção que supõe outra, ainda que seja para desdizê-la ou desautorizá-la. Em *Nove Noites*, o autor também utiliza o mesmo recurso polifônico. No romance em questão, estamos diante de um enredo construído a partir de duas vozes narrativas: o primeiro narrador é o autor do romance sobre o suicídio do etnólogo Buell Quain; a outra parte da narração é composta pelo testamento do engenheiro Manoel Pena, que conheceu e convivera com o suicida no Mato Grosso do Sul.

Esses modos de narração que identificamos na obra de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho não eram comuns na tradição literária brasileira. Em *O Brasil não é longe daqui: três figurações de narrador no romance oitocentista*, publicado em 1990, Flora Süssekind discute a figura do narrador na ficção literária brasileira durante seu processo de formação histórica. Conforme a autora, uma vez fixado o foco narrativo, tendo em vista a boa aceitação do romance, da crônica e do conto “[...] em meados do

século XIX, [...] o narrador permite-se alguns passeios ao léu e o registro de impressões pessoais e intransferíveis de viagem” (SUSSEKIND, 1990, p.159).

Nesses relatos de viagem, geralmente voltados à territorialização paisagística da imagem do Brasil, Sússekind localiza três figurações de um narrador-viajante, quais sejam: cartógrafo, historiador e cronista. O narrador-viajante era movido por um “impulso classificatório”. Desejosos de coletar e apreender a tudo, os viajantes produziam relatos científicos e descrições exaustivas. Eram narradores dotados de um “olhar armado”, sempre atento a todos os detalhes que pudessem ser descritos para o uso da ciência. Dessa necessidade surgiam as expedições para regiões cada vez mais longínquas, que, mesmo sob as condições mais adversas ou entediantes, eram cuidadosamente observadas (SÚSSEKIND, 1990. p. 109).

Todavia, a experiência de viagem tematizada nas obras de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho destoa dessa figuração do narrador-viajante, capaz de a tudo enxergar e descrever. Em *Mongólia*, por exemplo, um dos narradores da trama – o desaparecido/fotógrafo –, diante da grandeza da paisagem mongol, diz: “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa” (2003, p.148). O conto “A natureza ri da cultura”, presente no livro *A cidadeilhada*, de Milton Hatoum, tematiza a complexidade de se descrever a natureza e compreender as experiências de viagem, como na frase “A natureza é o que há de mais mistério” (2009, p.99). Embora apresentem perspectivas diferentes da natureza, em ambos os autores encontramos uma natureza que não pode ser descrita em sua totalidade, e as descrições que dela se fazem são carregadas de impressões subjetivas e memorialistas.

A fragmentação que tais autores operam nos romances através das várias vozes narrativas se opõe à fluidez da narração naturalista. Consoante Paulo Cezar Thomaz, em *O dilaceramento da experiência: as poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sérgio Chejfec*, ao buscar a unidade textual na obra de Bernardo Carvalho, o leitor está diante de uma tarefa aparentemente impraticável em função dos diversos focos narrativos e das dezenas de histórias. “As experiências quase autônomas dos relatos funcionam como uma tábua de multiplicar que parece não ter fim” (2009, p.40). A multiplicidade dessas vozes narrativas poderia ser considerada um elemento distintivo entre o romance brasileiro naturalista e o romance de Hatoum e Carvalho?

Parece-nos que a análise do narrador pode ser bastante pertinente para compreendermos os mecanismos ficcionais que orientam a produção do romance contemporâneo brasileiro. A partir do narrador podemos pensar quais as formas de

produção de memória que subsistem na criação literária; quais os efeitos que elas produzem; como a composição do narrador reflete os modos de composição ficcional no romance brasileiro contemporâneo. Portanto, passemos à análise dos modos de composição da voz narrativa em dois romances: *Relato de certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho.

**4 O NARRADOR E OUTRAS VIAGENS: A FRAGMENTAÇÃO DA VOZ NARRATIVA E OS MODOS DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM, E *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO**

“*Deve restaurar a memória  
os passos e a costa  
o rosto e o ponto de encontro*”.

A epígrafe de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, exprime o exercício que será empreendido por um dos narradores ao longo do romance. A voz narrativa transita entre tentativas de reconstrução da memória, intuindo revisitar as histórias de uma casa e uma família de imigrantes libaneses. A narração, que progride com a irrupção de várias vozes, apresenta um retorno ao tempo da infância, cujos eventos emergem entre lembranças, esquecimentos e hesitações. Em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, entre relatos e diários, um narrador obsecado pela notícia do suicídio de Buell Quain viaja para investigar os mistérios de tal morte e parece querer conhecer a si mesmo pela descoberta do outro.

Em ambos os casos, não é a descrição minuciosa de paisagens e imagens que caracteriza a narração, mas descrições subjetivas, impressões autorreflexivas e observações carregadas de memórias e sensações. A memória é, pois, a matéria dessas narrativas, cujos narradores possuem a sua “madeleine”, como o Marcel (personagem-narrador) em *No caminho de swann*, de Proust. No romance de Proust, o olfato (cheiro do chá) e o paladar (madeleine) remetem o narrador a memórias passadas<sup>16</sup>. Reconstruindo imagens e eventos da infância (a cidade de Combray, as casas, as ruas, as praças, os jardins e as pessoas), através da memória e da imaginação, o narrador Marcel busca salvar o passado do esquecimento. Cada imagem reconstruída suscita uma série de outras memórias, que vão se sobrepondo. Com a casa, vem a cidade e os jardins e as praças e as ruas e as pessoas<sup>17</sup>. Tal qual em Proust, a memória é a matéria dos romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho. Em *Relato de um certo Oriente*, ao retornar à casa da infância, a narradora passa a reconstruir as imagens do passado. Em *Nove*

---

<sup>16</sup> “E logo que reconheci o gosto do pedaço de madeleine mergulhada no chá que me dava minha tia, logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão” (PROUST, 2006, p.74).

<sup>17</sup> “E toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá” (PROUST, 2006, p.74).

*Noites*, uma notícia de jornal é o dispositivo para que o narrador busque reconstruir a história do suicídio de Buell Quain.

Após compreendermos, no primeiro capítulo desse trabalho, o romance como um gênero plural e exógeno que se configura como lugar de memória produzido a partir do que Iser denominou os “atos de fingir” (processos de *seleção*, *combinação* e *autodesnudamento* da ficcionalidade), bem como tratarmos, no capítulo II, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho como autores que sinalizam um momento de descontinuidade no romance brasileiro contemporâneo em relação ao romance de representação da paisagem que preponderou na tradição literária brasileira por um período de longa duração, no presente capítulo discutimos a construção do narrador em dois romances: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho.

Inicialmente, contrastamos a fragmentação da voz narrativa em Hatoum e Carvalho com as três figurações do narrador que Flora Süssekind identificou na tradição literária brasileira, entre a primeira metade do século XIX e a segunda metade do século XX. Discutimos, então, a problematização da incerteza, em Hatoum e Carvalho, como um jogo literário que resulta da dispersão das vozes narrativas. Posteriormente, aproximamos os romances de Hatoum e Carvalho do que Franco Moretti denominou Literatura Global, visto que tais romancistas conciliam códigos universalmente convencionais com formas nacionais, produzindo enredos que são mundialmente legíveis e interessantes. Por fim, analisamos os modos de produção de memória em *Relato de um certo Oriente* e *Nove Noites*, observando que, fora as peculiaridades de cada romance, ambos concebem a escrita como uma forma de salvaguardar a memória. Sonhos, lembranças, livros, cartas, fotografias e objetos remexidos refletem as incansáveis e obsessivas tentativas de reviver os tempos passados. No entanto, a memória se apresenta como uma experiência que não se realiza efetivamente, uma experiência perpassada por fraturas e lacunas, hesitações e esquecimentos.

#### 3.4 ASPECTOS DISTINTIVOS ENTRE O NARRADOR DO ROMANCE REPRESENTATIVO DA PAISAGEM LOCAL E O NARRADOR EM MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO

O narrador de Bernardo Carvalho se movimenta no espaço, como um detetive em busca de vestígios e informações que esclareçam o suicídio. Diferentemente, o narrador de Milton Hatoum não se movimenta fisicamente. É uma mente no exercício constante do lembrar, uma consciência que tem compulsão pela memória, pelo desejo de retornar a um “tempo perdido”. Os modos de narrar desses dois autores apresentam muitas peculiaridades e poucas convergências, de modo que a tentativa de estabelecer semelhanças seria um tanto forçada. Todavia, ambos apresentam um traço comum: não coincidem com as figurações do narrador que Flora Süssekind identificou na tradição romanesca brasileira.

Conforme a autora em *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, três figurações constituem o narrador de ficção brasileira durante o seu processo de formação histórica a partir das décadas de 1830 e 1840. A primeira figuração seria a de um narrador-cartógrafo, cujas descrições se dão a partir de um olhar paisagista; a segunda, a de um narrador-historiador, que propõe um retorno às origens da nação; a terceira, a de um narrador-cronista de costumes, cujas descrições são encharcadas de impressões pessoais. Para Süssekind, são várias as paisagens (cartográfica, histórica, cotidiana), “mas desdobradas de uma, em processo de constante recomposição. A base é uma só: o narrador-viajante” (1990, p.157). Nos diversos gêneros (crônicas, romances, contos e relatos) a meta das viagens era sempre o Brasil e o objetivo principal era o mesmo: traçar um mapa do território e delimitar a paisagem nacional, descrevendo-a e particularizando-a. Em oposição a essas figurações, estaria o narrador autorreflexivo de Machado de Assis, em constante descentramento de posições ideológicas e opiniões, procedimento ao qual Süssekind denominou a “corrosão machadiana”.

Consoante Süssekind, é curioso que o narrador tenha adquirido uma configuração própria e marcada justamente no momento em que se esperava dele apenas a função de retratar a cor local. Nas décadas de 30 e 40 do século XIX, a primeira figuração teria se construído especialmente através de dois gêneros: a literatura não-ficcional de viagem e o paisagismo. A ficção se alimentava das descrições dos viajantes, dos desenhos e visões paradisíacas. Desse modo, o narrador e as personagens aparentavam-se “marcados por uma ‘sensação de não estar de todo’ semelhante à do visitante estrangeiro” (1990, p.33). Com o propósito geográfico de retornar ao centro e à origem do Brasil, fundando paisagens e cenas históricas, o narrador assumira, então, o papel de descobridor e guia das viagens. Para fundar a paisagem, fazia-se necessário

regressar a uma natureza atemporal e preexistente à conquista europeia. Buscava-se, pois, uma paisagem singular, intransferível e delimitada como ‘nação’ para o país.

Nessa primeira figuração do narrador, segundo a autora, o viajante ensina os nativos a ver e a descrever a própria paisagem. O narrador, petrificado diante da natureza, aprende a figurar o cenário com olhos “fixos e quase pictóricos”, através de técnicas e perspectivas europeias. Para Sússekind, há romances em que o narrador se comporta como um minucioso geográfico. “E, olhar ‘miúdo’ de naturalista e comerciante, mãos de cartógrafo ou paisagista, colhendo o que vê, ‘museu de tudo’” (1990, p.64). A configuração desse narrador coincide com o período de constituição da prosa de ficção do país e com a construção do Estado-Nação. O momento histórico reivindicava a afirmação de identidades e origens e o narrador assumiu o papel de mapear um Brasil pitoresco, atribuindo coesão e singularidade territorial ao país através de mapas, registro de paisagens e costumes, bem como relatos de viagem incorporados à ficção.

Conforme Sússekind, nesse momento encontra-se a escrita de um cartógrafo, um narrador metonímico do desejo de mapear o Brasil, cuja função é a de descobridor. Nesse propósito, a experiência da viagem, juntamente com o olhar estrangeiro, parecia conceder confiabilidade ao texto. A “certidão de verdade” almejada pelo autor parecia estar fora do romance e eis que, na máscara de viajante, alguns topos puderam ser observados na literatura de viagem, quais sejam: tempestades, chegadas a lugares desconhecidos, travessias difíceis, naufrágios. A produção de marcos e mapas subsidiava o retorno à origem e o desejo de se fundar uma geografia e uma paisagem singulares.

Segundo Sússekind, o reduzido número de relatos de viagem no Brasil entre 1830 e 1840 se justifica pela incorporação de tais relatos na prosa de ficção, no desenho de tramas e personagens. A viagem ilustrada era uma exigência literária, já que uma literatura enciclopédica seria instrutiva ao leitor e atenderia à ausência de uma viagem de formação. Nesse tipo de romance, o leitor era convidado a assumir passivamente o papel de aprendiz na escola do romance. Desse modo, não houve, segundo a autora, um diálogo propriamente dito entre os primeiros autores da ficção brasileira e os relatos de viagem, mas somente uma absorção pragmática com vistas a servir ao projeto de afirmação de uma identidade e de uma literatura nacional. Toda a cena da natureza convergia para uma única classificação: Brasil.

Quase dois séculos depois, encontramos nos narradores de Bernardo Carvalho e Milton Hatoum uma figuração que se distingue do narrador-viajante. *A priori*, a distância temporal justifica a diferença, contudo não torna a comparação improdutiva. Tanto em *Nove Noites* quanto em *Relato de um certo Oriente*, a natureza não é descrita como uma visão paradisíaca. No primeiro romance, a paisagem é hostil e impenetrável. O narrador define o Xingu como “a imagem do inferno”, como um lugar “inóspito e inacessível”. A incursão de Buell Quain à floresta é apresentada como “uma descida ao coração das trevas”. No segundo romance, a natureza é meio mística e desperta assombro. Está geralmente associada a lembranças passadas e, não raras vezes, apresenta um ar de nostalgia. Ao revisitar o lugar da infância, uma das narradoras (a neta da matriarca Emilie) diz:

[...] queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol [...]. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no rio. [...] só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui (2004, p. 124).

À primeira vista, tais descrições poderiam ser associadas àquelas recorrentes na figuração do narrador que Flora Süssekind denominou narrador-viajante. Entretanto, se em tais romances ao descrever a paisagem o narrador parecia petrificado, com olhos “pictóricos” ou como um geógrafo minucioso, não é dessa forma que a narradora do romance de Hatoum se comporta. A descrição da natureza traz impressões e sensações subjetivas. É também uma natureza geralmente afetada pelas mãos humanas e não mais uma imagem paradisíaca. “[...] a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana” (2004, p.124).

O interlocutor da primeira narradora, o irmão residente em Barcelona, expressa o temor que sentia da floresta. “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas” (2004, p.82). Diferentemente, Dorner, que também integra a narração do romance, afirma que um manauense que não tem vínculo com o rio e a floresta é “um hospede de uma prisão singular” (2004, p. 82). Sair de Manaus seria sair não apenas de um espaço, mas de um tempo.

A segunda figuração do narrador que Flora Süssekind identificou na tradição romanesca brasileira se delinearía em uma escrita histórica e voltada à busca das origens, compondo-se pelo narrador-historiador. Na segunda metade do século XIX, preponderariam, conforme Süssekind, os romances históricos e, portanto, um narrador que retorna aos tempos da colonização, a exemplo da voz narrativa de Alencar. A viagem que se empreende é uma viagem em direção às origens da nacionalidade. Conforme a autora, é expressiva a quantidade de roteiros, pergaminhos e relatos informativos nas narrativas. “São os papéis que sempre parecem conter informações valiosíssimas sobre identidades e filiações, minas e heranças” (1990, p. 193).

Nesse momento, as viagens ao interior do país e as descrições físicas não são mais suficientes, já que o Brasil para o qual o narrador se reporta é, então, um Brasil distante de si. É necessário que o narrador tenha olhos de historiador para a compreensão dos quadros históricos da nação. Para tanto, ele empreende críticas às crônicas e descrições dos narradores viajantes. De acordo com Süssekind, o que distingue o narrador-historiador do narrador-cartógrafo é o modo de realização dos relatos e roteiros, pois aquele atribui uma dimensão histórica à paisagem-só-natureza que fora objeto deste. O tempo é posto entre o sujeito que narra e a natureza que é objeto de narração. A narrativa alencariana seria, então, marcada pelo “[...] nítido interesse em dar armadura histórica ao modo de mirar a paisagem, e descrever a natureza brasileira” (1990, p.200). Vista pela perspectiva do narrador-historiador, a natureza passa por várias transformações históricas e os modos de narrar se alternam entre documentos e tradição oral.

O narrador de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho também não coincide com esse narrador-historiador caracterizado por Flora Süssekind. Em *Relato de um certo Oriente*, embora algumas transformações relacionadas à paisagem estejam presentes em tais romances, os narradores não estão preocupados em historicizar a natureza para compreender os quadros históricos da nação. Tanto em Hatoum quanto em Carvalho, os narradores não assumem um olhar histórico, bem como não se reportam a um Brasil distante no tempo e no espaço. O Brasil que resulta das experiências das personagens é um Brasil real, uma natureza presente, palpável, ficcional, mas não idealizada. A experiência com a natureza não reflete uma paisagem ideal, utópica e paradisíaca. Nos romances de Milton Hatoum, o estado do Amazonas não tematiza o genuinamente brasileiro, mas o híbrido, é o produto do encontro da natureza com a modernidade, é a devastação e a ruína.

A terceira figuração do narrador corresponderia ao narrador-cronista, predominante na produção literária brasileira entre as décadas de 60 e 70 do século XIX, com a expansão e recorrência das crônicas e charges. Nessa figuração encontra-se uma voz narrativa que transita entre a contemplação reflexiva da natureza e a observação minuciosa do cotidiano. Segundo Sússekind, “A mobilidade na paisagem urbana da corte e uma troca constante de máscaras seriam suas marcas registradas” (1990, p. 223). Para compor as crônicas, o narrador passeava, visitava, conversava, escutava e, sobretudo, observava.

O narrador-cronista também viaja, mas há uma redução significativa dos espaços geográficos a serem percorridos. A descrição de jardins, praças e casas passam a substituir as florestas densas. Conforme Sússekind, a mudança de objetos de descrição teria ampliado as possibilidades de captação de detalhes e os registros de impressões pessoais por parte do narrador. A autora caracteriza os deslocamentos desse narrador como “passeios ao léu”, visto que o cronista transita rapidamente de um tempo/espaço a outro.

A voz narrativa em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho também diverge dessa terceira figuração do narrador identificada por Sússekind. O narrador-cronista não participa do enredo e costuma apresentar descrições caricaturais das personagens. Diferentemente, em *Nove Noites* e *Relato de um certo Oriente* podemos observar que não há um único narrador, mas a fragmentação da voz narrativa. Outrossim, os narradores de Hatoum e Carvalho são narradores homodiegéticos e os traços das personagens vão se construindo ao longo do romance e não em descrições pontuais, extensas e caricaturais. Na obra desses autores, o narrador não está preocupado em rastrear quadros de costumes e tipos.

Conforme Sússekind, Machado de Assis estaria em uma posição diversa das três figurações do narrador. Para a autora, na ficção de Machado de Assis a viagem passa a “[...] enformar a própria narrativa e os descentramentos e volteios implacáveis e autorreflexivos de seu narrador” (1990, p. 278), distinguindo-se da viagem enquanto meta e das coleções de paisagens assistidas na primeira figuração. O narrador machadiano caracteriza-se pela volubilidade e as suas viagens são sempre críticas e autorreflexivas, pelas quais se delineiam personagens, situações e posições ideológicas. No lugar das descrições minuciosas, da ostentação da cor local e dos elogios à paisagem, preponderam as impressões do observador.

O leitor machadiano não encontrará elementos comuns às outras figurações do narrador, bem como as reviravoltas da trama ou a técnica de sugestão-dúvida-revelação, cujo último passo revela a voz dominante do narrador. É comum à ficção machadiana dar margens às suspeitas do leitor acerca de fatos ou personagens, mas depois desarmá-los, questionando a confiabilidade daquele que narra. Segundo Sússekind, Machado nos apresenta um narrador que convida o leitor ao “exercício da frequente dúvida diante do narrado, a uma recepção mais atenta, crítica” (1990, p.264), a exemplo do que faz Bentinho em *Dom Casmurro*. Para a autora, o romancista em questão desestabiliza ideias fixas como a natureza, a origem, o leitor-aprendiz, o narrador todo-poderoso. Em *Quincas Borba*, o olhar nostálgico com que Rubião observa a paisagem no entorno da casa de Botafogo ao mesmo tempo em que emite lembranças do passado, revela o desenraizamento do personagem. Essa cena nos remete à falta de identificação da narradora de *Relato de certo Oriente* com a cidade da infância, com a casa, com os objetos e com as pessoas que reencontra. O componente da dúvida na narração machadiana nos permite lembrar, em certa medida, do estado psicológico dessa narradora.

Quanto às três figurações do narrador identificadas por Sússekind, vimos que a experiência de viagem tematizada nas obras de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho destoa da figuração do narrador-cartógrafo, capaz de a tudo enxergar e descrever, do narrador-historiador, preocupado com a busca das origens e da nacionalidade, e também do narrador-cronista, observador atento de costumes e tipos. A pluralidade de vozes narrativas em Hatoum e Carvalho também os distingue da narração machadiana, que, embora se distancie das três figurações quanto aos modos de narrar, apresenta geralmente um só narrador. Se o narrador onisciente do romance que Sússekind denominou naturalista registrava tudo (cenário, personagens, movimentos, cores), a voz narrativa em Hatoum e Carvalho se constrói de modo fragmentário e não intui a descrição da totalidade. Os narradores de Hatoum descrevem com os “olhos da memória” e não com a lente óptica do narrador do romance representativo da paisagem.

Contudo, a percepção dessa diferença não implica compreender os romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho como o ponto de ruptura, visto que as novas formas do fazer literário sinalizam uma reordenação que, provavelmente, ocorreu antes. Dito de outro modo, foram necessárias determinadas condições histórico-literárias que legassem novas possibilidades. Provavelmente, o novo ciclo teria se iniciado entre 1960 e 1970, um pouco antes da formulação de Sússekind em *Tal Brasil, qual romance?*

Conforme discutiu Chagas (2013), em “Historicização do romantismo e romance contemporâneo no Brasil”, é provável que o esmorecimento da representação da realidade local no romance brasileiro tenha sido condição necessária para que a autora, bem como outros críticos literários, pudesse olhar para traz e identificar uma tradição literária Naturalista.

Nos anos 80 do século XX, especialmente o romance se encontrava em transformação acelerada. No momento em que a crítica passava a tratar a sua devoção à representação da identidade nacional como uma reiteração inconsciente da missão política da nossa primeira geração romântica, o romance brasileiro se distanciava, há algum tempo e sem grandes alardes, daquela tendência: enquanto a crítica denunciava a sua filiação à missão oitocentista, aquela mesma missão começava a esmorecer, num processo agora bastante avançado (2013, p.186).

Entre 1960 e 1970, momento em que Milton Hatoum e Bernardo Carvalho se formavam como leitor, o romance apresentava diferentes facetas. Antonio Candido afirmou que “[...] com relação aos [escritores] que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade” (1989, p.209). A crítica do período – nomes Antonio Candido, Janete G. Machado, Malcolm Silverman, Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagnè – identifica desde linhas tradicionais até narrativas experimentais, apresentando diversas denominações e subdivisões: Romance regionalista<sup>18</sup>, Romance Intimista<sup>19</sup>, Romance urbano – social<sup>20</sup>, Romance político-histórico<sup>21</sup>, Romance reportagem<sup>22</sup>, Romance Realismo Fantástico<sup>23</sup>. Desse modo, a diversidade de estruturas, enredos, personagens e temas abordados corrobora para possíveis mudanças no cenário romanesco. Tais mudanças são tecidas a partir do agenciamento entre formas

<sup>18</sup> Autores como Mário Palmério (Chapadão do Bugre, 1965), José Cândido de Carvalho (O Coronel e o Lobisomem, 1964), Bernardo Élis (Caminhos dos gerais, 1975), Herberto Sales (Além dos Maribus, 1961), Antônio Callado (Quarup, 1967).

<sup>19</sup> Incluindo nomes como Clarice Lispector (A Maçã no Escuro, 1961; A Paixão Segundo G.H., 1964; Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, 1969; Água Viva, 1973; A Hora da Estrela, 1977; Um Sopro de Vida, 1978), Lygia Fagundes Telles (As Meninas, 1973), Autran Dourado (Ópera dos Mortos, 1967), Osman Lins (O Fiel e a Pedra, 1961), Aníbal Machado (João Ternura, 1965), Josué Montello (Os degraus do Paraíso, 1965), entre outros.

<sup>20</sup> Mencionando autores como José Condé (Um Ramo para Luísa, 1960), Luís Vilela (O inferno é aqui mesmo, 1979).

<sup>21</sup> Nomes como Márcio de Sousa (Galvez, o Imperador do Acre, 1976), Ariano Suassuna (A Pedra do Reino, 1971), João Ubaldo Ribeiro (Sargento Getúlio, 1971).

<sup>22</sup> Rubem Fonseca (O caso Morel, 1973); Ignácio de Loyola Brandão (Zero, 1975), Antônio Callado (Reflexos do baile, 1976).

<sup>23</sup> Com autores como Murilo Rubião (O Pirotécnico Zacarias, 1974); J. J. Veiga (A Hora dos Ruminantes, 1966); Érico Veríssimo (Incidente em Antares, 1971).

estabelecidas e criação de novas formas literárias. Todavia, não se trata de conceber tais décadas como um momento de completa ruptura<sup>24</sup>, apenas de perceber que esse período figurou um espaço marcado pelo surgimento e coexistência de várias estéticas romanescas.

### 3.2 ENTRE O NACIONAL E O GLOBAL: APROXIMAÇÕES ENTRE MILTON HATOUM E BERNARDO CARVALHO

Conforme discutimos no capítulo II, o romance de representação da realidade local – predominante por um período de longa duração na literatura brasileira –, manifestava um desejo de pertencimento à literatura nacional que convergia para a construção de enredos, espaços, personagens e temas tipicamente nacionais. Vimos também que os romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho divergem dessa perspectiva, na medida em que não demonstram preocupação em representar o Brasil e privilegiam os conflitos pessoais, os dramas familiares, as frustrações do indivíduo e os processos de identificação. Dito de outro modo, tais autores mobilizam temas universais, que não são restritos a fronteiras e são interessantes a qualquer leitor, independente da nacionalidade.

Podemos, então, aproximar os romances de Hatoum e Carvalho do que Franco Moretti denominou Literatura Global, pela qual se compreende obras que conciliam códigos e temas universalmente convencionais e lugares locais. No texto “Conjectures on World Literature”, Moretti propõe uma divisão pragmática entre literatura nacional e literatura global através das metáforas da árvore e da onda. Assim como uma árvore, a literatura nacional parte da unidade para a diversidade. A literatura global, tal qual uma onda, diz respeito a uma diversidade inicial que é envolvida em uma aparente uniformidade.

Think of the modern novel: certainly a wave (and I have actually called it a wave a few times), but a wave that runs into the branches of the local traditions, and is always significantly transformed by them (MORETTI, 2000, p.14)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Segundo Luís Bueno, o romance de 30, ao apresentar o romance “regional” e o romance “intimista” – estéticas que produziram descendência –, influenciaram as produções literárias subsequentes e prepararam o terreno literário para o surgimento de autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

<sup>25</sup> Pensar no romance moderno: certamente uma onda (e eu tenho atualmente chamado-lhe de onda algumas vezes), mas uma onda que esbarra nos ramos das tradições locais, e é sempre significativamente transformada por eles (MORETTI, 2000 p.14. Tradução nossa).

Consoante o autor, a literatura global contempla uma profunda desigualdade, que tende sempre a crescer no relacionamento entre um núcleo e uma periferia (sempre perpassada pela cultura do núcleo). A literatura global é, conforme Moretti, constituída por um triângulo: forma externa, material local e forma local. A forma externa corresponderia a enredos “universais”, isto é, conflitos que são mundialmente legíveis e interessantes. O material local diria respeito às personagens, constituídas geralmente por traços locais. Por fim, a forma local estaria relacionada à voz narrativa local.

À luz de Moretti, compreendemos que, ao escapar às dominantes que compõem o sistema literário local, haja vista o legado da literatura brasileira no que concerne à representação da realidade local (paisagem e problemas socioeconômicos), o romance de Hatoum e Carvalho concilia o uso de códigos universalmente convencionais com a apresentação de temas e lugares locais, possibilitando-nos pensá-lo como literatura global. Não obstante, isso não implica que os autores em questão deixam de pertencer à literatura nacional, mas que tais romancistas operam um agenciamento entre o global e o nacional que possibilita a construção de romances universais.

*Relato de um certo Oriente* trata de dramas e conflitos familiares, de imagens passadas que atormentam os narradores. “Havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (2004, p.11). São imagens que latejam na memória e proporcionam saltos ao passado; objetos que evocam tempos, histórias e dramas passados. Para Emilie, muitas histórias estão associadas ao imponente relógio: ter ficado longe dos pais quando esses foram aventurar a sorte no Amazonas; ter sido obrigada a sair do convento quando o seu irmão Emir ameaçou suicidar-se caso ela não voltasse para casa. É possível pensar a memória como um tema universal e interessante para o indivíduo, basta pensarmos no sucesso de leitura e crítica dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Proust.

*Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, também mobiliza temas universalmente interessantes: o indivíduo confrontado com diferentes lugares e culturas, os conflitos nas relações familiares, o suicídio. É uma narrativa que figura uma sobreprodução de informações, resultante de imagens reconstruídas pela memória do narrador, por cartas, relatos, depoimentos e diálogos. Podemos, então, considerá-lo um romance de arquivo, se pensarmos no conceito formulado por Echevarría (2000). Reiterando as discussões do

---

capítulo I, vimos que Echevarría identificou a preponderância da representação da origem desde o período colonial até a primeira metade do século XX, através da mimese de diferentes discursos (jurídico, científico e antropológico). Após esse período, teria havido um esgotamento dessa representação e por volta da década de 1960 a noção de *archivo* passou a orientar o romance latino-americano.

Segundo o autor, no lugar da representação, os questionamentos e a problematização da realidade seriam características do novo romance, que passava a apresentar uma “consciência de si” (compreendendo-se enquanto ficção) e a conceber como “mitos” o que antes se tomou como verdade. Desse modo, o autor compreende alguns romances, a exemplo de *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, e *Cien años de soledad*, de García Márquez, como romances de arquivo, na medida em que mobilizam formas e estratégias que eram temas nas narrativas da representação do sentimento de identidade, bem como “mitos” de origem. Echevarría define o arquivo como um mito moderno “[...] El Archivo guarda, recoge, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como La ley, como La ley de La ficción” (ECHEVARRÍA, 2000, p.45)<sup>26</sup>.

O romance de arquivo funcionaria, pois, como uma espécie de memória virtual da história do romance latino-americano. Esse arquivo contempla “mitos” de origem, formas, temas, personagens e padrões que foram explorados pelos romancistas latino-americanos nos anos 60 do século XX. Echevarría identifica como características do romance de arquivo: a incorporação de vários discursos e fontes (documentos, relatos, diários); o agrupamento de imagens a partir de regularidades específicas; a possibilidade de manter informações para as gerações futuras. Tais características permitem-nos compreender o *Nove Noites* como um romance de arquivo, pois, na medida em que o narrador investiga o suicídio, novas informações vão se sobrepondo e complexificando o caso.

A caracterização de *Nove Noites* como um romance de arquivo ratifica a nossa compreensão do romance enquanto obra que agencia códigos universais com formas locais, configurando-se como uma literatura global. Todavia, afirmar que os romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho podem ser pensados como literatura global não equivale, de modo algum, a dizer que sejam esteticamente superiores à literatura nacional. O que se observa é que esse agenciamento entre o global e o nacional revela

---

<sup>26</sup> “[...] O arquivo salva, coleta, armazena e classifica, como o seu homólogo institucional. Organiza tanto a lei quanto a lei da ficção” (ECHEVARRÍA, 2000, p.45. Tradução nossa).

que tais autores não parecem estar preocupados com a representação da paisagem nacional ou com a produção de uma identidade nacional. Ao invés de unidade, tais romancistas problematizam o sentimento de pertencimento a um lugar.

A preponderância de temas como dramas pessoais e familiares, diversidade, desolação, cosmopolitismo e alteridade, em vez de problemas sociais característicos do Brasil, ressoa o desejo de escrita de uma literatura que seja interessante e inteligível mundialmente. Essa nova configuração no romance desses autores contemporâneos não implica uma ruptura ou um movimento inaugural na literatura brasileira, como já dissemos. Condições históricas possibilitaram aos escritores brasileiros contemporâneos, bem como Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, conciliar códigos já estabelecidos e novos modos de composição ficcional, produzindo uma literatura cujo objeto literário não é a representação objetivante da realidade do Brasil.

Tais romances refletem uma reordenação que ocorreu anteriormente, possibilitando que tais mudanças ocorressem. É evidente que até a produção romanesca que Flora Süssekind identificou como terceiro momento do naturalismo os romancistas não cogitavam a possibilidade de que suas obras pudessem ser traduzidas para outras línguas e lidas em outros países. Conforme Luís Bueno (2009), em “Literatura mundial e tradição interna”, até mesmo Machado de Assis, que foi o grande escritor brasileiro do século XIX, só passou a constar na “literatura mundial” há poucas décadas.

No entanto, o passar do tempo permitiu uma abertura de fronteiras no cânone e no mercado editorial, de modo que autores contemporâneos, como Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, podem ser traduzidos para outras línguas e, por conseguinte, vir a se tornar nomes internacionais. O *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, foi lançado em onze países, com traduções para o francês, holandês, alemão, inglês e norueguês. Alguns romances de Milton Hatoum foram traduzidos para dezessete idiomas, dentre os quais *Órfãos do Eldorado* – segundo lugar no prêmio Jabuti 2009 –, que foi traduzido para países como França, Alemanha, Portugal, Suécia e Croácia.

Um exemplo desse novo horizonte são os projetos de bolsas de viagens financiados por editoras para a produção de romances, como o projeto que possibilitou a construção de *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, cuja bolsa foi oferecida ao autor pela editora Cotovia e pela Fundação Oriente. O romancista percorreu o território mongol durante dois meses, registrando impressões de viagens e anotando aspectos econômicos, políticos, históricos e socioculturais. Outro romance do mesmo autor, *O filho da mãe*, também foi produzido a partir de um projeto, o “Amores Expressos”, idealizado pelo

produtor Rodrigo Teixeira em parceria com a editora Companhia das Letras. Para escrever esse romance, Bernardo Carvalho viajou para São Petersburgo, na Rússia, com o objetivo de realizar uma pesquisa de campo durante um mês e, como os demais escritores que participaram do projeto, criou um blog para comunicar as experiências da viagem.

Além disso, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum tornaram-se escritores após a profissionalização da carreira. Em "Prosa Literária Atual no Brasil", texto publicado em 1989, Silviano Santiago afirmou:

Tudo indica que, no estágio atual do tardio processo de modernização por que passa a sociedade brasileira, o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime *full time*, como um bom escritor europeu, americano ou, mais recentemente, hispano-americano (2002, p. 28).

Essa é uma diferença crucial, pois o escritor contemporâneo pisa em um terreno distinto daquele dos autores que compunham as suas obras no momento de formação da literatura brasileira. Tal reconfiguração possibilita ao escritor um novo olhar sobre o fazer literário. Em Hatoum e Carvalho, o distanciamento da representação da cor local e do sentimento de brasilidade reflete novos modos de composição ficcional que se voltam para a produção de uma literatura global. Essa abertura, contudo, não é fruto somente de uma vontade individual, mas de condições históricas, literárias e mercadológicas que trouxeram possibilidades antes impensadas.

Consoante Luiz Costa Lima, nas três aparições do naturalismo identificadas por Flora Süssekind na tradição romanesca brasileira o escritor “[...] aponta o que é o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se como porta-voz do nacional” Para Costa Lima, a “afirmação da identidade nacional como um *todo uno*” era uma necessidade do escritor e uma expectativa do público leitor<sup>27</sup>. Todavia, a mudança da relação da literatura com a representação local criou novas demandas e “desobrigou” o escritor do “culto à observação” e da representação da paisagem e da realidade socioeconômica brasileira. O Brasil passa, então, a ser tematizado em sua complexidade e a identidade deixa de ser representada para ser problematizada, questionada.

---

<sup>27</sup> LIMA, Luiz Costa. “Prefácio” a SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Ao analisar a modificação na relação da literatura brasileira e latino-americana com a representação da identidade local, Chagas afirma que, embora as histórias continuem a acontecer no Brasil – já que é característico do gênero romanesco ficcionalizar o contexto sócio-histórico –, no romance contemporâneo o Brasil não funciona mais como “instância determinante do enredo”. O autor afirma:

Outrora a investigação da identidade mantinha como pano de fundo a experiência contrastante do mundo desenvolvido do Atlântico Norte. Hoje, quando as diferenças diminuem na homogeneização dos lugares e na universalização dos modos de vida, a literatura se encharca da experiência individual: o indivíduo singular – muitas vezes deslocado, vivendo momentos-limite –, se torna o seu foco mais recorrente. Não mais o painel ou a panorâmica, mas a pequena história individual toma a cena (2012, p.16-17).

Na medida em que a realidade social e a paisagem local deixam de ser objetos de representação imediata e passam a ser concebidas, pelo escritor, como referências passíveis de “seleção”, “recombinação” e “autodesdudamento” no texto ficcional, o romance brasileiro deixa de representar a realidade para construir uma realidade. No romance contemporâneo, a realidade passa, então, a ser interpretada a partir da experiência individual. Em Hatoum e Carvalho os múltiplos Brasis são resultado da experiência/perspectiva das personagens, das sensações subjetivas.

Evidencia-se, então, a escassez de condicionamentos que outrora exerceram forte influência sobre a composição ficcional, bem como representar o Brasil, a natureza brasileira, o homem brasileiro, os problemas sociais brasileiros, dentre outros nichos. É possível, então, afirmar que a literatura brasileira contemporânea contempla uma “existência autônoma literária”, pela qual Pascale Casanova compreende a afirmação de uma literatura nacional frente ao “universo literário”. No entanto, “existência autônoma literária” não corresponde a “autonomia literária” – plena liberdade do fazer literário –. De acordo com Casanova, existe um sistema literário composto por regras de mercado e outros condicionamentos que fazem da literatura uma instituição em termos autônoma, em termos determinada.

As expectativas do público leitor, o mercado editorial, a crítica literária, dentre outros, são condicionamentos que, de uma forma direta ou indireta, exercem influência sobre a produção literária. Em *Mercadores da Cultura*, John B. Thompson compreende

as redes de relações que constituem os “campos editoriais” – conceito formulado pelo autor para designar um espaço estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações e no qual a posição de qualquer agente ou organização depende do capital que eles têm à disposição –. O autor identifica vários capitais (isto é, recursos) necessários para o sucesso editorial: capital econômico (recursos financeiros acumulados); capital humano (pessoal empregado pela editora); capital social (redes de contatos estabelecidos ao longo do tempo); capital intelectual (direitos de conteúdo intelectual, a exemplo de contatos com autores) e capital simbólico (prestígio acumulado ao longo do tempo).

O capital simbólico de uma empresa editorial expressa a confiança de leitores e livreiros em detrimento da reputação estabelecida pela qualidade dos lançamentos e faz com que ela seja uma mediadora cultural e parâmetro de qualidade e bom gosto. Conforme afirma Thompson (2013), muitos autores desejam que suas obras sejam lançadas por aquelas editoras que estabeleceram grande reputação em seu gênero específico (ficção literária, romances policiais, biografia, história, etc.). Uma das justificativas para essa pretensão deve-se à possibilidade que uma editora renomada tem de fortalecer a posição do autor nas redes de intermediários culturais, ou seja, entre livreiros e resenhistas, que ele denomina “fiscais” da mídia. Para Thompson, as decisões e ações dessas redes podem exercer um impacto considerável no sucesso ou no fracasso de livros específicos. Parece-nos que o fato de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho terem todos os seus romances publicados pela Companhia das Letras – uma editora renomada no cenário brasileiro<sup>28</sup> – corrobora para o número de leitores e para o reconhecimento de tais autores na literatura contemporânea.

De acordo com Thompson (2013), as editoras constituem “um jogador intermediário” no campo literário. A publicação de um livro depende da avaliação que o editor faz, considerando as possibilidades de venda com base na sua experiência e no conhecimento de mercado. Ainda que de forma discreta, a demanda e o perfil do mercado também exercem implicações sobre a produção do autor. O repertório temático e os modos de narrar do escritor contemporâneo, que parece mais alheio às descrições minuciosas e ao transcorrer dos longos tempos que eram marcas do romance tradicional,

---

<sup>28</sup> Em 23 de julho de 2010, o jornal Valor Econômico promoveu uma enquete com um grupo de críticos e professores para identificar a melhor editora do Brasil e obteve como resultado a Companhia das Letras, com 81%.

podem, de certa forma, estar associados à determinação das editoras e ao perfil do leitor contemporâneo diante da sociedade dos meios audiovisuais – que tem como traço marcante a imediatez e a lei do menor esforço.

Portanto, observamos que, ao conciliar códigos e temas universalmente convencionais (forma e enredos universais), com material local (caracterização de lugares, voz narrativa e personagens locais), os romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho se inserem no conceito de literatura global. Ao abordar conflitos mundialmente legíveis e interessantes, os romances de tais autores não se restringem ao cenário nacional. Não obstante, essa reconfiguração não resulta simplesmente de uma vontade individual, mas exprime condições históricas que possibilitaram novos modos de composição ficcional.

#### 4.3 “A MELODIA DE UMA CANÇÃO SEQUESTRADA”: OS MODOS DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE* E *NOVE NOITES*

Em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, a relação entre leitor e narrador se distingue daquela pressuposta nas três figurações do narrador apresentadas por Süsskind. Diferentemente dos narradores comuns ao romance de representação da realidade, cuja voz conduzia o leitor através da apresentação minuciosa de paisagens e eventos, proporcionando uma visão totalizante da história ao fim da narrativa, a construção do narrador em Hatoum e Carvalho aponta para uma visão individual e fragmentária da história narrada. Caso se atente às várias versões e às informações que se alteram de uma voz narrativa para a outra, o leitor conhecerá mais sobre a história do que os próprios narradores, todavia estará diante de múltiplas verdades, ao invés de uma única verdade.

Nos dois romances há uma tentativa de salvaguardar a memória através da escrita, como maneira de mantê-la viva. Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora empreende a escrita de um relato que seria “a compilação abreviada de uma vida” para revelar ao irmão que a matriarca Emilie “se foi para sempre”. Em *Nove Noites*, a investigação do suicídio de Buell Quain desperta no narrador o desejo de escrever um livro de ficção. No romance de Hatoum, o ato de escrever contempla, ao mesmo tempo,

duas possibilidades: salvar a memória do esquecimento e livrar-se dos pesadelos do passado. No romance metaficcional de Carvalho, ao escrever a história do outro, buscando desvendar os seus dramas e traumas, o narrador reflete sobre a própria história, reconhecendo-se nas frustrações do outro.

Publicado em 1989 e vencedor do prêmio Jabuti, *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, é um coral de vozes dispersas regido por uma voz cujo estado psicológico está completamente perturbado, levando o leitor a questionar a confiabilidade dessa narradora. Enquanto alguns narradores são obsecados pela memória, outros fogem das lembranças. Assiste-se, pois, à problematização da memória através da fragmentação da voz narrativa e das diversas perspectivas que essas vozes contemplam. A memória aparece, então, como uma construção individual, de modo que os eventos e personagens adquirem diferentes configurações a depender daquele que narra. Cinco lugares sociais compõem a narrativa. Dentre os oito capítulos que compõem a narrativa, quatro são conduzidos pela autora do relato (os capítulos I, II, VI e VIII), os demais são cartas, diários e depoimentos de outras personagens.

Na alternância de vozes narrativas, os protagonistas vão se modificando e as ações vão adquirindo maior ou menor relevância. A primeira voz é a de uma narradora-viajante, que traz consigo um caderno aberto onde registra desde as impressões do voo de retorno à Manaus até o último dia que passa no cenário da infância. Essa narradora busca reconhecer imagens, sons, cheiros, vozes e rostos em algum lugar do passado. “Sob a copa da árvore, passei a mirar as flores rosadas que cobriam os galhos, [...] senti falta do odor do jasmim branco, que os adultos chamavam Saman, o perfume de um outro tempo, a infância” (2004, p.122).

A filha adotiva de Emilie (provável neta) observa a casa com olhar detido aos detalhes e os objetos remetem a experiências e eventos passados, que vão sendo narrados com bastante densidade. Embora tente, a narradora não consegue mais se reconhecer na contemplação de objetos, pessoas, ruas e de toda a paisagem. Todas essas imagens parecem ter ficado presas em outro tempo, o tempo da infância. Ao revisitar o lugar da infância, a narradora homodiegética não consegue mais se identificar com aquele espaço. “Sentia um pouco de temor e estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua [...]. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui” (2004, p.124). A angústia de não se reconhecer mais naquele espaço corrobora para a nostalgia que caracteriza a reconstrução das memórias.

O retorno da neta de Emilie coincide com o retorno do tio Hakim, que também chegara após a morte da mãe. Hakim era o único filho que aprendeu o árabe e se tornou o interlocutor predileto da mãe. “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (2004, p. 52). É ele quem narra o passado da matriarca no solo libanês, seu ingresso no convento de Ebrin e sua saída forçada pelas chantagens do irmão Emir. Futuramente, em Manaus, Emir concretizaria o suicídio, lançando a irmã ao luto eterno e ao sentimento de culpa. Na narração de Hakim surgem os conflitos religiosos entre Emilie (católica) e o esposo (mulçumano), a exemplo da noite de Natal em que o patriarca destruíra as imagens às quais Emilie venerava.

Dorner, um fotógrafo alemão, tinha a mania de anotar tudo que ouvia. Registrava as suas impressões acerca da vida na Amazônia, do comportamento de seus habitantes, do convívio entre brancos, índios e caboclos. São desses registros que surgem alguns depoimentos e cartas que integram a voz narrativa. O alemão fotografava mendigos, índios, pescadores, pássaros e flores. Denominava-se um “perseguidor implacável de instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica” (2004, p. 59). Em uma das cartas endereçadas ao filho de Emilie em Barcelona, Dorner afirma: “[...] o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo” (2004, p.83).

Com o hábito de fazer incursões à floresta que duravam semanas ou até meses, Dorner considerava Manaus uma “perversão humana”. Há uma frase dele que é citada por outro narrador: “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio” (2004, p.82). A floresta aparece, na narração de Dorner, com todo o seu mistério e grandiosidade, como uma natureza aterrorizante, mas da qual o manauense não pode fugir. Em um dos cadernos de Dorner, há transcrições de falas do esposo falecido de Emilie, para o qual Manaus era um horizonte infinito de árvores cuja denominação cidade seria exagero. Era “um lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros” (2004, p.71). Ao chegar à Manaus, se assombrara com a paisagem que denominou misteriosa, com as árvores imensas cujas raízes e copas se expandiam em direção às nuvens e às águas. Todavia, o passar do tempo fez com que ele se sentisse integrado àquele lugar. “[...] a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho a terra em que ele pisa pela primeira vez” (2004, p. 73).

O patriarca árabe costumava contar histórias que mesclavam textos orientais, incidentes ocorridos na família de Emilie e fatos ocorridos com pessoas que ele conhecia. No entanto, a veracidade dos seus depoimentos é posta entre parênteses por Dorner, na medida em que este personagem identifica em tais depoimentos algumas semelhanças com o livro de que o marido de Emilie tanto gostava, *As mil e uma noites*. “Por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites” (2004, p.79). Preferia os livros aos convívios sociais, falava pouco e chegara ao fim da vida na solidão do quarto, sem reconhecer ninguém, “vivendo consigo mesmo, sem testemunhas e longe tudo: do ódio, do ciúme, da esperança e do receio” (2004, p. 147).

As cartas do outro filho adotivo de Emilie, o interlocutor da primeira narradora, revelam a “forma estranha de escravidão” que reinava entre a patroa e os serviçais. As lavadeiras e empregadas da casa trabalhavam sem remuneração, ofereciam o trabalho em troca de alimentos e abrigo, conforme um procedimento corriqueiro em Manaus. “Emilie sempre resmungava porque Anastácia comia ‘como uma anta’” (2004, p.85). Além disso, a matriarca atribuía algumas tarefas aos filhos das empregadas: “limpar as janelas, os lustres e os espelhos venezianos”; “dar de comer aos animais, tosquear e escovar os pêlos dos carneiros”; “catar as folhas que cobriam o quintal”. A forma de tratamento dos serviçais teria sido motivo da partida desse narrador, que sentia horror das violências às quais as empregadas eram submetidas. “[...] meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saiam no outro, marcadas pela violência física e moral” (2004, p. 86).

Na narração de Hindié (penúltimo capítulo do livro), vizinha que Emilie considerava como uma irmã, vários dramas familiares e conflitos do cotidiano da casa são lembrados. No velório da amiga, Hindié se incomoda com a presença de dois filhos que, embora protegidos e amados, teriam atormentado a mãe e a família ao longo da vida. Tais filhos teriam sido intolerantes com sua irmã Samara, que fora mãe solteira da menina deficiente, a Soraya Ângela. Os irmãos rejeitaram a criança até a sua morte trágica em um atropelamento. Foram cínicos no enterro da criança e continuaram a perseguir e insultar a irmã mesmo após ela ter saído de casa, apesar dos pedidos da mãe já idosa. “A senhora deu a luz a uma mulher da vida; a senhora devia se odiar, e mais que ninguém entender o ódio” (2004, p.153).

Nesse capítulo Hindié conta à neta os últimos dias de vida de Emilie, repletos de sonhos e lembranças, de livros, cartas, fotografias e objetos remexidos como tentativas de reviver os tempos passados. A busca pela reconstrução das memórias do passado teria preenchido o fim da vida da matriarca, na companhia do silêncio e da solidão, transitando entre imagens de Manaus e do Líbano. “Senti o odor do mar e dos figos, e desconfiei que os parentes de lá me chamavam” (2004, p.137). Hindié descreve o último dia em que a encontrara viva: “[...] O tilintar das quatro pulseiras douradas no antebraço esquerdo era o único ruído do seu corpo. Tudo no sobrado estava impecável, e nada, nenhum objeto, fora do lugar” (2004, p.154). As quatro pulseiras representavam os quatro filhos de Emilie, que morrera sozinha, no abandono da casa que guardava tantos segredos, dramas e fantasmas do passado. Caberia à neta lamentar o encontro não realizado. “Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem, presa na armadilha do dia-a-dia” (2004, p.136).

É a primeira narradora quem reassume a voz narrativa ao final do romance, concedendo ao irmão o relato que este lhe havia encomendado e contando as dificuldades com as quais se deparara nesse empreendimento. “[...] como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas”. É essa a voz que “planaria como um pássaro gigante e frágil sobre as outras vozes” (2004, p.166).

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância (p.165).

Para a narradora, “A vida começa verdadeiramente com a memória” (2004, p.22). Relembrar não é um desejo, mas uma necessidade, quase uma obsessão, como se o passado pudesse ressignificar o presente. O passado lhe assombra, como um “inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento”. A narradora se compara a um navegante perdido, “remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior”, em busca de algum porto, “correndo por rumos incertos” (2004, p.11). Debatendo-se entre a hesitação e os murmúrios do passado, percorrendo épocas e lugares distantes, a narradora não se reconhece mais com aquilo que parecia ser, antes

do seu retorno, elementos constitutivos da sua subjetividade. Essa viagem à memória é uma viagem de desencontros e impossibilidades, que se revela como uma “busca do tempo perdido”. É essa a impossibilidade que compõe e enriquece as viagens à memória empreendidas na obra de Milton Hatoum.

O último capítulo questiona a confiabilidade dessa narradora, ao revelar que antes de retornar à casa da infância ela estivera internada em uma clínica de repouso, cujo motivo teria sido um acesso de fúria e descontrole.

Vim sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum familiar. E ali, a alguns quilômetros da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares (2004, p.160).

É também nesse capítulo que a narradora confessa a mania de inventar histórias aos médicos da clínica. Para divertir-se e criar suspenses, a narradora contava “sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da própria vida”. Desse modo, a falta de confiabilidade da narradora é um recurso que traz como efeito a incerteza, pois ao tomar conhecimento do seu hábito de inventar histórias, o leitor não é capaz de distinguir, dentro da história narrada, o que seriam eventos reais ou eventos criados pela narradora. Uma das prováveis causas da perturbação psicológica da narradora seria a rejeição da mãe biológica. “Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho” (2004, p.162).

As marcas e as feridas do passado são pesos que as vozes narrativas imprimem no texto e que envolvem o leitor em uma narrativa onde a memória de tempos e lugares é sempre objeto de assombro no presente. Assim, o retorno da filha adotiva de Emile à Manaus é uma viagem a uma memória que se mostra cada vez mais viva; é a ressurreição de dramas, paixões e culpas. Como afirma Davi Arrigucci Jr. na apresentação à 2ª edição do romance, *Relato de um certo Oriente* é:

[...] o relato de uma volta à casa já desfeita, reconstruída pelo esforço ascético de um observador de olhar penetrante, mas pudoroso, que recorda e imagina. História de uma busca impossível, o romance é ainda aqui a aventura do conhecimento que empreende o espírito quando se acabam os caminhos. É aí que começam as viagens da memória.

A fragmentação da voz narrativa produz um efeito de incerteza, pois cada uma das vozes que compõem a narrativa imprime diferentes sensações a respeito de personagens, eventos e lugares. Enquanto a primeira narradora não consegue fugir dos fantasmas do passado –“De tanto me enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno” –, o seu irmão, cuja voz aparece através de cartas, procura se esquivar dos dramas familiares residindo em Barcelona, ao considerar a distância como “um antídoto contra o real e o mundo visível” (2004, p.135).

As vozes se alternam em tempos e espaços distintos (do Líbano à Manaus). Então, de forma alinear a história de uma família de imigrantes libaneses em Manaus vai sendo construída. “Brincava, talvez sem saber, com esse jogo delicado e insensato que consiste em desvendar o passado de alguém, percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço” (2004, p. 54), é o que nos diz a primeira narradora. O primeiro capítulo é o tempo da história narrada, momento em que a primeira narradora decide escrever o relato; o segundo se reporta ao ano de 1954, tempo da infância da narradora; o terceiro é a junção de duas vozes, a narração de Dorner e alguns fragmentos da fala do Patriarca da família, no ano de 1929; o quarto é um diário no qual o Patriarca narra a sua chegada à Manaus, em 1914; o quinto se divide entre o retorno ao tempo da história contada, com um diálogo entre a neta de Emilie (autora do relato) e o seu tio Hakim, e uma carta do neto de Emilie (residente em Barcelona), cujos eventos narrados dizem respeito ao ano de 1935; o sexto e o sétimo retomam o tempo da história contada, que coincide com a morte de Emilie.

A respeito desse recurso de colagem de tempos, Milton Hatoum afirmou: “[...] percebi que causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que se alternam...”. Ao comentar o mecanismo, o autor argumenta: “Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo. O tempo narrativo, no livro, é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória”<sup>29</sup>. Os avanços e recuos no tempo e no espaço, dessa forma, consistem em um mecanismo ficcional mobilizado pelo autor para melhor representar a lógica memorialística, já que o acesso à memória nunca ocorre de forma linear.

No romance de Milton Hatoum, a memória não é um reservatório de imagens e as imagens dos acontecimentos passados “não subsistem, em alguma galeria subterrânea

---

<sup>29</sup> HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 05 de novembro de 1993. Disponível em: <[http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#\\_ftn3](http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn3)>. Acesso: 09 de julho de 2012.

de nosso pensamento” (HALBWACHS, 2006, p. 77). Não há resgates da memória, mas reconstruções, visto que a rememoração pressupõe uma recriação segundo um determinado interesse presente. Lembrar não é simplesmente sair do presente e retroagir ao passado. A memória é acessada como um sistema dinâmico, onde reaver uma lembrança implica fazer e refazer uma série de associações. *Relato de um certo Oriente* é uma memória ficcional de um Oriente escondido na “cidade ilhada” de Manaus. Na convivência de diferentes etnias, culturas, hábitos e línguas, há um Brasil ainda desconhecido. Ao apresentar a ficcionalização de “um certo Oriente”, Milton Hatoum nos apresenta “um certo Brasil”, “uma certa memória”.

Em *Nove Noites*, romance publicado em 2002 e premiado pelo Jabuti e Portugal Telecom, Bernardo Carvalho nos apresenta o Brasil como uma terra estranha, inóspita. Em um enredo indefinido e misterioso, um dos narradores busca desvendar a razão do suicídio do jovem etnólogo norte-americano Buell Quain em 1939 no Brasil – quando realizava uma pesquisa com os índios krahô –. Ao ler uma remissão a essa notícia numa página de jornal na manhã de 12 de maio de 2001, o narrador, cujo nome se desconhece, fica obcecado pela história e resolve desvendá-la. Ao longo da trama, tenta reunir as peças que julga necessárias para a reconstituição da história. A outra voz narrativa é composta pelo testamento do engenheiro Manoel Perna, de quem Buell Quain teria se tornado amigo durante a sua pesquisa de campo em Carolina (cidade próxima à aldeia), no Mato Grosso do Sul. É da relação entre o engenheiro e o suicida que surge o título do romance, pois teriam sido nove noites de confidências entre o engenheiro e o etnólogo.

A narração se alterna entre as duas vozes. Nove capítulos, dentre os dezenove que integram a narrativa, são narrados pelo engenheiro e apresentam, como elemento distintivo, a letra em itálico e uma linguagem pretensiosamente rebuscada. Os outros dez capítulos são narrados pelo pesquisador da história de Buell Quain, em cuja narração surgem várias cartas de antropólogos e quatro cartas do suicida. Desse modo, a narração funciona como um quebra-cabeça que só pode ser montado a partir das diversas vozes narrativas e da participação do leitor ao correlacionar as informações que vão se sobrepondo a cada nova voz.

Bernardo Carvalho compõe o enredo no cruzamento de duas histórias e duas temporalidades: a história de Buell Quain por volta de 1939 e a história do narrador-autor entre 2001 e 2002. O narrador compara o “mundo de Quain” (contexto sócio-histórico) ao seu e, através de frases curtas e esparsas, exprime as suas sensações: “Hoje

as guerras são pontuais, quando no fundo são permanentes”; “Ele não chegou a ver nada. O mundo dele não foi o meu”. “Ninguém ficou abalado com a morte de Quain. Isso é pouco comum na América, onde as pessoas são muito individualistas”. Ao reunir as peças do quebra-cabeça a fim de criar uma imagem de Buell Quain, o narrador estará, também, à procura da própria imagem. A reconstrução das memórias do outro parece ser a chave para o reconhecimento da própria subjetividade, já que o narrador-autor se identifica com os dramas do etnólogo (a relação problemática com o pai, a homossexualidade reprimida, a solidão).

O narrador autor recorre a várias fontes que possam ajudá-lo a desvendar os mistérios da morte de Quain: a antropóloga que escrevera o artigo de jornal fazendo menção ao caso após setenta e dois anos do ocorrido; os arquivos do Brasil e dos Estados Unidos da América; as sete cartas deixadas pelo suicida a diferentes destinatários; a professora de antropologia da Universidade de São Paulo, cuja tia conhecera a mãe de Buell Quain; o professor Luiz Castro de Faria, que teria conhecido Quain ao participar da expedição à serra do Norte como antropólogo do Museu Nacional; o diário do engenheiro Manoel Perna, que soma quase 50% da narração. “Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (2002, p.14).

Ao contrário do que o narrador imaginava, o acesso às várias fontes torna ainda mais difícil desvendar a personalidade de Buell Quain e as possíveis motivações para o suicídio. Em uma carta endereçada à Dona Heloísa, diretora do museu nacional, o etnólogo afirma estar morrendo de uma doença contagiosa. No entanto, os índios que presenciaram a sua morte relatam que ele não demonstrava sintomas de doença física, mas sim uma prostração psicológica. Segundo alguns informantes, Quain era casado, mas outros afirmam que não há indício ou referência a mulher alguma. Em alguns depoimentos, Quain é descrito como um homem muito triste e solitário, porém outros afirmam que ele era comunicativo e muito sociável. A construção da personalidade do etnólogo se complexifica a partir das memórias daqueles que o teriam conhecido. O outro se revela, então, como uma construção subjetiva, resultante das experiências individuais.

As diversas vozes que integram a narração apresentam perspectivas distintas acerca dos fatos e em determinados momentos o narrador questiona se o suicídio ocorrera de fato. A narrativa é perpassada por incertezas, por diversas versões, por fraturas, contradições e lacunas. Um narrador desconhece algumas informações de que

o outro narrador dispõe. O narrador que decidirá escrever um livro de ficção sobre Buell Quain apenas cogita a existência de uma última carta escrita pelo etnólogo suicida, enquanto o outro narrador, o engenheiro Manoel Perna, dispõe de tal correspondência, mas nunca a enviara ao destinatário. O engenheiro a omitira por medo, ainda que desconhecesse o seu conteúdo por receio de solicitar que alguém a traduzisse. Tal narrador omite também algumas confissões que Buell Quain lhe teria feito. “O que ele me contou era pra eu guardar como se não tivesse ouvido. E foi o que eu fiz. Era a minha herança” (2002, p.134). Por outro lado, ao leitor pertence um “lugar privilegiado”, estando mais informado do que os narradores. Esse jogo pode ser concebido como um mecanismo de composição ficcional que contribui para o suspense da obra.

A obsessão do primeiro narrador pela história de Buell Quain o leva aos Estados Unidos, mas a hesitação será uma constante nessa viagem, pois a possibilidade das descobertas o apavora.

O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível (2002, p.157).

Diante de um possível filho de Quain, o narrador recua e prefere a incerteza. “Queria ir embora no primeiro avião. Não tinha mais o que fazer ali. A realidade é o que se compartilha” (2002, p.167). O leitor está diante de uma trama movida pela memória, sem que essa possa, contudo, ser recuperada, como antecipa o Manuel Pena: “Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada” (2002, p.7). Essa indeterminação é o que constitui o tom da narrativa, recurso ao qual Bernardo Carvalho denominou “dispositivo labiríntico”, visto que faz com que o leitor se perca ao longo da narrativa.

O narrador foge da verdade como se ela pudesse pôr a perder o seu propósito de escrever um livro de ficção sobre a história. Esse objetivo coincide com a motivação do próprio autor do romance. Bernardo Carvalho realmente leu a notícia do jornal, idealizou um romance a partir da história de Buell Quain e realizou uma pesquisa de campo. O romance é, conforme afirma o romancista nos agradecimentos às pessoas e

órgãos que colaboraram para a pesquisa, “uma combinação de memória e imaginação – como todo romance em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (2002, p.169). A remissão a um fato real não subtrai, contudo, a ficcionalidade do romance.

No ensaio “Romance”, que integra a coletânea de ensaios autobiográficos intitulada *Este é meu credo*, Carlos Fuentes afirma que, ao invés de apenas refletir a realidade, a partir de elementos do real o romance constrói uma nova realidade até então inexistente (a realidade de Dom Quixote, de Madame Bovary, de Stephen Dedalus). “[...] Hoje, Dom Quixote combate moinhos que são gigantes. Hoje, Emma Bovary entra na drogaria do farmacêutico Homais. Hoje, Leopold Bloom vive um só dia de junho em Dublin”. Consoante Fuentes, “o romance transforma o passado em memória, e o futuro, em desejo” e ambos ocorrem no momento da leitura, “no presente leitor que, ao ler, lembra e deseja” (2006, p.207). Essa realidade criada pelo romance se tornará, por seu turno, indispensável para a concepção da própria realidade do leitor.

Essa é a dinâmica da literatura, reatualizando o passado e tornando-o presente, relativizando os conceitos de realidade e ficção. *Nove Noites* é um romance que provém não apenas da memória do narrador, mas também da memória do escritor. Na orelha do livro há uma foto de Bernardo Carvalho no Xingu aos seis anos de idade, de mãos dadas com um índio. Ao incorporar fatos, nomes e fotos reais (como na página 31, em uma foto de 1939 que mostra Heloísa, Charles Wagley, Raimundo Lopes, Edson Carneiro, Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria) ao romance, Bernardo Carvalho propõe um jogo entre História e Ficção.

O romancista ressalta a ficcionalidade até mesmo nas referências a pessoas e acontecimentos reais. Embora muitas personagens de *Nove Noites* sejam inspiradas em pessoas reais e mantenham os nomes reais, uma vez transformadas em personagens as referências adquirem outras configurações no âmbito ficcional. Questionado sobre o real e o ficcional em *Nove Noites*, Bernardo Carvalho respondeu: “[...] existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção”<sup>30</sup>.

Como revela o próprio autor, o mundo real é “selecionado” e “recombinado” em um processo de construção ficcional. No que concerne à relação entre real e ficção, Luiz Costa Lima afirma que os discursos da História e da ficção se distinguem pelo modo

---

<sup>30</sup> CARVALHO, Bernardo. “A trama traiçoeira de *Nove Noites*”. Entrevista concedida a Flavio Moura. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso: 22 de outubro de 2012.

como suas narrativas se relacionam com o mundo. A História designa o mundo que estuda, na medida em que busca organizar “restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos” (1989, p. 102). No âmbito da história, o narrador está submetido ao protocolo de verdade, diferentemente do narrador da ficção que pode assumir diversas posições (1ª pessoa, 3ª pessoa ou “narrador-refletor”, aquele não distinto dos personagens). Para Costa Lima, um fato se torna histórico ou ficcional quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista.

Na *Poética* – obra que continua sendo revisitada como fonte conceitual para as reflexões concernentes ao objeto literário –, Aristóteles afirmou que o traço diferenciador entre o historiador e o poeta não é a escrita em verso ou em prosa, mas o fato de que compete ao primeiro dizer o que sucedeu e ao segundo o que poderia suceder. “[...] não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou necessidade”. E acrescenta: “A obra de Heródoto poderia ser versificada, com o que não seria menos obra de história, estando a métrica presente ou não”. (2011, p. 54-55). Se um dos aspectos que parece caracterizar a tradição romanesca no Brasil é, como Jorge Amado descreveu na introdução de *Cacau*, “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” (1980, p.08), confundindo o papel do romancista com o ofício do historiador, o romance de Bernardo Carvalho se afasta dessa perspectiva e, ao invés de representar uma realidade “tal e qual”, constrói uma nova realidade.

Embora baseado em fatos e pessoas reais, *Nove Noites* é um livro de ficção que não parece comprometer-se com explicações que encerrem o curioso caso de Buell Quain, quem fora e quais os motivos que o levaram ao suicídio. Ao ficcionalizar a história do etnólogo, Bernardo Carvalho cria uma “representação desestabilizadora do mundo”, ou seja, se abstém da afirmação ou negação de acontecimentos reais ou imaginários. “Há no texto ficcional uma perspectivização da verdade que permite ao leitor indagar-se criticamente sobre o conteúdo de regras que podem ser seguidas por ele próprio” (LIMA, 1989, p.110). A combinação entre memória e imaginação são os aspectos que contribuem para o suspense do romance. O adiamento de respostas – característica peculiar aos romances de suspenses – corrobora para que leitor se envolva na leitura, atendo-se às pistas e às enunciações.

O leitor é convidado a seguir as viagens do autor-narrador (do Xingu à Nova York) na expectativa de possíveis respostas, percorrendo diversas temporalidades: 1) O tempo que Quain passou no Brasil desde a sua chegada até a morte, por volta da década

de 30; 2) O tempo rememorado pelo narrador-autor, onde se interpenetram imagens da infância e do pai; 3) O tempo da narrativa contada, quando o narrador-autor vai aos Estados Unidos da América após alguns meses do atentado terrorista ocorrido em 11 de setembro de 2001. Todavia, a progressão da narrativa mostra que a incerteza sobre os fatos é sempre uma constante no romance de Bernardo Carvalho. Esse jogo que o narrador estabelece com o leitor ao longo da narrativa, convidando-o a reunir as peças que são lançadas pelas várias vozes, se evidencia ao final da narrativa quando o narrador-autor revela: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (2002, p.135).

Nesse romance, a memória se revela como uma experiência individual, derivada de interpretações do sujeito a partir das suas experiências com o outro. No primeiro capítulo desse trabalho, pensamos o romance como um gênero que se confronta constantemente com o seu entorno social – produzindo uma memória sincrônica –, um gênero que pressupõe a mobilização de discursos extraliterários e a seleção de referentes da realidade. Pensando o romance como uma ficcionalização do real, observamos que, em *Nove Noites*, Bernardo Carvalho nos apresenta um indivíduo isolado, solitário, órfão de sentidos, atormentado pelo que Albert Camus definiu como “a mais premente das perguntas”<sup>31</sup>: o sentido da vida.

---

<sup>31</sup> CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação, buscamos apresentar a obra romanesca de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho – dois autores que ocupam uma posição significativa na literatura brasileira contemporânea – como um lugar de descontinuidade em relação ao romance de representação da realidade local que preponderou na tradição literária brasileira por um período de longa duração. Observou-se que os parâmetros subjacentes ao romance de representação da realidade, bem como descrições minuciosas da paisagem brasileira e de problemas socioeconômicos característicos do país, não adquirem grande relevância nos romances de Hatoum e Carvalho. Nesses autores, os romances complexificam a noção de identidade e o sentimento de pertencimento a uma nação, concebendo a identidade como um sistema dinâmico e constituído de múltiplas faces.

A obra de Hatoum e Carvalho apresenta distorção de realidades, enredos cosmopolitas, tramas perpassadas pela incerteza, narradores que se contradizem, personagens desolados, narrativas de ruínas. A incorporação de vários discursos e a alternância de vozes narrativas corroboram os efeitos de indeterminação. Frente ao leitor, o texto se revela “um potencial de sentidos” e reivindica a sua participação na montagem do enredo, reunindo peças e constituindo o quebra-cabeça. Embora os modos de narrar desses dois autores apresentem muitas peculiaridades e poucas convergências, foi possível verificar que a fragmentação da voz narrativa é um traço comum que os distinguem das três figurações do narrador-viajante que Flora Süssekind identificou na tradição romanesca brasileira (narrador-cartógrafo, narrador-historiador, narrador-cronista).

As diferenças entre o romance de Hatoum e Carvalho e o romance de representação dos problemas sociais e da paisagem local sinalizam uma reconfiguração dos modos de composição ficcional. Desse modo, caracterizamos a produção romanesca de tais autores como Literatura global, na medida em que os autores propõem uma conciliação entre códigos já estabelecidos e novos modos de composição ficcional, entre formas universais e matérias locais. Ao mobilizar temas que são universalmente inteligíveis e interessantes, bem como dramas pessoais e familiares, diversidade,

desolação, cosmopolitismo e alteridade, o romance de Hatoum e Carvalho não se restringe ao pertencimento da literatura nacional.

Essa reconfiguração não exprime somente uma vontade individual, mas resulta de condições históricas que possibilitaram novos modos de composição ficcional. Vários aspectos podem estar implicados na mudança: a relação da literatura contemporânea com a representação do Brasil; a determinação das editoras; o perfil do leitor contemporâneo diante da sociedade dos meios audiovisuais, que tem como traço marcante a imediatez e a lei do menor esforço; o repertório temático e os modos de narrar do escritor contemporâneo, que parece mais alheio às descrições minuciosas e ao transcorrer dos longos tempos que eram marcas do romance tradicional.

Vimos que os novos modos de composição operam, por conseguinte, novos modos de produção de memória. Concebendo o romance como um “lugar de memória” produzido através dos “atos de fingir” (seleção, combinação e autodesnudamento da ficção) e identificando os conceitos de memória e romance em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, chegamos às seguintes conclusões: o romance, enquanto “lugar de memória”, é um espaço de produção de realidade; a memória, enquanto recurso narrativo, possibilita a tematização dos conflitos que envolvem o homem na busca pela própria subjetividade; a fragmentação da voz narrativa produz efeitos de indeterminação e mostra a memória como uma experiência individual que comporta perspectivas múltiplas e distintas.

Observamos que a memória é o mote para construção de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e de *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. No primeiro romance, a memória aparece como uma construção individual, de modo que os eventos e personagens adquirem diferentes configurações a depender daquele que narra. No segundo, a memória consiste em uma obsessão involuntária, em um empreendimento humano na busca da própria subjetividade a partir do conhecimento do outro. Nas duas obras verificamos a problematização da memória através da fragmentação da voz narrativa (que representa diversas perspectivas sobre um mesmo evento ou personagem) e das múltiplas fontes de informações (depoimentos, cartas, diários, relatos).

Ambos os romances tematizam a memória como um sistema dinâmico, no qual reaver uma lembrança implica fazer e refazer uma série de associações. Nas duas tramas, a escrita se revela como uma possibilidade de materialização e manutenção da memória. No entanto, na medida em que a narrativa progride, constata-se a memória como uma experiência que não é passível de ser plenamente realizada, uma experiência

perpassada por lacunas, fraturas e impossibilidades. Em Hatoum, a memória não consiste em um resgate do passado, porém numa reconstrução orientada por um interesse presente. Relembrar é ressignificar a própria existência. Em Bernardo Carvalho, o suspense da obra consiste na combinação entre a imaginação e a memória. Há uma perspectivização da memória no jogo entre real e ficcional e na interpretação do outro e da realidade a partir da experiência individual.

## Referências

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas, SP: Pontes, 1990. Disponível em: <<http://www.sacocheio.com/livros-gratis/jose-de-alencar-como-e-porque-sou-romancista.pdf>>. Acesso em 05 de agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1996.

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSIS, Machado. Notícias da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v. 3. p. 801- 809.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Paulus, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética em Dostoiévsky**. Trad: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. Aula. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BUENO, Luís Gonçalves. **Uma história do romance de 30**. Campinas, SP: 2001.

\_\_\_\_\_. Literatura mundial e tradição interna. **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília**. n. 28, p. 114-132, 2009. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8318/6314>>. Acesso em 03 de novembro de 2013.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. P. 199-215.

CARVALHO, Bernardo de. **Aberração**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Onze**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

- \_\_\_\_\_. **Os bêbados e os sonâmbulos**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Mongólia**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções**. São Paulo: Publifolha, 2005 b.
- \_\_\_\_\_. **Nove noites**. 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O sol de põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das letras, 2007 b.
- \_\_\_\_\_. **O filho da mãe**, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. O agente da solidão. In: PELLANDA, Luís Henrique (Org.) **As melhores entrevistas do rascunho**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010. v. 1.
- CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S.l.], n. 38, p. 41-59, Abr. 2012. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/6680>>. Acesso em: 10 Dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. Historicização do Romantismo e Romance Contemporâneo no Brasil. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. v. 22, n. 1. 2013. P.185-203. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_e\\_a\\_roda/article/view/5374/4778](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/5374/4778). Acesso em: Out. 2012.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **A polêmica Alencar – Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília: Universidade de Brasília, 1978.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. Ed. Revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo**. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Globo, 4. ed., Revista, 2001.

FAULKNER, William. **Absalão! Absalão!** Tradução Sônia Régis, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **O som e a fúria**. Tradução Paulo Henriques Britto, São Paulo: Círculo do livro, 2004.

FUENTES, Carlos, 1998 - Romance. In\_\_\_\_\_: **Este é meu credo**. Trad. Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GARCÍA BERRIO, Antônio. **Poética**: tradição e modernidade. Trad. Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca** / René Girard, tradução Lília Ledon da Silva – São Paulo: É Realizações, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

\_\_\_\_\_. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

\_\_\_\_\_. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das letras, 2008 b.

\_\_\_\_\_. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **Floema – Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista: Edições Uesb. Ano VI, n. 6, p. 19-30, jan./jun. 2010.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa et alii. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisc Alves, 1983. v. 2, p.384-416.

\_\_\_\_\_. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa et alii. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2º ed. Rio de Janeiro: Francisc Alves, 1983. v. 2, p.384-416.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: \_\_\_\_\_ **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LIMA, Costa. **A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Redemunho do Horror. As margens do Ocidente**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. Implicações de Brasilidade. In: \_\_\_\_\_. **Floema – Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006a.

\_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

LOUZEIRO, José. **Infância dos mortos**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

MARTIN, Gerald. **Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century**. London-New York: Verso, 1989.

MORETTI, Franco. Conjectures On World Literature. *New Left Review*. Num. 1, Jan./Feb. 2000. p. 54-68.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. nº 10, p. 7- 28, dez. 1993.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia Homem**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 36ª edição. São Paulo: Record, 2008.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 26ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1983.

\_\_\_\_\_. **Menino do engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**. A fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Prosa Literária Atual no Brasil. In:\_\_\_\_\_. Nas Malhas da Letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. Disponível em: <[http://joocamillopenna .files.wordpress .com/2013/08/silviano-santiago-nas-malhas-da-letra.pdf](http://joocamillopenna.files.wordpress.com/2013/08/silviano-santiago-nas-malhas-da-letra.pdf)>. Acesso em 30 de novembro de 2013.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In:\_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34. 2000.

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

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação**: Os Romances Nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

THOMAZ, Paulo Cezar. **O dilaceramento da experiência: as poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sérgio Chejfec**. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THOMPSON, John B. **Mercadores de Cultura: o mercado editorial no século XIX**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.