

CIMARA VALIM DE MELO

O LUGAR DO ROMANCE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Porto Alegre

2010

CIMARA VALIM DE MELO

O LUGAR DO ROMANCE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Literatura Brasileira.

Orientação:
Prof^a Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes

Porto Alegre

2010

Dedico esta tese a meus pais, Círio e Valentina, os quais, desde muito cedo, souberam ensinar a seus filhos, através do exemplo, a importância da leitura.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes, pela amizade e pelo trabalho de excelência realizado como orientadora;

À Profa. Dra. Regina Zilberman e à Profa. Dra. Claudia Mentz Martins, pelas observações feitas na Qualificação de Tese, que muito enriqueceram a pesquisa;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela fundamentação teórica;

À Elen Karoline Melo de Oliveira, pela troca de ideias e conhecimentos;

Aos meus familiares, pelo apoio e pela compreensão frente a minha ausência;

Ao Eder, que soube como ninguém aliviar o peso das preocupações com suas considerações bem-humoradas e seu carinho.

*O tempo da escrita é finito.
Mas o tempo da leitura é infinito.
E, assim, o significado de um livro não está atrás de nós:
seu rosto nos olha do porvir.*

CARLOS FUENTES

RESUMO

Investigamos na presente tese o romance brasileiro contemporâneo em uma perspectiva sócio-histórica. O trabalho tem como ponto de partida as discussões sobre a natureza do gênero romanesco, passando por suas transformações ao longo da história ocidental até chegar ao romance brasileiro. A partir daí, buscamos compreender a evolução do gênero no Brasil para, com isso, direcionar nossa análise ao romance brasileiro contemporâneo produzido nas últimas duas décadas. Por fim, realizamos a análise dos romances *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; e *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, a fim de explorar três diferentes abordagens literárias vinculadas aos elementos tempo, espaço e linguagem. Examinamos também as relações entre romance e modernidade, bem como a representação de aspectos desta no romance brasileiro contemporâneo. Entre os diversos autores consultados para fundamentação dos estudos sobre teoria e história do romance estão Georg Lukács, Walter Benjamin, Ferenc Fehér, Lucien Goldmann, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Ian Watt, Marthe Robert, Franco Moretti e Arnold Hauser, entre outros.

Palavras-chave: romance; literatura brasileira contemporânea; tempo, espaço e linguagem.

ABSTRACT

We look into the Brazilian contemporary novel in a social and historical way in this thesis. The paper starts with the discussions about the nature of the genre, passing by its changes along the western history, until reaches the Brazilian novel. Thereafter, we look for understanding the rise of the novel in Brazil to lead our analysis to the contemporary Brazilian novel produced in the last two decades. Finally, we made an analysis of the novels *Relato de um certo Oriente* (1989), by Milton Hatoum; *Eles eram muitos cavalos* (2001), by Luiz Ruffato; and *Lorde* (2004), by João Gilberto Noll, in order to explore three different literary ways linked to time, space and language. We also analyze the relations between novel and modernity, as well as its representation in the Brazilian contemporary novel. Among the different authors used in the studies about theory and history of the novel are Georg Lukács, Walter Benjamin, Ferenc Fehér, Lucien Goldmann, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Ian Watt, Marthe Robert, Franco Moretti, Arnold Hauser and others.

Keywords: novel; Brazilian contemporary literature; time, space and language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O ROMANCE EM PERSPECTIVA	13
1.1 Uma abordagem teórico-crítica.....	14
1.2 A visão de Bakhtin sobre o romance.....	31
1.3 Perspectivas para o romance na modernidade.....	41
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DO ROMANCE.....	60
2.1 Notas sobre a história do romance no Ocidente.....	60
2.2 O romance brasileiro: uma perspectiva histórica.....	86
2.3 Brasil x romance contemporâneo: faces do inacabado.....	112
3 MEMÓRIA, LINGUAGEM E TRADUÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM	137
3.1 Projeções cronotópicas.....	138
3.2 A linguagem revisitada: dialogismo, polifonia e plurilinguismo.....	153
3.3 Fronteiras entre Oriente e Ocidente.....	162
4 FISIOGNOMIA DA CONTEMPORANEIDADE EM <i>ELES ERAM MUITOS</i> CAVALOS, DE LUIZ RUFFATO.....	170
4.1 O romance e a cidade real.....	172
4.2 O romance e a cidade representada.....	177
4.3 Reflexos da contemporaneidade: o romance e a linguagem.....	192
5 TRÂNSITOS ENTRE MODERNIDADE E ARTE ROMANESCA EM <i>LORDE</i>, DE JOÃO GILBERTO NOLL.....	208
5.1 O romance e a condição de estrangeiro.....	209
5.2 Trânsitos espaço-temporais.....	219
5.3 Imagens da modernidade.....	229
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	241
REFERÊNCIAS.....	256
APÊNDICE A.....	265

INTRODUÇÃO

*Não estamos à margem de um centro,
mas no centro de uma outra história.*

VITOR RAMIL

O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea. Esse título traz à tona uma rede de possibilidades de análise sobre as relações entre romance, tempo, espaço, sociedade e sistema literário. O romance é o gênero da diversidade e da liberdade, pois não se sujeita a regras pré-estabelecidas e está aberto ao novo. É o camaleão da literatura, pois cresce a cada nova aparência e escapa de cada um que tenta apanhá-lo através de uma teoria classificatória. Buscar, portanto, suas relações com a tradição e a vida social é, ao mesmo tempo, objetivo e desafio para quaisquer pesquisadores interessados em compreender a organicidade desse gênero.

Seria possível definir de que modo o romance está – ou não – inserido no contexto literário nacional? Tal questionamento abre um leque de discussões sobre o conceito e a abrangência do gênero, suas características e perspectivas histórico-sociais, suas conexões e pontos de ruptura com a tradição literária. Também evoca as relações espaço-temporais existentes entre o romance e o mundo contemporâneo, bem como a posição do Brasil no contexto da cultura mundial. Pensar o romance produzido no país nos últimos anos constitui um desafio aos pesquisadores da literatura, pois significa trilhar caminhos ainda indefinidos dentro do panorama literário nacional. Por crer que é possível oferecer rumos de análise a essas questões referentes à narrativa da atualidade, delineamos a presente tese, que busca menos a definição de margens e centros do que a expansão do olhar para além das fronteiras que circundam o próprio gênero. O romance reflete em si “a evolução da própria realidade” e contribui à renovação de outros gêneros, pois “os contamina por meio da sua evolução e pelo seu inacabamento” (BAKHTIN, 1990, p.400). Acreditando no romance como gênero em evolução e, por isso, em constante mudança, resolvemos direcionar nossas pesquisas a sua diversidade

através da observação de alguns traços correspondentes a variações do romance brasileiro atual.

A tese apresenta como objeto de investigação o romance enquanto gênero literário. Através da leitura diacrônica deste e do estudo de suas características internas, buscamos compreender algumas das linhas por ele percorridas no cenário da literatura brasileira contemporânea. Sendo assim, priorizaremos uma análise sociológica acerca da ascensão e do desenvolvimento do romance, passando por suas principais transformações formais no contexto da literatura brasileira dos séculos XIX e XX, até chegarmos à análise das produções atuais brasileiras. Queremos, portanto, desenvolver um estudo sobre o romance, analisando algumas das correntes teóricas postuladas a seu respeito; investigar a história do romance no Ocidente, apontando suas principais transformações ao longo dos séculos e buscando interpretar as relações entre ele e a modernidade; contextualizar o romance dentro do cenário cultural brasileiro, pesquisando algumas das linhas seguidas por ele a partir da análise de três obras publicadas nas últimas décadas; problematizar o lugar ocupado pelo gênero na literatura brasileira contemporânea, tendo em vista a sua pluralidade e proximidade com outros campos linguísticos. Tais metas descrevem os rumos a serem aqui tomados, ou melhor, os desafios a que nos propomos através de estudos teóricos e críticos.

A tese está organizada em quatro etapas de análise. Primeiramente, investigamos as concepções postuladas acerca do romance e fazemos isso com base em pensadores que se dedicaram a defini-lo, a explorar suas características e irregularidades, a exemplo de Georg Lukács, Walter Benjamin, Ferenc Fehér, Lucien Goldmann e Mikhail Bakhtin. O objeto do estudo é aqui delineado a partir de diferentes conceitos, os quais variam conforme época, lugar e posição ideológica, tão diversos quanto a própria literatura.

A seguir, uma análise diacrônica do gênero é desenvolvida, pela qual observamos alguns dos caminhos trilhados pelo romanesco no mundo ocidental, desde o romance grego até o contemporâneo; para isso, buscamos fundamentação teórico-histórica em pesquisadores como Erich Auerbach, Bakhtin, Ian Watt, Marthe Robert, Franco Moretti e Arnold Hauser. As transformações ocorridas no romance da Antiguidade à Idade Contemporânea são aqui abordadas em linhas gerais, a fim de

que sejam (re)descobertos seus principais percursos juntamente à história ocidental, desde o embrionário romance grego até o multifacetado romance contemporâneo, passando pelo marco *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que revolucionou a história do gênero, constituindo-o de vez como expressão artística da modernidade. Ainda nessa etapa, dirigimos o foco da pesquisa à busca de uma perspectiva histórica sobre o romance brasileiro produzido entre os séculos XIX e XXI, a fim de que sejam apontados seus principais momentos e autores, seus traços característicos, seus movimentos estéticos, além de suas relações com a realidade brasileira. Com respeito ao romance contemporâneo, são pesquisados autores e obras mais significativos desde a redemocratização do país, a partir da coleta e da análise de dados sobre as faces do romance brasileiro.

Nesse sentido, devido a fatores sociais, políticos e históricos que dizem respeito à realidade brasileira – que oportunamente serão explicitados –, optamos por estabelecer o ano de 1989 como marco temporal para estudo do romance brasileiro recente, analisando, assim, as publicações realizadas nas últimas duas décadas (1989-2009). Para fins de delimitação do *corpus* de trabalho, priorizamos escritores cujos romances foram publicados em editoras, excluindo, desse modo, a produção independente; outrossim, entram em análise livros que seguem um ou mais dos critérios subsequentes: receptividade da obra pela crítica literária e/ou pelo público leitor; reconhecimento nacional e/ou internacional da obra/autor através de estudos acadêmicos e/ou revistas especializadas em estudos de literatura; recebimento de prêmios literários representativos (Portugal Telecom, Camões, Goethe, Casa de Las Américas, Jabuti, Zaffari & Bourbon, da União Brasileira de Escritores (UBE), da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), da Academia Brasileira de Letras (ABL), da Biblioteca Nacional). Apesar de limitadas quaisquer tentativas de classificação literária, os limites aqui empregados são necessários para fins de obtenção de um conjunto definido de autores e obras. Pertencem, pois, a esse grupo dezenas de romancistas que servem de base para os dados estatísticos apontados.

Em um último momento, analisamos três romances contemporâneos de abordagens distintas no que se refere ao tratamento dado pela obra aos elementos tempo, espaço e linguagem. Iniciamos pela análise de *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum, que explora as relações entre

memória, escrita e identidade utilizando-se, para isso, de espaços regionais do norte do Brasil e de seus pontos de contato com outras regiões do globo. Hatoum traz Manaus para a cena literária brasileira, mas não fica restrito a ela, já que as reflexões em suas obras possuem dimensões universalizantes, vitais à compreensão do lugar que o regional ocupa no sistema literário brasileiro da atualidade. Continuamos o estudo com o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), do escritor mineiro Luiz Ruffato. Através dessa obra, investigamos a abordagem que o gênero faz das grandes cidades e o embricamento existente entre ambos na contemporaneidade. Cidade e indivíduo, cidade e linguagem, cidade e *cronos*, cidade e *topos*, cidade e modernidade: o fenômeno urbano é aqui observado em sua multiplicidade através da linguagem literária, a qual reúne em si os mais variados estilos e formas de escrita. Por fim, detemo-nos no romance *Lorde* (2004), do escritor gaúcho João Gilberto Noll, e na condição de estrangeiro vivida pelo indivíduo em tempos de globalização. O modo como o romance representa as relações eu/outro e os conflitos identitários experienciados em termos individuais e coletivos são aqui problematizados. Além disso, são observados os trânsitos espaço-temporais intensificados pela modernidade e suas representações emblemáticas delineadas pelo romance de Noll. A cidade, *locus* maior do indivíduo contemporâneo, é apresentada nesses romances de três modos distintos e, em seus espaços simbólicos e físicos, é possível apreender o lugar do indivíduo – e do próprio romance – na modernidade.

Alguns procedimentos metodológicos norteiam a tese, que se alimenta da pesquisa acerca de estudos já realizados sobre a teoria e a historiografia do romance, utilizando-se, para isso, de um *corpus* teórico delimitado sobre a teoria, a história e a sociologia do romance. Também há a coleta e análise de dados sobre autores e obras contemporâneos no Brasil, dos quais emergem os três romances que são foco de análise. Esses procedimentos auxiliam na compreensão do romance através de uma visão mais ampla que as empregadas pelo chamado *close reading*.

Analisar aspectos teóricos acerca do gênero romanesco; aventurar-se pelo universo do romance no Ocidente; percorrer pontos importantes da história do romance no Brasil; buscar as principais vertentes do gênero na atualidade: essas

metas delineiam o presente estudo sobre narrativa e contemporaneidade, o qual atravessa questões estéticas, históricas e sociais inseridas em qualquer pesquisa que busque respostas sobre as relações entre literatura e sociedade. Quando observamos os percursos do romance brasileiro, visualizamos as profundas transformações por que ele passou até chegar a obras de escritores contemporâneos. Do romance de raízes românticas até as produções da atualidade, há um universo de possibilidades discursivas que se unem em prol da releitura do passado e do presente, da liberdade estética, da denúncia social, do desbravamento da cultura e das tradições do país, da análise do mundo interior, e principalmente, dos questionamentos sobre o mundo passado e presente.

O romance contemporâneo configura-se como poética das mudanças trazidas pela modernidade. A partir desse pressuposto, faz-se necessária a investigação dos rumos tomados pelo gênero na representação das profundas variações a que a sociedade contemporânea foi submetida. Nesse sentido, refazemos alguns dos caminhos tomados pelo romance brasileiro através de estudos diacrônicos e sincrônicos, que culminam na análise de romances de Hatoum, Ruffato e Noll – três nomes-chave para a compreensão da narrativa brasileira contemporânea, seja porque já possuem um legado, seja porque revigoram pela linguagem as noções de tempo e espaço. O romance assume, em sua multiplicidade de formas, novos modos de compreensão e escrita da literatura, que ora rompem, ora dialogam com a tradição. Portanto, o desafio aqui é (re)descobrir o sentido e a posição que o romance ocupa na literatura da atualidade, quais são seus principais modos de representar tempos e espaços, quais são suas principais indagações e anseios. Desafio que se faz maior quando pensamos de acordo com Bakhtin, para quem “a ossadura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (1990, p.397). E, quanto mais indefinido, maior é a vontade de reconhecer cientificamente sua natureza e seu *locus* literário.

Se o romance não está à margem de um centro, e sim no centro de uma outra história, precisamos, antes de mais nada, conhecer a ambos: ao romance e ao contexto histórico em que se insere. É a partir desse olhar mais abrangente que iniciamos nossas reflexões sobre o gênero romanesco.

1 O ROMANCE EM PERSPECTIVA

*O romancista gravita em torno de tudo aquilo
que não está ainda acabado.*
MIKHAIL BAKHTIN

O romance é um gênero móbil que nasce da indagação do homem sobre si, o mundo e a arte. Sua natureza mutante torna qualquer tentativa de análise um desafio, pois, a todo momento, o romance relativiza verdades e sua própria existência. Sua capacidade reflexiva permite a consciência metalinguística, na busca do gênero pela própria identidade. É por isso que o indivíduo moderno, com seus inúmeros conflitos e dúvidas, adquiridos pela cisão estabelecida entre ele o mundo, vê no romance uma forma de refração, ou seja, uma possibilidade de mudança no olhar sobre a realidade que o cerca, um meio peculiar de questionar seu *locus* social, de perceber-se no universo interior e exterior e, quem sabe, de encontrar alguma resposta. Pensar sobre o romance é procurar nas sombras da história social alguns caminhos sobre os modos de representação da vida através da narrativa e as relações estabelecidas ao longo dos séculos entre ficção e realidade.

Mesmo possuindo elementos comuns que tornam possível o reconhecimento do gênero romanesco através de tempos e de espaços distintos, o romance assimila as variações linguísticas, históricas, sociais e culturais de seu lugar de origem e, por isso, sua liberdade de temas e formas cresce sempre que encontra terreno fértil para sua propagação.

O romance questiona “quem somos” ao mesmo tempo em que representa com profundidade o processo da vida humana. Através dele, temos a possibilidade de repensar ‘o que podemos e o que queremos ser’, pois acima de sua liberdade estética está a atitude humanista intrínseca, que repercute na transformação da visão do leitor sobre si e o mundo no qual está inserido. Como diz George Steiner, um bom romance entra em nosso interior, ocupa nossa consciência, exerce “sobre nossa imaginação e desejos, sobre nossas ambições e sonhos mais secretos, um

domínio estranho e contundente” (1988, p.28-29)¹, e isso não é por acaso: ele possui a capacidade de transfiguração do real. E são as transmutações desse gênero múltiplo que iremos investigar, com auxílio de pontos de vista teóricos e críticos sobre a natureza e o desenvolvimento do romance no Ocidente, para, então, podermos melhor conduzir nossa análise sobre a diversidade do romance brasileiro contemporâneo.

1.1 Uma abordagem teórico-crítica

Quando Ferenc Fehér, teórico da Escola de Budapeste, desafiou o mestre húngaro Georg Lukács, através de *O romance está morrendo?*², muito foi discutido acerca da constituição do gênero, suas variações nas últimas décadas e sua importância para a literatura mundial. Lukács estabelece, com o clássico *A teoria do romance*³, um marco na forma de analisar as relações entre o romance e a modernidade, através de uma abordagem sociológica, marcada pela influência do pensamento de Hegel e pelo desencanto com o mundo que trouxe à tona o gênero; mais tarde, em 1962, redige uma análise sobre a obra, incluída como “Prefácio”, que contextualiza a época em que foi produzida e relativiza algumas verdades. Nele, o ‘marxista maduro’ debruça-se sobre o texto escrito há quase cinco décadas e expõe o pensamento de um pré-marxista atormentado pela guerra, que exerce o repúdio a ela e à sociedade burguesa. Além disso, o autor deixa explícito o estado de ânimo da gênese da obra, um estado “de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2000, p.8), buscando, através de certo romantismo melancólico, repensar o passado pré-capitalista utópico da comunidade grega, de onde provém a epopeia, e contrapô-lo dialeticamente à modernidade capitalista, que tudo transforma em mercadoria, de onde surge o romance e sua natureza “problemática”. O Lukács de *A Teoria do romance*, portanto, está profundamente desiludido com um mundo onde o

¹ Os textos citados neste trabalho estão adaptados ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

² Título original: “*Is the novel problematic? A contribution to the Theory of the novel*” (1971), publicado no Brasil em 1972.

³ Título original: *Die theorie des romans* (1916) – os títulos originais e a data da primeira publicação serão escritos em nota de rodapé como forma de conhecimento, tendo em vista que buscamos uma análise diacrônica do romance e, nesse caso, tais informações auxiliam para uma melhor contextualização das obras em análise.

indivíduo não mais encontra a realização plena, pois há entre ambos uma separação indissolúvel, e o ser busca o exílio por não mais se identificar em termos de valores, com o “vazio cultural do capitalismo” (2000, p.16). Dessa forma, somos conduzidos à visão histórica da oposição entre epopeia e romance, indivíduo e mundo, passado e presente, através de uma perspectiva calcada na subjetividade e no saudosismo frente a uma sociedade orgânica perdida. O “Prefácio” esclarece, de modo lúcido e crítico, não apenas essas preocupações que nortearam a escrita da obra, mas seu alcance e suas limitações:

O autor da *Teoria do romance* não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias – dialética esta que aspira uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. [...] A *Teoria do romance* permaneceu uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da saída correta do que seus contemporâneos foram capazes de fazê-lo. (LUKÁCS, 2000, p.13).

A obra de Lukács representou o marco das discussões acerca das relações entre romance e sociedade na modernidade. A *Teoria do romance* gerou inúmeros debates sobre a literatura e o todo social, os quais motivaram textos célebres posteriores, como “O narrador”, ensaio de Walter Benjamin, “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno, e *Sociologia do romance*, obra de Lucien Goldmann.⁴ As conclusões acerca do romance explícitas na obra-prima de Lukács são base de estudos literários e sociológicos até hoje, mesmo que contemplem a visão de uma época assolada pela guerra. Nela estão marcados os valores coletivos desfeitos e a solidão do indivíduo, cada vez mais desgarrado da própria história pelo eterno presente que perdura com a modernidade. Mas o romance, em meio a essa realidade conflituosa, frutificou, absorvendo experiências literárias sem precedentes a exemplo das trazidas por James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf e Marcel Proust.

⁴ Tais pensadores possuem profundas divergências com relação a seus posicionamentos teóricos sobre o romance, como as observadas entre Lukács, Adorno e Benjamin. Contudo, buscaremos aqui a exposição de suas linhas centrais de pensamento sobre o gênero, em vez de nos determos nos conflitos existentes entre elas.

Em suas origens, a palavra ‘romance’ representa a expressão máxima da vida cotidiana, da representação do vulgar no lugar do sublime. Seja identificado como *roman*⁵ (francês), *novel*⁶ (inglês) ou *novela* (espanhol), sua natureza contém a representação de fatos ordinários da vida diária e, por isso, podemos dizer que o herói do romance nada tem de heroico – é um destronado, um indivíduo que vive o processo da vida imerso em sua individualidade, sem conseguir refazer o elo rompido com a natureza e com a comunidade.

Quase um século depois de sua publicação, é visível a relevância da teoria lukacsiana sobre o romance. A ideia de Lukács acerca do gênero como expressão consciente do homem sobre si mesmo na busca pelo autoconhecimento e pela integração em um mundo carente de significado inclui definitivamente a romanesca dentro das discussões sobre literatura e modernidade. O romance e a modernidade contêm em si um mundo prosaico, destituído de elementos poéticos que embalaram a vida em comunidade – do latim *communis*, “que pertence a muitos ou a todos” (HOUAISS, 2001, p.782). De comunidade, a exemplo da sociedade grega analisada pelo teórico, o mundo ocidental transformou-se em um grande mosaico, perdendo a unidade que caracterizou as sociedades antigas. Com isso, o indivíduo ficou na posição desfavorável de quem rompe com a tradição e experimenta o desencanto. Nesse sentido, romance e modernidade também compartilham a consciência individual, ou seja, o isolamento do ser na coletividade. O *individuus* “ser indivisível, uno, que não foi separado”, é, paradoxalmente, “anônimo, indeterminado”, único (HOUAISS, 2001, p.1607). Como fruto nascido com a modernização, tem, no romance, espaço para a representação de seus conflitos na busca incessante e vã por valores a serem seguidos. De acordo com Sanseverino, Lukács propõe que, “no

⁵ Do latim *romanicé*, que significa “falar [em] românico”, “oriundo de Roma”, “língua popular falada de base romana, mas já não latim”; “depois de significar língua vernácula, passou a significar composição escrita em língua vernácula” (HOUAISS, 2001, p.2471). A palavra deriva do latim *romanus*, pois sua base é o latim falado no Império Romano, o latim popular, plebeu, cotidiano, já influenciado pelo contato com o grego, particularmente com a filosofia, a ciência e a arte gregas. Em suas origens está a composição escrita em língua românica, em prosa ou verso, com caráter narrativo-ficcional (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1956b, p.424, 428).

⁶ Deriva da palavra italiana *novella*, novidade, narração de um acontecimento real ou imaginário; é o feminino de *novello*, do latim *novellus*, que significa novo e, com isso, vincula-se estreitamente à modernidade. A palavra *novel* remete-nos a uma das formas escritas da prosa de ficção e tornou-se de uso comum no século XVIII, quando começou a substituir o termo ‘romance’, para designar as novas formas romanescas oriundas da modernidade, que tomam forma com Rabelais e Cervantes. Embora a distinção entre *romance* e *novel*, na língua inglesa, suscite imprecisões e conflitos, geralmente aquele é considerado de modo mais abrangente, enquanto este foca os romances produzidos a partir do século XVI (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 1956a, p.572).

romance, o indivíduo problemático, inserido no mundo contingente, busca o sentido que lhe falta, numa tentativa sempre frustrada de superar a má infinitude” (2003, p. 104). Esse fato o deixa frente a frente com a irrealização provocada pela modernidade, fazendo-o analisar com ironia a própria degradação – ironia que surge no romance dessa relação subjetivo-conflitante entre o ser moderno e seu tempo:

Sejam a arte e a cultura, a ciência e a técnica ou a moral e o direito, o princípio fundante da modernidade está na subjetividade. Desse modo, a ironia passa a ser a marca constitutiva do indivíduo moderno, que necessariamente rompe com a tradição e destrói a solidez das determinações externas. O romance encena, então, o intenso conflito desse indivíduo que busca a realização de seu ideal e se lança num mundo, no qual não se reconhece e contra o qual se choca. (SANSEVERINO, 2003, p. 104).

Sejam quais forem os recursos literários e extraliterários utilizados na constituição do romance, sua atualidade reside no fato de que ele consegue, por meio da transfiguração do real, expressar os conflitos do indivíduo consigo mesmo e com o mundo em que vive. Por ele, são questionados valores, identidades, visões de mundo e modos de vida, além do próprio lugar do romance na sociedade moderna.

Lukács concebe o romance como a epopeia de um mundo sem deuses, representada por um herói problemático, fruto de uma sociedade contraditória, degradada. A forma dialética do romance é construída pela ruptura entre o indivíduo e o mundo, desprovido de valores autênticos. O herói demoníaco do romance é aquele que sobrevive em um meio desajustado, seja ele um louco, um criminoso, um operário, ou qualquer personagem que esteja em confronto com um universo desumano e individualista, situado frente a problemas sem solução, em meio aos quais ele se contrapõe e se isola. Conforme a relação existente entre esse “herói” e o mundo, Lukács estabelece diferentes tipologias romanescas: romance do idealismo abstrato, romance da desilusão, romance de educação, romance psicológico. Todas elas, frutos de criações imaginárias, só que com diferentes níveis de inadequação das personagens com relação ao mundo em que vivem.

Ao contrário da epopeia, que continha em si o canto de um mundo fechado, guiado pela natureza e calcado na coletividade, o romance surge como expressão da problemática que atinge o mundo e o ser, ou seja, “como algo em devir, como processo”. O romance é a forma da “virilidade madura” (LUKÁCS, 2000, p.71-72) por assumir em si a incompletude de um mundo aberto, descontínuo, sem início nem fim. A epopeia mostra uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, e o romance busca descobrir e construir pela forma a totalidade da vida (LUKÁCS, 2000, p. 60). O indivíduo existente no romance vive em si o alheamento à exterioridade do mundo, fato que provoca a busca cada vez maior pela interioridade, refúgio necessário ao ser, desgarrado da comunidade que norteava a literatura épica. A epopeia carrega na comunidade o sentido imanente da vida, dotada de valores sólidos, responsáveis pelo equilíbrio entre o ser épico e o cosmos. Lukács conceitua o romance como “a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Desse modo, afirma que epopeia e romance são extensões da “grande épica”, responsável por dar forma à extensão da vida, por vincular-se de modo inseparável à realidade. Ambos, para ele, são distintos não apenas por arranjam-se em verso e prosa, respectivamente, mas por contemplarem dados histórico-filosóficos.

A publicação da obra de Lukács influenciou também a escrita de adeptos das relações entre literatura e história, incentivando os estudos de grandes pensadores, entre os quais estão os filósofos alemães Benjamin e Adorno, que elucidam importantes questões acerca da constituição do gênero. Os escritos de Benjamin propõem a análise das formas artísticas ao longo da história, explorando as transformações por que passaram a literatura, a fotografia, o cinema e a pintura com o advento da técnica na modernidade. Em sua teoria da narração, reflete criticamente sobre as noções de discurso, tempo e sociedade, afirmando que a perda da experiência coletiva interliga-se à perda da arte de contar, na qual a experiência é transmitida artesanalmente de um narrador a um ouvinte, tendo em vista condições de realização. A comunidade viva que aproxima grupos humanos foi destruída pela sociedade capitalista e industrial, e em vez da lenta transmissão das experiências adquiridas, temos hoje o descarte cada vez mais rápido de

informações, consumidas compulsivamente e eliminadas. A perpetuação do saber, atividade desencadeada pela memória e pela experiência de vida, tão valorizada pela narrativa artesanal nas sociedades pré-capitalistas, perde, com a vida moderna, seu espaço vital. Nesse contexto marcado pela experiência individual, pelo fim da tradição e da memória, o romance insere-se socialmente, segundo Benjamin, como elemento característico da sociedade burguesa e torna-se predominante com a perda da coletividade, pois tem como base a busca de sentido. Ele percebe o romance como a forma do indivíduo desorientado que, do mesmo modo que o leitor, parte na ânsia de reencontrar o que a sociedade moderna não mais lhe oferece.

Os textos “A crise do romance” e “O narrador”⁷, de Benjamin, oferecem importantes pontos de vista sobre a natureza romanesca. No primeiro ensaio, a imagem inicial apresentada pelo filósofo é a do mar. Para o teórico, se a epopeia traz a atitude contemplativa perante essa grandeza, símbolo da existência, o romance envereda pela travessia solitária do oceano. “O romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1994a, p.54). O romance distingue-se da epopeia pela ruptura que estabelece com a oralidade. Ele se afasta da experiência da comunidade e ingressa em uma experiência errante, contribuindo para o silenciar do homem interior. Enquanto gênero narrativo calcado na escrita, o romance também tem em si a expressão da interioridade, em contraste com a predominância do mundo exterior cultuado pela épica. As personagens daquele são efêmeros transeuntes, que vivenciam a mutabilidade da vida. O romance é feito de passagens, e, por isso, abandona valores como a durabilidade, a conservação das tradições orais e a coletividade. O sentido da experiência repassada de geração a geração desvaneceu-se com a miséria trazida pela técnica e pela barbárie da civilização moderna.

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin afirma que outro modo de miséria surgiu com a técnica, responsável pela barbárie que assola a modernidade: a

⁷ Ambos estão presentes no livro *Obras escolhidas I*, que contém, principalmente, escritos dos anos de 1930 a 1940 – ano da morte do autor, ocasionada pela II Guerra Mundial. Existem várias edições com seleções de artigos de Benjamin publicados postumamente. Aqui utilizamos o primeiro volume dos três publicados pela editora Brasiliense, de São Paulo, que se baseou na obra póstuma *Auswahl in Drei Bänden*, da editora alemã Suhrkamp Verlag.

subtração da experiência, que transforma o ser em uma tábula rasa, a devorar tudo pelo consumismo sem repensar sobre si, sua cultura, sua história: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual” (1994b, p.119). A degradação do ser humano na contemporaneidade, em virtude da técnica, da massificação cultural e do individualismo, faz da humanidade objeto de si mesma, e é aí que o romancista busca a matéria de suas obras.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin retoma o olhar sobre a experiência na era capitalista, centrando sua análise na forma como as artes respondem a um sistema engendrado pelas técnicas de (re)produção em massa e pelo declínio da aura. Em um tempo destituído de valores sólidos, “nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias” (1994c, p.175). O amadurecimento da arte moderna passa por mudanças impostas pela técnica, pelas transformações sociais e pelas próprias formas artísticas; o romance, por sua vez, absorve as profundas contradições geradas pelo fato de ser arte e produto, literatura e mercadoria. Enquanto mercadoria, entra no jogo produtivo; enquanto arte, resiste à alienação dos seres humanos em face do consumismo:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. (BENJAMIN, 1994c, p.196).

Os deuses do Olímpio foram abandonados pelo romance, e os indivíduos agora são objetos de si mesmos e não mais compartilham experiências. A arte de narrar está em agonia e a sabedoria, obsoleta. Essas discussões sobre sociedade e arte também aparecem com profundidade em “O narrador”, texto em que o autor traça a diferença entre narrativa e romance a partir do narrador. Aqui Benjamin afirma que a arte de narrar é a “faculdade de intercambiar experiências” (1994d, p. 198) por meio de uma forma artesanal de comunicação; por vincular-se ao passado e pressupor pertencimento a um grupo, a uma tradição, podemos dizer que está em processo de extinção. Isso ocorre devido à perda cada vez maior da experiência

coletiva com o silenciar-se do indivíduo frente à guerra e à mídia. O narrador irá sempre se utilizar de algum modo das experiências cotidianas que passam de pessoa em pessoa, pois elas são a fonte onde recorreram contadores de histórias anônimos, sejam viajantes ou anciãos, marinheiros ou camponeses. Já o romance, tendo em vista sua base escrita, nutre-se do silêncio através do qual escritor e leitor compartilham a perplexidade diante da vida. Em vez de estar incorporado a um grupo, pelo qual obtém a identidade, o homem romanesco está desprendido do mundo e sofre com essa segregação. Assim sendo, o leitor silencioso do romance não consegue estabelecer trocas, como faziam o narrador e seus ouvintes no passado distante, quando mantinham entre si o senso de comunidade; ele, diferentemente, devora o livro através da leitura, consumindo-o desesperadamente, como destaca Benjamin ao comparar sua ação a do fogo:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é um solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. (1994d, p.213).

Se o leitor é um solitário, o romancista é um segregado, um apartado do mundo, que não compartilha trocas nem conselhos por ter perdido o elo que o prendia à coletividade. Contudo, essas características que circundam a forma romanesca não tiveram início de uma hora para outra. Com suas raízes presas à Antiguidade, o romance transformou-se ao longo de séculos de história até seu surgimento como forma da modernidade. Com a consolidação da burguesia e do capitalismo, o romance encontrou condições favoráveis para seu desenvolvimento. Uma ampla evolução social, que inclui a invenção da imprensa, a propagação da informação e o desprendimento da tradição oral provocam, sobretudo, uma crise sem precedentes no gênero. Benjamin salienta que “a origem do romance é o indivíduo isolado” e “escrever um romance significa [...] levar o incomensurável a

seus últimos limites” (1994d, p. 201), e isso se faz através da perplexidade do romancista com relação à vida.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1994d, p.201).

A separação entre oralidade e escrita está no cerne do romance, o qual surge com o resplandecer das comunicações, do mercado capitalista e da burguesia. Como se pode perceber, ele se liga à estrutura urbana, com seus percalços e vícios, associada à relação homem-mercado. Nele pequenos mundos são vistos como fragmentos de um mundo em forma de mosaico, porque sua estrutura é abalada pela falta de ordem, ou seja, pelo caos moderno. *Dom Quixote*, obra-prima de Cervantes, é para Benjamin (1994d, 212) o primeiro livro do gênero, por problematizar o desprendimento entre o ser e a sabedoria e representar, através da ficcionalização do processo da vida, o paradoxo entre ilusão e desilusão, presentes no indivíduo moderno.

Além disso, a preocupação com a passagem do tempo, que confere à obra nostalgia e angústia, é sumamente romanesca e cada vez mais se torna mote para o homem em um tempo de abreviações e esquecimentos. A memória, conforme Benjamin, é dissolvida no romance, que a apresenta em seu avesso: a desmemória. Como o ser não mais se ocupa em conservar o que passou, vive entre lembranças, ilusões e esquecimentos. A memória é, para ele, uma faculdade épica articuladora de pensamentos acerca do passado e “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (1994d, p.211). O romance, por sua vez, apropria-se de modo diferente da memória, buscando, com o narrador, recordações fragmentárias, imersas muitas vezes na melancolia característica daquele que perdeu para sempre algo devido ao seu desenraizamento. A cisão temporal que separa o indivíduo romanesco das tradições é dada pela perda da identidade e, por

isso, ele luta sozinho contra um tempo vazio e parte em busca de si por meio de lembranças esparsas. Benjamin aponta o sentido da vida como o centro do romance, e, por isso, as personagens deste são, constantemente, consumidas por um fogo que queima suas vidas; a chama que leva o leitor ao encontro consigo mesmo: “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.” (1994d, p.214)

Benjamin percebe em Proust e Kafka grandes representações da literatura contemporânea. Proust visualiza, na obra *Em busca do tempo perdido*, o infinito na existência individual burguesa, que, através das personagens, estabelece dentro de si uma busca universal. A finitude do conhecimento vivido entra em choque com as lembranças que se multiplicam cada vez mais, gerando o confronto constante entre passado e presente, expressos um no outro através da força da memória. Proust compôs uma obra de estrutura híbrida, mesclando relatos, memórias e poesia, que estão tramados entre si em prol de um universo literário produzido em meio ao imenso esforço do criador em superar a si mesmo. “Se texto significa, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais ‘tecido’ que o de Proust, e de forma mais densa” (BENJAMIN, 1994e, p.37). Suas narrativas repletas de tensão subvertem a ordem das coisas, retirando o mundo debaixo de nossos pés e despedaçando as aparências burguesas através da consciência.

À la recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e as dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa. (BENJAMIN, 1994e, p.46).

O romance contém em si a representação desse processo da vida que Benjamin descobre tão intenso em Proust. Com a reflexão e a consciência, percebemos, enquanto leitores, os dramas cotidianos, o vazio da existência, a passagem inexorável do tempo. O romance, enquanto forma de arte madura, compõe, em meio à própria fragmentação, o ser em processo de transformação a

partir de sua casa interior. Já em Kafka, Benjamin destaca o esquecimento em vez da lembrança, a perda da experiência e do sentido da vida devido à desagregação do passado. “Kafka é sempre assim: ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, 1994f, p.147), a exemplo das que encontramos em *O processo* e *O castelo*.

Adorno também estabelece importantes orientações quanto aos caminhos da literatura no século XX, as quais estão reunidas em suas *Notas de Literatura*⁸. Para ele, o romance aparece como expressão da burguesia e traduz a experiência de um mundo desencantado. No Ocidente, a passar por rápida transformação, assimila funções da reportagem e do cinema, constituindo uma forma desagregada, até mesmo devido à disseminação do que Adorno intitula de “subliteratura”, resultado da estandardização cultural. O objeto do ‘verdadeiro’ romance, porém, sempre foi o conflito entre os homens e a petrificação de suas relações; na tentativa de “decifrar os enigmas da vida exterior” nasce o esforço em “captar a essência” humana (ADORNO, 2003, p.58). O romance, desse modo, representa uma sociedade feita por homens sem vínculos permanentes e, por isso, desencantados com a realidade intrínseca e extrínseca a eles. Para explorar melhor o romance na modernidade, Adorno traz o exemplo de Proust, que oscila entre o romance realista e psicológico à medida que, em suas obras, encontramos a dissolução do gênero pela subjetividade extrema, já que nelas o narrador cria um espaço íntimo que o distancia do mundo hostil e o faz viver na ilusão.

Através de uma análise estético-social, Adorno encontra no romance elementos que o diferenciam de outros gêneros e contribuem à compreensão de seu papel na sociedade moderna:

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força da gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a

⁸ Título original: *Noten zur literatur* (1958 -1974).

ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. (ADORNO, 2003, p.62).

Aqui Adorno menciona uma das características fundamentais ao romance da modernidade: a ambiguidade. Elemento que expõe as feridas de indivíduos levados ao abandono pela barbárie da civilização e que acabam por liquidar a si mesmos, a ambiguidade confere ao romance a marca de uma forma literária gerada em um mundo que busca o sentido de sua existência. O romance, com Adorno, é observado a partir de uma visão dialética já que, em sua evolução, apresenta distanciamentos que o conduzem por caminhos distintos da forma épica. Ele é a representação literária do homem sobre si mesmo e traz consigo a tentativa de integração deste com o mundo. Como expressão de um mundo prosaico, que perdeu a poesia, assume, ao mesmo tempo a consciência da incompletude de si e do homem através da ambivalência reflexiva de ambos.

Fehér, integrante do grupo de pesquisadores marxistas húngaros a que Lukács pertencia, trouxe novas discussões acerca da teoria do romance a partir da análise da obra lukacsiana. Em *O romance está morrendo?*, parte da discussão sobre a possível extinção da forma romanesca, sugerida por Lukács em 1916 e aflorada ao longo do século XX, para repensar sobre suas transformações na contemporaneidade. Para Fehér, o romance é a expressão da consciência do homem sobre sua ambivalência e traz consigo a busca pela integração em um mundo carente de significado. A condição reflexiva do ser remete-nos à constante existência do duplo no romance, pois nele encontramos, na busca incessante pela ordem, a face da desordem interior; no questionamento da vida, a face da morte; na estrutura prosaica, a tentativa de reencontrar o lirismo perdido da epopeia; na liberdade burguesa, os simulacros do capitalismo; no indivíduo, a face caótica do mundo. Como representação do capitalismo, no romance há o “aniquilamento do caráter público da comunidade antiga”, tendo em vista que ele “não sabe o que fazer com as instituições de seu mundo” (FEHÉR, 1972, p.29) e faz do público uma ilusão frente ao vazio da vida privada. A ilusão, por conter em si a duplicação do real, traz novamente à tona o caráter ambivalente do romance reivindicado por Fehér. Nele “a ruptura de laços familiares é, ao mesmo tempo, uma das etapas da emancipação do

homem” (1972, p.35), e o conseqüente anonimato do herói romanesco gera a imagem de sua nova identidade.

Para ilustrar melhor a caracterização da ambivalência do romance, Fehér recorre à *Sociologia do romance*⁹, de Lucien Goldmann, mais especificamente às ideias sobre a dualidade de valores autênticos e não autênticos que regem o romance burguês. Esse dinamismo do romance abala profundamente a ordem de valores de sua época, destruindo completamente a hierarquia fixa da natureza preservada na epopeia. A pluralidade de valores do romance é fruto de uma visão relativizada da sociedade, devido ao desmoronamento de verdades ocasionado pela modernidade e à forma como o capitalismo alimenta as escolhas individuais. Desse modo, ao mesmo tempo em que o romance se alimenta do mercado capitalista, ele resiste à mercantilização da arte e à fetichização do mundo por meio de indagações sobre os caminhos tomados pelo “indivíduo fortuito”:

Todo romance digno desse nome, independentemente da ideologia que manifesta e torna seu autor mais perspicaz, ou, pelo contrário, mais cego, faz a pergunta: *que pode o homem fazer de si mesmo?* As respostas podem estar cheias de esperança ou ser desencorajadoras, o resultado final pode ser a vitória ou a derrota da humanidade, mas o processo em si, no seio do qual um homem se acha ou se perde, se cria ou se destrói, representa um valor de humanização que supera amplamente a função da epopeia. Além disso, e justamente porque o romance parte do indivíduo fortuito, logo do tema da liberdade ilusória, o resultado do processo de educação é ambivalente não só em relação a uma situação concreta, mas também teórica e genericamente. (FEHÉR, 1972, p.63).

Temos, aqui, uma síntese do pensamento de Fehér. Independente de sua época, o romance possui um importante papel social, o de questionar as ações humanas e, conseqüentemente, de possibilitar a humanização. Seu ponto de partida é o indivíduo no tempo do acaso, é o ser comum que vive a contingência do cotidiano, que não possui nenhuma dádiva do destino a ele concedida. O devenir individual, por sua vez, no espaço privado recriado pelo romance, não passa, para Fehér, de uma ilusão, que provoca no ser a consciência das incongruências que movem a condição humana na modernidade. Desse mesmo descompasso entre o

⁹ Título original: *Pour une sociologie du roman* (1964).

real e o imaginado, de onde vem a ilusão, nasce a ironia, figura provocada pela desilusão do ser frente ao mundo, pela lucidez com que percebe o esfacelamento dos valores em “tempos sem deus” (LUKÁCS, 2003, p.92). Ilusão e ironia, elementos essenciais no romance moderno, provêm da qualidade ambígua de um mundo em rápida transformação.

Fehér salienta ainda que o romance assume a bipolaridade entre o imprevisto e a fatalidade, visto que a experimentação do inesperado por meio das ações vincula-se ao acaso que rege o encontro dos homens em suas relações, gerando uma constante tensão, carregada pela expectativa frente ao desconhecimento do rumo a ser tomado pelo herói. Os conflitos do romance são regidos por “acontecimentos fortuitos”, que possuem “a priori, uma orientação para o futuro, um caráter de alternativa” (FEHÉR, 1972, p.75). Contudo, por mais que as vicissitudes atentem para as infinitas possibilidades de escolha em relação ao destino individual, a sociedade mercantil, movida pelo acaso, e a transitoriedade da vida moderna provocam a impossibilidade de realização plena. Para Fehér, a luta contra o processo temporal é motivo de mais uma incongruência no romance: o tempo histórico não se integra ao ritmo da vida, o que repercute na cisão entre tempo interior e exterior. Por isso, o instante, “consequência lógica do jogo de acasos” (FEHÉR, 1972, p.80), torna-se elemento fundamental para a duração do romance enquanto representação do processo da vida. Essa eterna tensão temporal existente na forma romanesca pode abrir caminhos à transformação ou à destruição individual, mas, de qualquer modo, sempre será tratada como um problema a ser resolvido no processo de humanização. O romance, enquanto expressão literária da mobilidade da vida moderna no íntimo do ser, abre-se para o futuro pela variedade de formas, em vez de fechar-se em uma estrutura estática, e carrega em si a visão subjetiva do mundo:

O indivíduo fortuito, enquanto herói do romance, e a bipolaridade do imprevisto e do fatal, enquanto fórmula da base estrutural do gênero, abrem a forma ao *futuro* e, deste modo, o valor, o caráter do processo temporal, seu poder na transformação do homem se tornam a questão vital, a questão que deve a cada instante ser resolvida pela forma. (FEHÉR, 1972, p.79).

Fehér e Goldmann, mesmo com pontos de vista distintos, compartilham a visão sociológica do romance. Fehér considera exagerados alguns conceitos de Goldmann, como os da teoria de mercado e do valor de uso defendidos pelo teórico, mas concorda quando este propõe que o romance é dominado por valores desconhecidos pela sociedade. Mas este procura ir mais longe: formula em sua *Sociologia do romance* a análise das relações entre a sociedade de consumo e a arte romanesca, a partir da visão profunda sobre a constituição do romance em uma estrutura social reificada pelos valores de troca. É importante visualizarmos que, quando sua obra foi publicada, em maio de 1964, o mundo vivia os reflexos da II Guerra e ingressava na polarização conflituosa provocada pela Guerra Fria. Nesse contexto de turbulências políticas e econômicas, Goldmann propõe a problematização da forma romanesca, concebendo-a como a “transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado” (1990, p.16) Para ele, mais que de um indivíduo isolado, esse gênero nasce de sua estreita relação com a estrutura do meio social e, mais especificamente, com a reificação da sociedade moderna, degradada em termos de valores e responsável pela coisificação das relações.

Goldmann utiliza ideias elaboradas por Lukács, bem como concepções de outros pensadores, como René Girard e Martin Heidegger, para formular a sua sociologia romanesca. Segundo ele, o romance é uma estrutura literária nascida de uma sociedade individualista, que se alimenta da produção para o mercado e de seres humanos ideologicamente massificados; contudo, nele não há apenas a expressão da individualidade, mas, principalmente, da consciência coletiva – comportamento global dos indivíduos que participam de uma vida calcada no valor de troca. A evolução do romance é fruto da reificação social, motivo pelo qual percebemos nele mais perguntas do que respostas. No romance há, além da questão do indivíduo problemático, a da sociedade problemática, que não é capaz de dissolver os problemas através da consolidação de valores indispensáveis à harmonia; ao contrário, cultiva valores arbitrários, sem autenticidade.

A complexidade da estrutura romanesca, para Goldmann, é formada a partir de diferentes fatores: o pensamento da sociedade burguesa, que promove a falsa consciência através da prioridade dada ao valor de troca; a existência de indivíduos dominados pelo mercado e pela coisificação; o descontentamento afetivo devido à

escassez de valores qualitativos, que gera uma caixa de ressonância coletiva; a contradição interna entre os valores do individualismo e as limitações sociais ao desenvolvimento individual. Sendo assim, concomitante às transformações sociais e econômicas ocorridas do século XIX para o século XX, há uma transformação da forma romanesca, representada pela dissolução cada vez mais aguda da personagem individual, fato que pode ser percebido em dois períodos: o primeiro, transitório, em que desaparece a importância do indivíduo, acentuando-se a realidade coletiva; o segundo, em que há o esforço para escrever o “romance da ausência de sujeito” (GOLDMANN, 1990, p. 24), em resistência ao desenvolvimento da sociedade burguesa. A realidade humana é mutável, dinâmica; assim, as relações entre os seres humanos transformaram-se em relações autônomas entre objetos, o que gerou, no romance, a dissolução progressiva das personagens como expressão da desvalorização do humano. Essas mudanças drásticas vão ao encontro do desenvolvimento, na primeira metade do século XX, de monopólios, intervenções estatais na economia, trustes e dominação do capital financeiro - marcas da transição do capitalismo liberal para o imperialismo. A lucidez do escritor frente ao valor de troca do ser humano levou-o à análise psicológica das personagens em processo de desintegração. Desilusão, impossibilidade de agir, inadequação – esses são alguns dos elementos pertinentes ao romance, que resiste às consequências do capitalismo. Com este, tudo vira mercadoria, em um processo de despolitização, dessacralização, desumanização e, por fim, coisificação.

A partir da análise dos romances de Malraux, Goldmann postula a profunda crise de valores que assola a civilização ocidental. A transformação comporta o progresso da técnica e, ao mesmo tempo, a desilusão e a esperança através da vida social. A expressão da resistência à opressão e à violência, a luta do homem contra o aniquilamento, a impotência e a morte são, por outro lado, formas de trazer sentido para a vida, características de uma época histórica que experimentou a guerra até suas últimas consequências. É por isso que Goldmann destaca romances em que a frieza individual e a falta de humanidade expõem as feridas internas da sociedade moderna; para ele, nos romances das ‘últimas décadas’ – da primeira metade do século XX – cada vez mais as visões global e individual estão sobrepostas, transformando os romances em uma colcha de retalhos na luta entre a barbárie e a civilização. Para ele, os escritores Joyce, Proust e Kafka romperam com o realismo

tradicional e abriram caminhos para seus contemporâneos, mais especificamente os representantes do chamado *nouveau roman*, como Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute. Estes possibilitaram novas discussões a respeito dos caminhos do romance no século XX e, aos menos avisados, a sensação de morte do gênero devido às fortes mudanças estruturais incorporadas a ele pelos romancistas, a exemplo da desestruturação completa das personagens, do narrador e, com eles, da própria forma narrativa. Para Goldmann, as transformações sociais da modernidade criaram a necessidade de uma nova forma romanesca:

No plano literário, a transformação essencial diz respeito em primeiro lugar – Nathalie Sarraut e Robbe-Grillet acabam ambos de no-lo dizer – à unidade estrutural personagem-objetos, modificada no sentido de um desaparecimento mais ou menos radical do personagem e de um esforço correlativo não menos considerável da autonomia dos objetos.

Ora, as nossas pesquisas sobre a forma romanesca, no grupo de sociologia literária do Instituto da Universidade de Bruxelas, já nos tinham levado à hipótese de que a forma romanesca é, entre todas as formas literárias, a mais imediata e diretamente vinculada às estruturas econômicas, na acepção estrita do termo, às estruturas da troca e da produção para o mercado. (GOLDMANN, 1990, p.175).

É importante, porém, fazer uma ressalva no que diz respeito à hipótese de Goldmann. Embora essa relação exista, ela nunca é direta; o romance possui autonomia estética que lhe possibilita ser muito mais do que um espelho da realidade. Sua capacidade transfiguradora do real confere-lhe complexidade na fusão estabelecida entre ficção/imaginação e realidade/verdade.

As transformações por que o romance passa, ao longo do século XX e no limiar do século XXI, devem-se não apenas às mudanças socioeconômicas globais, mas ao processo evolutivo da própria literatura. Nesse sentido, Goldmann define dois momentos do romance no século XX: um formado pela dissolução da personagem, no qual estão os já citados Joyce, Kafka e Sarraute, e outros, como Camus e Sartre; o seguinte, em que é visível o desaparecimento “de um universo autônomo de objetos, com sua própria estrutura e suas leis” (GOLDMANN, 1990, p.180), mas que ainda traduz a natureza humana, cuja expressão é dada pelas obras de Robbe-Grillet. A partir daí, os romances passam a perceber cada vez mais a realidade global. Seres passivos ao ponto de se tornarem objetos estão entre as

personagens no devir romanesco, que vai sendo tomado pela angústia latente e por sua outra face, a esperança.

Ao percorrer ideias de pensadores que, no século XX, constituíram um importante centro de discussões, pela Europa, sobre romance e sociedade, podemos perceber a dimensão da complexidade do gênero com a modernidade. Fora do centro europeu, no entanto, Mikhail Bakhtin ofereceu aos estudiosos da área uma nova visão acerca da criação verbal, da estética literária e de sua inserção na cultura, visão esta que será percorrida a seguir.

1.2 A visão de Bakhtin sobre o romance

O romance não morreu; ele se transformou em forma e conteúdo, acompanhando a rapidez cada vez maior da vida contemporânea. Ele assumiu a sua natureza paradoxal, com um quê de narração, reportagem, biografia; com tons ora poéticos, ora dramáticos, ora extraliterários; com a condensação de características de outras esferas artísticas, como a fotografia, o cinema, a música, a arte digital; com a preocupação cada vez maior em expressar a transgressão dos limites espaço-temporais face à globalização e à virtualização do mundo. Contudo, as modificações ocorridas no último século na arte romanesca não foram assimiladas com tanta rapidez pelos leitores e pela crítica, que, em grande parte, ainda queria ver através do romance o mundo que sempre estiveram acostumados a ver – ao invés disso, viram as ruínas de uma civilização já arcaica em seus preceitos moralizantes, em suas tradições, em seu culto ao passado.

Quem nos faz repensar a condição do romance na modernidade através de uma análise histórico-discursiva acerca do gênero, é o estudioso Mikhail Bakhtin, que o viu como propagador do discurso literário da modernidade. Nascido na Rússia (na época, URSS), Bakhtin sentiu em seu país os reflexos de duas guerras mundiais e da Revolução Russa, que muito influenciaram sua visão de mundo, percebida nos diversos textos escritos ao longo da vida. Além disso, recebeu as influências do formalismo russo, propagado entre os anos de 1910 e 1930, constituindo-se, a partir

daí, como ferrenho crítico dessas correntes teóricas.¹⁰ No Ocidente, seus trabalhos tiveram tardio reconhecimento e, somente após sua morte, foram palco de análises mais aprofundadas. Seus principais escritos sobre tempo, espaço, discursividade e história no romance datam das décadas de 1930 e 1940, mas muitos deles somente foram publicados a partir dos anos de 1970, como a série *Questões de literatura*¹¹, o que repercutiu nos estudos a partir de sua obra no mundo ocidental. Bakhtin via os estudos estéticos e críticos da arte interligados ao todo cultural, essencial para a compreensão dos fenômenos artísticos; para ele, “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura” (1990, p.16). Isso significa que ela está atrelada a processos externos e, por isso, não pode ser visualizada de modo isolado, sem vinculação com elementos histórico-sociais e culturais. A arte nunca é unívoca, ela é plural, pois está enredada a uma rede de significados e ideias que a faz expandir infinitamente. Nesse sentido, a corrente bakhtiniana contrapõe-se radicalmente à estética material¹², considerada por ele inócua, pois, ao isolar a arte como quem isola um objeto e não considerar a obra como um todo, não é capaz de fundamentar a forma artística. Bakhtin afirma que “a História não conhece séries isoladas”; então, é preciso entender que a arte – e, com ela, a literatura – adentra a História e através dela se transforma como um organismo vivo. Ou melhor: “é preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na história” (BAKHTIN, 1990, p.26-27).

Na análise do conteúdo corporal que sustenta a arte e a linguagem, Bakhtin identificou dois aspectos essenciais à compreensão dos elementos estéticos: as formas arquitetônicas e composicionais. Se aquelas podem ser conhecidas como as peculiaridades que caracterizam o conteúdo e a temática de uma obra, estas são a sua própria estrutura, o modo como ela se organiza através de gêneros e estilos. As arquitetônicas, para Bakhtin, são as que conduzem os valores do homem estético,

¹⁰ Mais informações sobre Bakhtin e o formalismo russo podem ser obtidas no livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003), de Cristóvão Tezza.

¹¹ Publicações realizadas entre os anos de 1960 e 1970, revistas e organizadas em 1975, ano de sua morte, com estudos, na maioria, de década de 1930. Título original: *Voprosy literatury i estetiki*.

¹² Bakhtin refere-se ao material enquanto forma, cuja matéria está centrada na palavra, seu objeto estético. A “estética material” é duramente criticada por ele em “Crítica da arte e estética geral”, texto incluído na edição brasileira *Questões de literatura e de estética*. Tal estética configura-se como uma hipótese de trabalho na qual se baseia o formalismo russo do início do século XX, que teve entre seus principais expoentes Roman Jakobson. Bakhtin salienta que a estética material, “como hipótese de trabalho, é inócua”, prejudicial e inaceitável, pois conduz a “uma série de erros de princípio e a dificuldades insuperáveis” (1990, p.19).

da natureza e dos fatos. Já as composicionais, por sua vez, carregam em si a impressão artística por meio da organização de seu conjunto verbal. Ambas interagem entre si e estão unidas no discurso, entendido como um fenômeno social, capaz de assimilar as transformações históricas através da palavra viva existente nos gêneros literários. No romance, formam um todo plural, ambíguo, e não devem ser analisadas isoladamente; da mesma maneira, os elementos estéticos de um texto literário estão atrelados aos éticos e cognitivos, e com estes se comunicam permanentemente, tendo em vista que a palavra é dotada das mais diversas significações culturais. Sendo assim, a tarefa artística constitui-se como “um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado” (BAKHTIN, 1990, p.51). A forma composicional corresponde à organização do material artístico que, de acordo com as intenções do artista, produz valores cognitivos e éticos inerentes à forma arquitetônica. O romance, enquanto obra de arte, contempla-as, pois em meio a sua estrutura multifacetada, formada pela mistura de elementos literários e extraliterários, temos a preocupação com valores humanos intrínsecos às relações entre indivíduo e sociedade.

A obra de arte é um elemento vivo, orgânico, que não está isolado do mundo, mas substancialmente vinculado às dimensões espaço-temporais que permeiam a história da humanidade. Para Bakhtin, “a obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo” (1990, p.30). Partindo dessa dimensão cultural da arte, o pensador russo analisa com profundidade o gênero romanesco, que destruiu as tentativas tradicionais de análise estilística calcadas na unidade dos gêneros, dada a sua inconformidade com padrões literários. O romance como um todo, segundo ele, “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1990, p.73). É, acima de tudo, heterogêneo como um mosaico, pois, em sua composição, abrange as mais diversas formas textuais. Com ele, encontramos elementos das narrativas orais e de gêneros literários diversos, fragmentos de textos filosóficos, religiosos, científicos, históricos, além de textos epistolares, descritivos, jornalísticos, entre inúmeros outros. Nele há uma variedade de estilos e formas atreladas a diversas linguagens – visual, cinematográfica, pictórica, musical, corporal, verbal – que povoam as páginas e os seres. O romance é uma combinação

social de línguas e vozes organizadas artisticamente: falas representam épocas, gerações, grupos sociais, dialetos, hierarquias, tendências, regionalismos, que demonstram a diversidade da vida histórica em devir. Graças a seu plurilinguismo social, “o romance orchestra todos os seu temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo” (BAKHTIN, 1990, p.74). O plurilinguismo no romance faz-se graças aos discursos encontrados em sua composição, os quais contêm múltiplas vozes sociais que dialogam entre si. Nessa unidade plural do romance, há uma profunda ligação entre *langue* e *parole*, percebidas com a estratificação da linguagem social. Através do romance, podemos ver o conjunto diverso da língua, de normas que se transformam e atualizam pela interação estabelecida com a fala em meio a forças centrípetas e centrífugas da vida social, que ora unificam e centralizam o sistema linguístico, ora o apresentam de modo plural e dinâmico. Cada romance pertence, simultaneamente, a “uma língua única” e ao “plurilinguismo social e histórico” (BAKHTIN, 1990, p.82). Por toda a diversidade linguística do romance, esse gênero é a expressão mais completa da orientação dialógica no discurso.

O tecido discursivo do romance é formado por uma infinidade de fios dialógicos. Ele se relaciona intimamente com outros discursos, e dele ressoam, com isso, novas vozes. Se todo diálogo é vivo e todo discurso que se encontra com o de outrem é marcado pelo dialogismo, no romance este penetra na expressão e na elaboração literária, tornando-se mais complexo e rico. O romance é feito de linguagens pluridiscursivas sobrepostas, que podem ser opostas, distintas ou correspondentes. Elas lutam entre si, penetram no plano romanesco e contribuem com suas particularidades estilísticas e ideológicas, dando-lhe maior abertura. Uma língua nunca é única, é sempre plural e aberta a transformações; o romance também; nele coexistem linguagens de uma ou mais épocas, coletadas e recriadas pela mão do romancista, que, ao acolhê-las em sua obra, constrói seu estilo. As linguagens dialogam no romance, gerando a pluridiscursividade e a dissonância em sua composição interna, que revela o contexto sociocultural concreto onde este se insere. O diálogo social ressoa no discurso do romance, “em todos os seus elementos, sejam eles de conteúdo ou de forma.” As vozes do romance são sociais e históricas, que dão a ele sentido e nele se organizam “como um sistema estilístico harmonioso” (BAKHTIN, 1990, p.106).

O plurilinguismo é arranjado no romance a partir de suas formas composicionais, responsáveis pelas possibilidades estilísticas. São elas que dão ao gênero o caráter enciclopédico, tal a variedade de linguagens encontrada em cada um deles. Como exemplo, temos a presença do cômico através da sátira, da ironia e da paródia, que produzem enunciados híbridos, dissimulam as relações 'eu x outro' e absorvem os falares do romance, como observa Bakhtin ao analisar *Little Dorrit*, de Charles Dickens:

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpenetração, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (opinião pública, linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e, às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico. (1990, p.113).

As ilhas discursivas que formam a composição do romance – independente da forma como venha a ser classificado na imensa gama de tipologias romanescas existentes, tenha ele uma tensão maior ou menor com relação aos conflitos entre indivíduo e mundo – entrelaçam-se à medida que subvertem as fronteiras entre as vozes do autor, do narrador, das personagens e estabelecem um jogo linguístico entre 'eu' e 'outro'. Nesse sentido, o romance é um conjunto multiforme de gêneros literários e extraliterários que alimentam suas principais características: “a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística” (BAKHTIN, 1990, p.124). Ao ser formado por uma rede de gêneros e vozes, o romance mergulha no plurilinguismo e comunica-se com a realidade histórica e cultural de uma ou mais épocas.

Vale ressaltar que, através das linguagens plurais encontradas no romance, chegamos à bivocalidade nele presente. Sua forma bivocal é dada pela refração das intenções do escritor na obra, gerando nela uma nova intenção proveniente das personagens, como se, de algum modo, elas agissem como um duplo do autor, representando vozes, sentidos e expressões diferentes, alimentadas por seu caráter

altamente dialógico. As dissonâncias individuais que circundam o universo romanesco dialogam com a organicidade do plurilinguismo social, assim como “a bivocalidade mergulha com suas raízes na diversidade essencialmente sociolinguística dos discursos e das línguas” (BAKHTIN, 1990, p.128). Por ser fonte de conflitos sociais e individuais que perpassam o campo da linguagem e por estar sempre povoado de intenções e valores, cambiantes como as transformações históricas, Bakhtin considera o romance um gênero ambíguo.¹³ Aí está seu principal ponto de contato com a poesia: ambos possuem em si a ambiguidade. Quanto mais o romance se aproxima das imagens poéticas, mais polissêmico ele se torna, sem nunca perder sua dimensão social, pois mundo e linguagem estão emaranhados no romance através da consciência dos discursos, da percepção da relatividade dos fatos históricos e da participação nas lutas humanas. “As imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que pré-formadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilinguismo orgânico” (BAKHTIN, 1990, p.132).

Para Bakhtin, o plurilinguismo penetra o romance através do pensamento e da fala das personagens: “O homem do romance é o homem que fala” (1990, 134) e por meio dele a linguagem social insere-se na narrativa. A consciência da diversidade linguística do mundo entra no romance, posto que toda linguagem é feita de diversas linguagens, originadas da complexidade do meio externo. O homem que fala e sua palavra representam, literariamente, o ser histórico que se apropria de linguagens sociais. Podemos, então, observar a linguagem do romance como um ponto de vista particular sobre o mundo. Se é feito de diálogos inacabados, abertos a outros diálogos, se contém a fusão de enunciados ou o choque entre formas distintas, toda essa mistura que constitui o romance o torna uma construção híbrida, ou seja, uma fusão de discursos sociais em um mesmo enunciado. A hibridização, de acordo com o teórico, corresponde ao amálgama de duas linguagens no íntimo

¹³ Uma das características mais importantes do romance, a ambiguidade, já foi motivo de discussão para diversos autores. Lukács menciona a “ambiguidade do mundo”, que repercute no caráter não divino da alma do herói no romance (2000, p.102); anos depois, em 1958, Adorno, em “A posição do narrador no romance contemporâneo” expõe a ambiguidade da arte contemporânea, que se situa na fronteira entre “a recaída na barbárie” e “o caminho para a realização da humanidade” (2003, p.62). Mas Octavio Paz, em “Ambiguidade do romance”, de 1956, é quem realiza um estudo específico sobre tal propriedade da forma romanesca. Antes dele e de Adorno, Bakhtin, em “O plurilinguismo no romance” (que compõe os estudos de “O discurso no romance”, de 1935), amplia a noção de ambiguidade para o discurso bivocal em prosa e o discurso polissêmico poético (1990, p.130). Podemos dizer, portanto, que Bakhtin está entre os primeiros a considerar a ambiguidade elemento intrínseco à literatura e, mais especificamente, ao romance.

do romance, “é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas” (BAKHTIN, 1990, p.156) provenientes de realidades diferentes. O romance, enquanto diálogo de linguagens, é um conjunto literário que representa estilos alheios, que os acolhe e assimila por meio da estilização. Em seu diálogo com linguagens, está presente também o travado com forças sociais, tempos, lugares, com o processo e evolução da arte e do homem, gerando, com sua consciência híbrida, o inacabamento conflituoso entre a palavra e a vida. “A criação da representação das linguagens é o problema estilístico primordial do gênero romanesco” (BAKHTIN, 1990, p.162). Para isso, o trabalho estético do romance consiste na necessidade do profundo conhecimento da linguagem literária e dos horizontes sociolinguísticos.

As relações espaço-tempo determinam a unidade do romance, relações estas chamadas por Bakhtin de cronotopo. Esses valores estão atrelados aos caminhos internos e externos trilhados pelas personagens do romance, aos lugares onde os fatos se realizam, onde o tempo se propaga. O processo da vida em transformação é representado por imagens em que “o tempo se derrama no espaço e flui por ele” (BAKHTIN, 1990, p.350). O cronotopo tem um sentido temático; nele são construídos os enredos e desenvolvidas as cenas, está, pois, no cerne de toda imagem literária. No romance, as imagens produzidas estão sempre em devir, em processo de construção e renovação permanentes, dado o seu inacabamento.

O romance, por ser um gênero híbrido, provém de formas heterogêneas; nele vivem imagens que surgem como representações dialogizadas da linguagem, estilos e visões de mundo de outrem, como podemos perceber nas palavras de Bakhtin:

Todo o romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica.

Com isso o romance se diferencia, em princípio, de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito. Todos os meios de representação e de expressão diretos desses gêneros, eles próprios também são gêneros que, ao entrar no romance, tornam-se um objeto de representação. (1990, p.371).

O romance está em constante desacomodação. Talvez tenha sido por isso que, ao longo da história da literatura, nunca estabeleceu uma harmonia com os demais gêneros; ao contrário, esteve geralmente na contramão, levando uma existência não oficial. Em vez de estar entre os gêneros definidos e consolidados no organismo vivo da literatura, estava à parte dos gêneros clássicos, em desarmonia com as outras formas, e não perdeu tempo em parodiá-las, reinterpretá-las e integrá-las em suas construções. Por essa marginalidade, não esteve presente nas poéticas fundadoras de Aristóteles, Horácio e Boileau, que procuraram “ouvir a harmonia dos gêneros” (BAKHTIN, 1990, p.398). Dentre os traços que apresentam o romance como um gênero em formação, estão seu caráter profundamente autocrítico, a mescla que faz com outras formas de discurso, o modo como é penetrado pela ironia e pelo riso e como, em sua impureza, entra em contato com o que está sendo feito de si e de sua época. “Somente o que evolui pode compreender a evolução”; portanto, o romance é, de certo modo, espelho distorcido das mudanças sociais à medida que reflete a humanidade em curso. E, como evolui, percebe em seu conteúdo composicional e arquitetônico tal evolução. Em síntese, o romance marca a transformação de toda a literatura.

A instabilidade típica da forma romanesca abalou os pilares da teoria tradicional dos gêneros, que revelou, até o final do século XIX, a incapacidade de compreendê-lo. Ao desestabilizar as teorias tradicionais, o romance colocou-as em xeque: dada a dificuldade de encontrarmos nele traços fixos, até mesmo sintetizá-lo tornou-se um desafio. Bakhtin analisa a seguir problemas nas conceituações sobre o romance a partir da análise da flexibilidade do gênero:

o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (1990, p.402).

Bakhtin ainda sugere que busquemos nos prefácios dos próprios romancistas as melhores definições para o gênero, pois, ao tentar expressar as especificidades de suas criações, estabelecem, através de seu ângulo de visão, a dimensão orgânica e plural do gênero. O romance é crítico e autocrítico e, por isso, confronta-se com o *epos* e com outros gêneros através de três particularidades propostas pelo teórico, que não apenas opõem romance e epopeia, mas os diferenciam de outras formas literárias: a consciência plurilíngue, a transformação cronotópica das representações literárias e a contemporaneidade de seu inacabamento (1990, p.404). O romance contraria a tese épica da heroicização das personagens, destrói sua concepção fechada de mundo – enrijecido, impenetrável, acabado, distante, arcaico – e de arte, que deixa de ser imóvel e passa a receber todas as tensões humanas, sejam elas íntimas ou sociais. Se o discurso épico é inacessível à experiência cotidiana, o romance vivencia exatamente o mundo doméstico dos homens comuns, o qual é adentrado, reconstituído, sacudido em suas bases frágeis. A diferença entre ambas as formas literárias é explorada por Bakhtin, que vê no mundo épico o passado lendário, longínquo e imutável, dotado de uma fronteira rígida que o separa do presente vivo, das experiências individuais e coletivas em curso. Este é o mundo épico segundo Bakhtin:

Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo, ou penetrar nas suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada ou peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo. (1990, p.408).

A perspectiva do *epos* é exclusiva; já o romance possui uma multiplicidade de perspectivas, percebidas pela individualidade das personagens. As dúvidas e provações por que elas passam no romance não chegam ao herói épico, tendo em vista a constância de suas ações. Além disso, se a profecia marca o discurso épico, o romance preocupa-se em intervir no presente e no futuro através da crítica. Com sua impureza, este transpõe os limites do literário, reunindo em sua estrutura fragmentada confissões íntimas, descobertas científicas, tratados religiosos e filosóficos, relatos políticos, incursões da cultura popular e erudita, entre uma infinidade de outras estruturas textuais e ideológicas. No romance, “as fronteiras

entre o artístico e o extraliterário [...] não são mais estabelecidas pelos deuses” (BAKHTIN, 1990, p.422). Enquanto expressão da modernidade, o romanesco destrói o distanciamento épico, transformando radicalmente a representação do homem na literatura, a começar pela incursão do cômico, que trouxe consigo a liberdade de explorar o profano, o marginal, o vulgar através de máscaras sociais, colocadas ou retiradas das personagens. Ele é, para Bakhtin, um gênero de natureza diferente dos outros pelo modo como conserva em si a atualidade inacabada do mundo em processo. “Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura. [...] Diante do romance, todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente” (BAKHTIN, 1990, p.427). Se o mundo moderno necessitou, em sua formação, de expressões terrenas acerca da realidade, isso repercutiu na decadência dos gêneros elevados e na ascensão do romance, que procurou explorar a transitoriedade da vida a partir de novas percepções de tempo e espaço, fundadas nas raízes folclóricas dos gêneros ‘inferiores’, a exemplo das fábulas e dos contos que, assim como ele, não tiveram espaço nas poéticas da Antiguidade.

No embrião do romance, o sério erudito cede lugar ao cômico popular, gerando o sério-cômico, responsável pelas transformações literárias da modernidade. A partir de seus precursores – sátiras, fábulas, panfletos, diálogos socráticos – o romance grego constituiu uma força literária que influenciou em muito a literatura ocidental por reduzir a distância entre autor e leitor, arte e realidade, homem e mundo, além de tirar a literatura do lugar de objeto venerado para o de objeto concreto, terreno, que pode ser tocado e experimentado por fazer parte da vida cotidiana. Os gêneros sério-cômicos a que nos referimos representam a primeira etapa “para a evolução do romance enquanto gênero em devir” (BAKHTIN 1990, p.413). Eles, por provocarem a familiarização do mundo para o leitor, através da fala popular, colaboram com a liberdade de pensamento e o crescimento da arte realista ao longo da história. Com o romance, cujo termo simboliza exatamente essa mistura linguística que se volta ao popular, temos uma mudança radical da hierarquia das formas de representação literária e de tratamento do tempo; ao buscar o presente, mostra-se inconcluso, suscetível a alterações de qualquer ordem. O discurso romanesco surgiu em meio ao complexo conflito de culturas e línguas e, por isso, está ligado às transformações dos povos ocidentais, não apenas se limitando à história de gêneros e estilos literários. “A linguagem do romance é

construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam” (BAKHTIN, 1990, p.191).

O legado teórico deixado por Bakhtin marca a existência de novas perspectivas para a análise literária e linguística nos últimos cem anos. Inserir o romance dentro da história da cultura e fazer com que ele seja investigado a partir de relações cronotópicas e sociolinguísticas é um desafio que Bakhtin encarou ao longo de seus estudos. Mas as relações entre o romance e a sociedade moderna não param aqui, pois uma série de outros intelectuais do século XX pôs-se na difícil tarefa de pensar sobre a literatura e seu tempo, como Henry James, Robbe-Grillet, George Steiner, Octávio Paz, Anatol Rosenfeld, Umberto Eco e Yves Reuter, entre outros.

1.3 Perspectivas para o romance na modernidade

Seguindo a sugestão proposta por Bakhtin, de recorrer aos escritores para investigar mais profundamente a natureza da obra literária, buscamos a explicação acerca do romance nos prefácios de Henry James¹⁴, que não se preocupou em classificá-lo ou conceituá-lo, mas em experienciá-lo sensorialmente, assim como sentimos o tecido da vida a ser tramado dia a dia, ora em ritmo mais intenso, ora mais ameno, mas sempre através de relações que também tramamos conosco e com outrem – relações estas edificadas e desmoronadas, “pois vemos pessoas ao nosso redor, de um modo ou de outro, cair aos pedaços” (2003, p.124). A ficção, conforme os escritos dos prefácios¹⁵ de James, é vista como um todo orgânico, dotado de consciência própria; através da análise de pontos de vista, da condução da trama, de questões espaço-temporais e linguísticas, o autor participa da vida que

¹⁴ Embora muitos dos romances e ensaios de Henry James datem do final do século XIX e suas considerações sobre o romance sejam anteriores aos teóricos aqui analisados, a modernidade de suas reflexões faz com que o escritor não possa ser deixado de fora. James observa, por exemplo a abertura do gênero, uma de suas características fundamentais.

¹⁵ Textos compilados em *A arte do romance* (2003). No livro, há um estudo de Marcelo Pen sobre a edição americana *The art of the novel: critical prefaces* (1934), que une os prefácios escritos por Henry James para a *Edição de Nova York (The Novels and Tales of Henry James: New York Edition)*, publicada em 24 volumes entre os anos de 1907 e 1909, na qual o autor faz uma detalhada revisão de sua obra narrativa.

pulsa em seus romances e, por conseguinte, no gênero como um todo. No Prefácio a *Retrato de uma senhora*¹⁶, James percebe o romance como forma literária que oferece uma variedade de perspectivas sobre a vida, proveniente da reflexão sobre as infinitas possibilidades de visão acerca do homem; assim, o romance rompe seus próprios limites e, a partir dos particulares retratados, chega ao universal, que une a humanidade em suas incalculáveis realidades. A ‘casa da ficção’ é para ele, feita de inúmeras aberturas, por onde observamos de um modo único a realidade a ela externa:

Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Como essas aberturas, de tamanhos e formatos variáveis, debruçam-se todas juntas sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte, desconexos, a sobranceiro. Não são como portas com dobradiças abrindo-se diretamente para a vida. Mas têm uma característica própria: em cada uma encontramos uma figura com um par de olhos, ou, pelo menos, com binóculo, os quais frequentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando ao sujeito que faz uso deles uma impressão diferente dos outros. (JAMES, 2003, p.161).

Como disse James, a ficção possui infinitas possibilidades, geradas pelo caráter aberto desta. Somente é possível a compreensão das perspectivas trazidas pelo romance contemporâneo à humanidade se observarmos seu desenvolvimento em um processo diacrônico de análise. Por isso, trilhamos aqui diferentes visões, que contemplam as relações entre romance e sociedade, bem como sua abertura a novas realidades.

Após as experimentações feitas por romancistas, como James, que inauguraram as transformações por que passou o romance no século XX, temos com o *nouveau roman* renovadas possibilidades de transgressão do gênero, desencadeadas por Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras e Nathalie Sarraute, entre outros. As palavras de Robbe-Grillet a respeito do ‘novo romance’ são esclarecedoras na compreensão de como o gênero foi percebido em meados do

¹⁶ Título original: *The portrait of a lady* (Capítulo III da Edição de Nova York).

século XX e das forças que atuaram em sua transformação nas últimas décadas. Em *Por um novo romance*¹⁷, de 1963, mesmo não se considerando um teórico da área, Robbe-Grillet traça linhas de pensamento norteadoras das novas experimentações acerca do gênero e, já de início, deixa claras suas pretensões:

Estes textos não constituem em absoluto uma teoria do romance; tentam apenas isolar algumas linhas de evolução que me parecem fundamentais na literatura contemporânea. Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo Novo Romance, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem. (1969, p.08).

Robbe-Grillet ressalta uma preocupação coletiva: a de inovar, através da liberdade artística, as relações 'homem x mundo'. Para ele, a literatura é algo vivo, e o romance, desde sempre, é algo novo, a ser definido e redefinido. "Como poderia o estilo do romance ter permanecido imóvel, fixo, quando tudo evoluía a seu redor [...]?" (1969, p.9), questiona o escritor. O romance reinventa a si mesmo, sem depender de escolas ou movimentos, e pode ser comparado, tal sua complexidade, a uma esfinge, a pedir aos que por ela passam a chave do mistério: "a Esfinge está a minha frente, interroga-me [...], só existe uma resposta possível, uma única resposta para tudo: o homem" (ROBBE-GRILLET, 1969, p.42). Se o homem é a resposta, é também a pergunta, e, por isso, é com que o romance de todas as épocas se preocupa, por mais diversas que sejam sua atitude e sua forma de análise. O 'novo romance', de acordo com Robbe-Grillet, revigora o olhar literário sobre o homem, já que representa a abertura do próprio gênero em relação a si mesmo, como podemos perceber nas sete frases elucidativas destacadas a respeito dos objetivos das novas tendências romanescas, entre as quais estão as seguintes: "o novo romance não é uma teoria, é uma pesquisa"; "o novo romance não faz outra coisa além de prosseguir na procura de uma constante evolução do gênero do romance"; "o novo romance só se interessa pelo homem e pela sua situação no mundo"; "o novo romance não propõe nenhuma significação feita a priori" (1969,

¹⁷ Título original: *Pour un nouveau roman* (1963).

p.90-94). As pesquisas literárias de Robbe-Grillet problematizam os conceitos de verdade e realidade quando visualizam o romance na posição de criador de realidades: “é invenção, invenção do mundo e do homem, invenção constante e eterno pôr-se em questão” (1969, p.107), fato que repercute em sua presença vivaz até o século XXI. É necessário destacar aqui a autonomia do romance em suas inter-relações com o todo social. Embora esteja visível o vínculo entre literatura e sociedade, há uma certa independência entre ambos, o que repercute, ao mesmo tempo, na liberdade de criação artística do escritor e na transgressão do caráter mimético da obra literária.

O romance também foi considerado um gênero pitagórico por um de seus estudiosos. Na década de 1960, George Steiner acrescentou aos problemas relativos ao gênero romanesco ideias de caráter histórico-filosófico. No livro *Linguagem e silêncio*¹⁸, traz-nos em “O gênero pitagórico”, a força da complexidade e das vozes do romance em um mundo cada vez mais assolado pelo silêncio. O romance, segundo Steiner, vive uma crise de valores com a modernidade, pois oscila entre o sério e o entretenimento, mas não foge a pretensões humanistas da literatura; de qualquer modo, torna-se produto, confundindo-se com o lixo a ser eliminado pela sociedade de consumo. Talvez essa crise seja alimentada pela própria história do romance que, de literatura considerada banal, secundária e desprestigiada por não estar entre os grandes gêneros postulados por Aristóteles – de traiçoeira, imoral e indecente – passou, nos últimos dois séculos, ao lugar de gênero nobre. Isso se deu graças ao redimensionamento dado por romancistas, críticos e teóricos, que perceberam o grau de expressividade do gênero nos novos moldes sociais revistos pela modernidade. Steiner afirma que Gustav Flaubert e Henry James tiveram grande importância nesse sentido, por procurarem, cada um a seu modo, propagar a ideia de que “a ficção é uma modalidade máxima de seriedade” (1988, p.100). Tiveram papel relevante nessa mudança de paradigma os romances de Balzac, Dickens, Victor Hugo e Dostoiévski, que, ainda no século XIX, realizaram um amplo registro da composição interna e externa da sociedade da época através de preceitos históricos, sociais ou psicológicos. Percebemos, dessa forma, a tentativa, em muitos casos bem-sucedida, de tornar o romance “mestre e inventário da síntese da vida” (STEINER, 1988, p.101), fato que fez de seus meios

¹⁸ Título original: *Language and silence: essays on language, literature and the inhuman* (1967).

de realização matéria do próprio romance, gerando neste uma crise de valores que se arrastou no decorrer do século até chegar ao novo milênio. Tal crise é sentida por Steiner, que vê o quanto o romance tem alterado sua natureza devido ao poder envolvente da tecnologia; esta se multiplica com rapidez, fazendo a literatura disputar espaço com a televisão, o cinema e a enxurrada de imagens recebidas pelos meios de comunicação, que filtram dados da realidade e os apresentam como se fossem a própria vida a uma massa de espectadores passivos. Como forma oriunda da “burguesia industrial e mercantil” (STEINER, 1988, p.104), o romance convive conflituosamente com novas eras históricas e resiste a elas, ora questionando a realidade com a qual se depara, ora a própria estrutura em desordem. “*Começamos vazios*. Essa é a senha da forma pitagórica” (STEINER, 1988, p.114), afirma o crítico ao analisar as produções ficcionais mais recentes, constituídas por uma mistura de diferentes realidades, um alcance fantástico e uma lógica metafórica enigmática, que afasta o romance dos padrões tradicionais. Ele é, portanto, um mosaico móvel, formado por fragmentos de linguagens e formas artísticas diversas, informação jornalística, biografia, narrativa histórica, social e política, reflexões sociológicas e filosóficas, entre muitos outros arranjos que se incorporam ao cosmo caótico gerador do romance – ou de uma forma nova, como sugere Steiner:

Se tomarmos todos esses elementos juntos – a determinação de tornar o estilo e o gênero únicos para a ocasião particular, a proximidade da música e da matemática na maneira como o escritor sente seu próprio veículo, uma implicação, brotada diretamente da linguagem, de que estamos perto do silêncio [...] – um nome poderá ser sugerido, uma metáfora com a qual manter esses livros diferentes em foco. As relações entre coisas são compreendidas por completo somente quando a classe à qual pertencem foi reconhecida. Assim, podemos vir a considerar essa série aparentemente descontínua e idiossincrática, que começa nas proximidades de Blake e Kierkegaard e continua até Wittgenstein, como parte de uma nova forma. Eu a denominaria de “gênero pitagórico”. (1988, p.113).

Os romances contemporâneos, ou as “formas pitagóricas” de Steiner, são marcados pela ordem caótica de sua composição interna, que representam, em muito, a desordem social gerada pelo sistema capitalista. Dentro dessa relação ambígua entre ordem e desordem, o romance procura buscar um novo sentido à vida, desfazendo-se do caos e recompondo-se em um unidade dotada de

fragmentos infinitos. Dessa forma, ele resta, na contemporaneidade, como a projeção distorcida de realidades que compõem a vida humana, uma espécie de espelho que nos leva a outros e mais outros, numa sucessão infinita – e sempre incompleta – de imagens que procuram explorar as ilusões provocadas pela modernidade. Se o romance se torna produto, confundindo-se com o lixo que precisa ser eliminado após consumido compulsivamente, sofre, paradoxalmente, com a crise que nele se encerra ao estar na fronteira entre arte e mercadoria. Ao jornalismo, cedeu seus artifícios, como a capacidade narrativa e de reflexão, as recriações cronotópicas e estilísticas; a si mesmo trouxe a flexibilidade, cada vez maior pela abertura estabelecida com outros gêneros e linguagens.

Quando Steiner analisa a modernidade e suas relações com a forma romanesca, não deixa de mencionar as contribuições deixadas por Lukács à teoria da literatura, e escreve que seus trabalhos podem ser visualizados como apelos contra a barbárie da guerra, o que resultou em solidão, perseguição e exílio, mas nunca reduziu sua responsabilidade perante a história nem os ideais marxistas que tinha em mente, lente através da qual percebia a literatura e o mundo. Enquanto, contemporâneo de Lukács, mesmo aproveitando ideias do autor, traz novas visões sobre literatura e romance. Para ele, o conceito de forma literária, primeiramente, vincula-se à privacidade, graças ao estilo da vida burguesa e à complexidade da urbanização crescente; contudo, a cultura de massa e a mídia eletrônica, em explosão nas últimas décadas, têm alterado profundamente os conceitos de arte. Ele, quanto a isso, questiona: “Como poderão os romances ou os poemas, que exigem trabalho de nós e ressonância precisa, competir com a “totalização” sensorial e realidade dos novos códigos, com a mídia técnica que pode afundar nossa poltrona até o fundo do mar?” (STEINER, 1988, p.329). Essas considerações sombrias frente a novas situações de consciência coletiva contrastam com a necessidade de uma identidade individual intransferível – e é por essas contradições intrínsecas à modernidade que o romance envereda. Ao mesmo tempo em que muitos veem no indivíduo moderno a expressão máxima da solidão, percebem-no também interligado à coletividade pela massificação, que os torna padronizados, iguais a outros milhares, e pela virtualização dos espaços, capaz de aproximar uma multidão dentro do apartamento de cada um. Mesmo com todas essas transformações geradas pela modernidade, “bons romances estão sendo escritos e

continuarão a sê-lo”, pois ele é um gênero “com bases evidentes e concretas na história e na sociedade” (STEINER, 1988, p.332), ou seja, está entrelaçado ao movimento da vida através dos séculos, à realidade em suas múltiplas possibilidades, sem se tornar um mero relato de fatos apreendidos no último minuto. Ao contrário, esse gênero grandioso no mundo ocidental pode ser visto como um conjunto de vozes capazes de recriar artisticamente a síntese da vida.

Na segunda metade do século XX, foram diversos os pensadores da literatura que buscaram traçar relações entre o romance e a modernidade. Entre eles se destaca Paz que, em “Verso e prosa” e em “Ambigüidade do romance”¹⁹, ambos dos anos de 1950, afirma que a separação entre verso e prosa nunca é total, e esta, como gênero posterior à poesia, é uma forma mais racional e crítica; por isso, não é inerente à sociedade e exige maturação, adquirida com o desenvolvimento das civilizações ao longo do tempo. Não é por acaso que o romance demorou séculos para florescer, se levarmos em consideração que suas primeiras aparições remontam à literatura greco-romana, com obras como *Satíricon*, de Petrônio, do século I da era cristã. Com a prosa, temos o abandono das formas naturais e o caminho ao encontro do pensamento humano. Segundo Paz, “enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear” (2003, p.12), semelhante a uma marcha: “relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos”, de onde vem a imagem da linha, seja ela reta, entrecortada por outras formas ou sinuosa (2003, p.12). É na prosa que o romance se encontra, dada a sua abertura a tantas outras formas, a reflexões e intersecções entre fantasia e realidade. É nela que se dá a luta contra a natureza através da substituição do ir e vir do ritmo pela “marcha do pensamento” (PAZ, 2003a, p.12). E se, muitas vezes, ela nega a sua própria lógica interna no romance, acaba por se aproximar do universo poético, através da exploração da consciência e do mundo interior, e da retomada do contato perdido com a natureza. “Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o ritmo” (PAZ, 2003b, p.69) Em um mundo onde tradições desmoronam, a magia é renegada pela técnica e a crítica olha com ceticismo para a expansão da sociedade moderna, o romance

¹⁹ Ambos os artigos foram publicados originalmente no livro *El arco e la lira* com os títulos “Verso y prosa” e “Ambigüedad de la novela” (1956).

torna-se a recriação desse paradoxo que se forma entre afirmação e negação. É por isso que Paz reconhece no romance, além da impureza, a ambiguidade.

A impureza da forma romanesca é também percebida por Rosenfeld, que propõe, ao estudar o romance moderno, a vinculação entre literatura e outras artes, em especial a pintura. No texto “Reflexões sobre o romance moderno”, de 1969, oferece uma análise pluridimensional do romance a partir de reflexões sobre as mudanças da arte do Ocidente e o declínio da visão mimética realista tradicional, situando seu olhar de crítico sobre as artes da primeira metade do século XX. Se para Rosenfeld, há em cada momento histórico um certo espírito de época unificador ou *Zeitgeist*, conhecido como *genius seculi* – espírito guardião do século ou conjunto de características que traduzem o temperamento de uma época – na cultura ocidental do século XX, existe “certa unidade de espírito e sentimento de vida” (1996, p.76), que norteiam as produções artísticas de vanguarda e, conseqüentemente, repercutem no romance.

O estudo de Rosenfeld sobre arte e ficção traz importantes considerações sobre o romance moderno, pois aborda o tema a partir do contato que estabelece com outras artes e vincula o romance à relação entre a realidade e as máscaras impostas ao indivíduo pelas normas sociais, o que gera a duplicidade das formas e do ser. Por meio de um jogo de reflexos, o crítico sugere a interdependência entre as ciências e as artes, principalmente após a crise mimética travada com o revigorar artístico ocorrido nas primeiras décadas do século XX, com o advento das vanguardas europeias. Através delas, houve o trânsito por terrenos desconhecidos, por “visões subjetivas” que “deformam a aparência” (ROSENFELD, 1996a, p.76), cuja gênese está nos processos inconscientes.

“O retrato desapareceu”, afirma o crítico alemão. Para ele, “o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou ‘reduzido’ (cubismo), deformado (no expressionismo), ou eliminado (no não figurativismo)”, (ROSENFELD, 1996a, p.77), fato que chega à estrutura do romance e provoca o rompimento com a lógica da narrativa tradicional. Com a conquista do mundo pela arte moderna, esta se torna emancipada de si e daquele, projetado a partir da consciência, a oferecer perspectivas ao homem para, depois, desconstruí-las. A negação da imagem do mundo promovida pela arte de vanguarda pode ser observada de diferentes modos,

como o teatro do absurdo, o *nouveau roman*, o abstracionismo da pintura e as experimentações cinematográficas. Máscaras que geralmente formavam nosso olhar sobre arte e sociedade manifestam-se no romance contemporâneo, que dissolve estruturas formadoras da narrativa: enredo, tempo, espaço, narrador e personagens. Mescla diferentes linguagens, faz uso de intertextos, recursos artísticos, dialoga com outros campos do conhecimento e torna-se palco de novos experimentos e rupturas com a tradição literária. A própria capacidade mimética do romance, que fundamenta a literatura, vê-se abalada: em vez de buscar uma resposta histórica e sociológica para afirmar uma identidade coletiva, subverte a *mimesis* aristotélica, que percebia na arte a imitação da natureza. Podemos dizer que a mudança do ideal mimético pelo romance é, portanto, um elemento de suma importância para compreendermos a revolução engendrada pelo gênero nas últimas décadas. Nesse sentido, afirma Rosenfeld:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro'. (1996a, p.80).

Rosenfeld é mais um que vê em Proust e Joyce a afirmação do romance no século XX. A partir deles, desabrocha o romance contemporâneo, que se propaga com força até a atualidade através da transgressão do tempo e do espaço. Novas possibilidades de representação artística surgem, e a mistura de tempos no romance pode simbolizar o retorno ao tempo mítico, aberto para a história individual e coletiva face à busca da transcendência e à luta entre forças cósmicas e humanas. Os conflitos são ocultos através de máscaras, que exprimem o *nonsense* e a incoerência do mundo.

A arte moderna, para Rosenfeld, é sinônimo não apenas de subversão, mas de desmascaramento “do mundo epidérmico do senso comum” (1996a, p.81), através da análise crítica sobre a realidade, as formas e o sujeito no relativo de seus universos externo e interno. Obras com fortes transformações na abordagem

temporal quebraram a ideia ilusória de linearidade cronológica estabelecida pela história ocidental. Os romances, com isso, além de representar os conflitos entre diferentes tempos, fundiram-nos, rompendo os limites da realidade concreta e aprofundando a presença dos fluxos psíquicos de pensamento. A ausência do narrador, em alguns casos, e o estilhaçamento de uma suposta realidade, impossível de ser agregada univocamente, produz personagens desfeitas, sem contornos, e enredos decompostos, que se vinculam ao tempo subjetivo. A realidade torna-se um jogo de ilusões, as quais provocam, como em um jogo de espelhos, o desmascaramento das aparências que traziam ao romance contornos nítidos.

Espaço, tempo e causalidade foram desmascarados como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Nesse processo de desmascaramento também foi envolvido o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. (ROSENFELD, 1996a, p.85).

O romance contemporâneo é, com esse desmascaramento, uma espécie de labirinto de imagens e formas. Nele a consciência individual é cada vez mais ampla; há a “desrealização” e a “desindividualização” (ROSENFELD, 1996a, p.91) como tentativa de descortinar realidades aparentes, possíveis e imaginadas. A falta de contornos precisos na narrativa distanciam-na da plasticidade e da ilusão de realidade inerentes ao romance tradicional, geralmente dotado de preocupações com a onisciência do narrador, a verossimilhança dos fatos e a linearidade temporal. O romance rompe, na contemporaneidade, com a tradição. Seus contornos ficam cada vez menos visíveis, o tempo presente funde-se a todos os outros, o distanciamento entre narrador e personagens desfaz-se, a visão torna-se difusa até atingir dimensões desproporcionais. Com a crise por que passa o romance no século XX, conforme Rosenfeld, este adentra o íntimo do narrador. Nele “o mundo narrado se torna opaco e caótico” (1996a, p.92), personagem e narrador misturam-se e aprofundam a dimensão do ‘estar no mundo’. Sem perspectivas unilaterais, as personagens penetram na estranheza de um mundo desconhecido e, frente a tantas realidades contraditórias, “tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes ‘estrangeiros’ solitários, sem comunicação” (ROSENFELD, 1996a, p.94).

Se o romance contemporâneo nos remete à imagem mitológica do labirinto, o homem ali representado vive a condição de alienígena, de exilado em um mundo de absurdos. O narrador, ao contrário do que percebemos no legado deixado pelo século XIX, ocupa um lugar geralmente desprivilegiado, e sua desrealização acompanha a do próprio romance; assim, ele se torna fisionomia literária do abismo entre seres “desindividualizados” e sistemas desordenados. Esse *status* é percebido em diversas obras que jogam com efeitos narrativos:

Os indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia. (ROSENFELD, 1996a, p.95-96).

Esses romances poliédricos, inspirados pela literatura do absurdo, mostram-se cada vez mais fragmentários na segunda metade do século XX. Devido ao esforço para redefinir a posição da obra de arte e do próprio ser humano a partir de novas perspectivas acerca da realidade, a literatura passa a revelar diferentes formas de narrar. Os arrojados modernistas, embalados pelo marxismo, pelas descobertas psicanalíticas e por ideias existencialistas transformaram a visão de mundo, agora mais laica do que nunca. Essas correntes filosóficas, sociológicas e psicanalíticas, efervescentes na contemporaneidade, sinalizam a crise por que passa o romance. Rosenfeld, no ensaio “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico”, de 1958, alerta que o esfacelamento formal do romance decorre de novas realidades criadas, cujo conceito é ampliado por pensadores como Marx, Nietzsche e Freud, que desmascaram o ‘eu’ e seu vínculo com um mundo transmutado por “gigantescas transformações sociais e técnicas” (1994a, p.25). Na literatura, a crise de que fala o crítico é representada pelo declínio do romance psicológico, pelo fim da trama e pela decomposição cronotópica. “A análise de personagens definidos perde importância em comparação com a de mecanismos mentais em si e, sobretudo, a do estado místico em que o Eu se funde com o objeto” (ROSENFELD, 1994a, p.27). Esse ‘eu’, atormentado por forças

internas e externas vive o desgarramento do mundo, o que gera não apenas a frustração, mas a ânsia por restaurar o elo desfeito. O resultado dessa incongruência é “o aniquilamento de ambos os pólos transformados em sombras e fragmentos incoerentes” (ROSENFELD, 1994a, p.31). A obra de Kafka, nesse sentido, exerce forte influência no romance contemporâneo da segunda metade do século XX, posto que contém as mudanças nas concepções de homem e sociedade com os reflexos da Revolução Industrial, desencadeada no século XVIII. O homem, conforme Rosenfeld, torna-se produto de seus produtos, e essas novas formas de pensar a realidade são recebidas pelo artista como um problema difícil de ser assimilado. Sobre isso, em “Kafka e o romance moderno”, Rosenfeld é enfático:

Não basta falar apenas tematicamente sobre a precariedade da situação do indivíduo na nossa época e na nossa sociedade; não basta dizer que o indivíduo hoje se sente ameaçado ‘de fora e de dentro’, ameaçado de fora pelo mundo anônimo, social, e de dentro pelas forças anônimas do inconsciente. [...] O artista tem de trabalhar num nível suficientemente profundo para que esse tema, se podemos chamar isto assim, se transforme em experiência vivida. Não basta, repito, expor tudo isso tematicamente, dizer que o ‘eu’ humano ameaça perder-se no turbilhão metropolitano, ou ameaça virar peça na engrenagem do mundo administrado; não basta expor uma teoria segundo a qual o ego racional se revela apenas epidérmico, crosta tênue sobre o mar insondável do inconsciente, repleto de monstros arcaicos. O que importa na arte é transformar tudo isso em experiência vivida, capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor. (1994b, p.44-45).

A transformação da vida proposta pela arte do romance é a síntese estética do olhar do homem sobre o mundo através desse tipo de literatura. A profundidade do trabalho do artista no mundo contemporâneo gera não apenas a análise de seu tempo, mas dos preceitos artísticos que estão circunscritos a ele, que servem como forma de ruptura e crítica. Com o abandono do romance tradicional pelo romance moderno, preconizado pela geração de Kafka, surgem outras formas de discurso literário, abertas de acordo com a concepção de Umberto Eco, a expandir as trevas impenetráveis que pairam sobre a vida em sociedade. Crítico da alienação humana, Kafka apresenta ao leitor uma vida deformada pelas estruturas sociais geradoras de inércia e desarmonia interior. Através de uma obra penetrante, encontramos romances em fragmentos, que procuram experienciar uma vida sem saída, sem liberdade, em que seres perdidos não conseguem ter de volta a ordem arquetípica,

mas desejam desesperadamente restaurá-la. Em “Kafka e os kafkianos”, temos com este escritor o “mito da frustração, da impossibilidade de voltar à ordem mítica”, e a chave para acessar suas narrativas está na “leitura sensível às qualidades ambíguas de uma grande obra literária” (ROSENFELD, 1996b, p.237). Essas inovações exerceram forte influência na constituição do romance ocidental contemporâneo.

Tendo em vista a ambiguidade concernente ao romance da contemporaneidade, temos a abertura da obra de arte através do discurso, que não nos revela uma, mas múltiplas realidades; não se preocupa em responder, e sim em lançar indagações; não nos coloca em uma situação confortável, e sim de estranhamento. Eco, no livro *Obra aberta*²⁰, afirma que o discurso aberto, “acima de tudo, é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado” (2003, p.280). Ao contrário, ela nos é sugerida, e, por meio da percepção e de escolhas individuais, vamos realizando a descoberta do mundo. Por isso, a obra aberta é contra a alienação, que impossibilita o pensar e o sentir a partir da liberdade individual. “Alienar-se em algo significa renunciar a si mesmo para entregar-se a um poder estranho, tornar-se outro em fazendo algo, e, portanto, não mais agir sobre alguma coisa” (ECO, 2003, p.228), mas ser passivo, incapaz de criar espontaneamente. Na literatura da atualidade, cada vez mais somos instigados a participar da obra, a agir sobre ela, a questionar para transformar – esse poder da abertura é a resistência contra a alienação do ser no mundo massificado. A arte contemporânea, ao romper com a coisificação do ser, indica a ele a possibilidade de libertação. Enquanto elemento orgânico e inserido na história, está em constante transformação e vincula-se a superestruturas sociais, integrando-se a uma rede de significados, formados sincrônica e diacronicamente. Por isso, é permanentemente inacabada, em processo, o que a faz ser reinventada. No romance, isso não é diferente: cada imagem abre-se para uma “multiformidade de significados”, e a obra, por mais que seja relida, “permanece inesgotada e aberta enquanto ambígua” (ECO, 2003, p.47). Esse valor que dá força ao romance na sociedade está vinculado à “ambiguidade concreta da existência social como choque de problemas não resolvidos” (ECO, 2003, p.50), ou seja, como conjunto de contradições responsáveis pelo caráter inacabado do mundo. O tecido romanescos demonstra, dada a sua

²⁰ Título original: *Opera aperta* (1962).

abertura, o vínculo estabelecido entre autor e leitor; a partir dela, o fruidor de que fala Eco pode realizar infinitas leituras e, conseqüentemente, recriar sua realidade:

Vimos portanto que: 1) as obras 'abertas' enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite *a fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero da espécie* 'obra em movimento') existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo 'abertas' a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal. (2003, p.63-64).

O romance contemporâneo como um todo possui a ambigüidade e a abertura como matrizes constitutivas, elementos que lhe permitem ser analisado a partir de diversas perspectivas. Como podemos perceber, a tentativa de explicar o romance em sua diversidade instiga críticos e teóricos, que, muitas vezes, procuram resgatar suas raízes mais remotas e vinculá-lo à vida do homem em sociedade.

Se observarmos o cenário histórico do século XX através de uma visão diacrônica, veremos que foram muitas as vertentes pelas quais enveredou a teoria do romance. Enquanto alguns teóricos estiveram mergulhados nas relações entre literatura e sociedade, às vezes explicitando posicionamentos vinculados a tendências hegelianas, marxistas ou existencialistas, outros procuraram seguir preceitos formalistas, estruturalistas ou pós-estruturalistas. O fato é que, quando a teoria literária está centrada no gênero romanesco, é comum e necessário lançar-se a reflexões sobre romance e sociedade, pois é nela que este lança suas raízes para representar o processo da vida, enveredar pelo cotidiano e desvendar as relações entre ficção e realidade.

Entre os estudiosos que buscaram novas explicações para os arranjos da narrativa longa nas últimas décadas está Yves Reuter que, através de estudos narratológicos, procura desvendar as peculiaridades do romance a partir de suas características internas e de seus pontos de contato com a história e a sociologia.

Seguindo esses estudos, no livro *Introdução à análise do romance*²¹ Reuter afirma primeiramente que a história do gênero não pode ser vista como uma marcha linear, mas como um processo feito de ciclos, avanços, rupturas e regressos; ele é, desde sua formação, marcado pela heterogeneidade intrínseca, desenvolvendo-se em diferentes épocas e espaços. Suas origens remontam à passagem da oralidade à escrita, do verso à prosa, do erudito ao popular – características que levam o autor a crer na influência exercida pela epopeia na formação do romance. Se a palavra *roman*, em suas raízes etimológicas, significa “língua vulgar” (REUTER, 2004, p.06), já temos em mãos a preocupação ancestral do gênero com as experiências cotidianas, comuns, muitas vezes pulverizadas de humor e ironia, vividas por personagens individualizadas.

A noção de indivíduo provém, segundo Reuter, das transformações por que passa a sociedade moderna, de onde emergem as personagens do romance, que contêm em si a complexidade do ‘eu’ e a diversidade do mundo sem deixar de respeitar certa autonomia entre arte e realidade. O tempo, intrínseco ao romance, corrobora com essa complexidade, já que sua mobilidade corresponde ao que encontramos não apenas na vida moderna, mas nos processos íntimos da mente humana, que transforma experiência física em psíquica. Além dele, o dinamismo dos espaços na obra literária aproxima a matéria do romance de labirintos infindáveis, dentro dos quais as personagens gastam o tempo à procura de uma saída para seus conflitos – espaços, como podemos perceber, transformados profundamente pela ação do tempo, seja ele contado pelo mundo exterior ou distorcido pela subjetividade das emoções e sensações interiores.

O romance conserva em si uma alta carga de tensão, fortalecida pelos conflitos que permeiam a narrativa. Quaisquer que sejam eles – políticos, sociais, religiosos, sentimentais, filosóficos, culturais, metaliterários – irão estabelecer o contato da obra com o mundo, através de uma tensão maior ou menor. As transformações sociais, por exemplo, repercutem profundamente no romance e estão presentes, de modo explícito ou implícito, em obras de todas as épocas. Quanto a isso, Reuter afirma que “a urbanização que se acelera nos séculos XIX e XX impõe o tema da cidade” (2004, p.18) e traz uma infinidade de conflitos,

²¹ Título original: *Introduction à l'analyse du roman* (1991).

trabalhados em diferentes níveis no romance. A visão de mundo de autores e leitores é modificada devido à transformação das noções de espaço e tempo: “velocidade, diversidade e multiplicidade substituíram duração, número limitado e convenções de lugares.” (REUTER, 2004, p.19).

Os saberes e sua multiplicação no século XIX também exerceram sua influência no gênero, que muito bebeu nas fontes da filosofia, da psicologia e da psicanálise, do jornalismo, da história, das ciências sociais e, até mesmo, biológicas, com as descobertas de Darwin. Em face dessas interligações, a escritura passa a ser assunto do romance, cujo processo de autoanálise interfere na quebra de paradigmas e na relativização dos valores que regem os vínculos sociais. Com isso, Reuter estabelece duas tendências do romance contemporâneo, a contar do final do século XIX: uma que aprofunda o tratamento psicológico, sob influência da psicanálise, a partir de recursos narrativos como o monólogo interior; outra que questiona o caráter mimético da literatura, reformulando o conceito tradicional de realidade. Em ambas, temos personagens geralmente fluidas, que escapam aos nossos olhos, uma linguagem densa, rica em jogos de palavras, além da tensão entre o imitar e o imaginar. Nesse sentido, percebemos na literatura do século XX o questionamento do ‘modelo representativo’, calcado na objetividade, que se preocupa em fazer da literatura um espelho da vida. Nesse modelo tradicional, “impõe-se a *vontade mimética*, o cuidado ‘em tornar verdadeiro’, mostrar o mundo tal qual ele é, sem embelezá-lo e sem passar pelo filtro do *topoi*.” (REUTER, 2004, p.28). A partir do vínculo do romance com o verdadeiro, em oposição ao ‘falso’ dos contos populares, por exemplo, ele conquistou socialmente o *status* de gênero ‘sério’, digno de respeito por seu caráter refletor, e abandonou o de gênero à margem de outros tipos de literatura.

Rapidamente, entretanto, ele foi mais longe: com as novas produções do século XX, esse ‘real’ foi dissolvido pelas percepções do ‘eu’. A realidade, assim, tornou-se “fragmentária, multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante” (REUTER, 2004, p.29), conduzida por reminiscências e sensações. Organizado de modo cada vez mais complexo, o romance contém na própria estrutura interna a heterogeneidade do mundo; enquanto “gênero proteiforme, suscetível a tomar aspectos muito variados” (REUTER, 2004, p.117) acumula as tensões provenientes da modernidade em ebulição. É por conter em si o universo que o gênero, ao longo

de sua história, procurou não apenas representar conflitos humanos, mas retomar mitos esquecidos. O mito, enquanto tentativa de explicação do cosmos e de ordenação do mundo através de relações que atravessam e transcendem a natureza, representa, no romance moderno, a preocupação do indivíduo em retomar a totalidade destruída pela fragmentação das relações sociais. Não é por acaso que, ao analisarmos muitos dos romances latino-americanos do século XX, percebemos que estes buscaram no mito possibilidades de retomada do cosmos e de saída do caos. Nessa busca, o romance modifica as noções de tempo e de espaço: o primeiro surge cada vez mais móvel, diverso, subjetivo, participando do jogo narrativo; o segundo, cada vez mais estranho, é reduto do estrangeiro sem rumo e palco de conflitos infundáveis. E o romancista, frente a tantas variáveis, possui a árdua tarefa de, através do espaço textual, gerar uma equação que dê sentido aos estilhaços oriundos da modernidade em eclosão.

Enquanto gênero paradoxal, o romance nasce da narrativa, mas, mesmo sendo considerado um subgênero de tal categoria literária, desprende-se dela no instante em que estabelece uma ruptura com o ato coletivo de contar, de experienciar e perpetuar histórias, vinculando-se ao solitário ato de leitura do indivíduo que, cada vez mais alheio à vivência comunitária, desaprende a conviver. Nas últimas décadas, os desejos individuais têm sido despertados por infinitas imagens, que impossibilitam o ser humano de fixar o olhar e aprofundar experiências vividas. Imagens de todos os lugares do planeta misturam-se e formam uma grande cultura global, como uma espécie de mosaico, sempre incompleto e dinâmico. Mostra disso está na revolução ocorrida nas artes visuais, que pode ser conferida em exposições internacionais de arte, a exemplo das bienais: nelas podemos observar a realidade sob diferentes perspectivas, através de efeitos cinematográficos, virtuais e da utilização do lixo como matéria-prima, ou seja, da apropriação pela obra daquilo que geralmente é expelido. Essa dimensão reciclável da arte é característica irrevogável da modernidade, já percebida por Benjamin na poesia através de seus estudos sobre Baudelaire; neles o autor observa que “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heroico” (BENJAMIN, 1989, p.78). Se o heroico não mais encontra espaço no mundo contemporâneo, o lixo torna-se seu artefato essencial.

Nesse sentido, é necessário estabelecer o contato entre arte romanesca e cinematográfica. Robbe-Grillet, em seus estudos, destacou a atração que o cinema provoca no romancista, maravilhado com as possibilidades de captação do imaginário, através de suas formas de abordagem da imagem, dos sons, das percepções, do tempo. Romance e cinema encontram-se na “construção de instantes, de intervalos e de sucessões, que nada mais têm a ver com os do relógio ou do calendário” (1969, p.101). O tempo tornou-se, na modernidade, participante ativo do romance, enquanto o cinema contribuiu para ampliar sua importância e oferecer novas alternativas de abordagem na obra literária. Julio Cortázar, um pouco antes, já havia estabelecido o paralelo entre romance e cinema, conto e fotografia, no ensaio “Alguns aspectos do conto”²², na medida em que “um filme é em princípio uma ordem aberta, romanesca” (1974, p.151), enquanto a fotografia necessita de uma prévia limitação, encontrada também no conto. Além disso, no cinema e no romance, há uma absorção mais ampla e múltipla da realidade a ser criada, atingida mediante o processo longo de conexão entre elementos parciais que vão sendo acumulados na obra. Como Cortázar afirma, o romance vence a luta das palavras por pontos acumulados no processo do jogo linguístico.

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre em pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 1974, p.152).

Com tantas possibilidades de analogias, é difícil explicitar onde se encontram os limites do romanesco, até porque, no mundo global, a noção de fronteiras é, muitas vezes, ilusão. Nas últimas décadas, as novas tecnologias possibilitaram aos indivíduos do mundo contemporâneo a visualização, em tempo real, das incongruências geradas pela barbárie dos tempos modernos; fronteiras geográficas foram ultrapassadas pelos espaços virtuais, e fronteiras discursivas foram cada vez mais transpostas pela liberdade dada ao romance. Guerras sem face, alimentadas por ações terroristas, provocam a morte de centenas de pessoas por ano;

²² Artigo “Alguns aspectos del cuento”, proferido por Cortázar em conferência realizada em Cuba (1963) e publicado em *Diez años de la revista 'Casa de las Américas'* (1970).

desigualdades sociais agudas, perpetuadas por interesses econômicos e políticos cada vez maiores e pelo descontrole populacional; tragédias diárias, causadas por desastres provocados pela natureza violentada e pelo homem, em seus territórios urbanos inchados pela crescente densidade demográfica; crimes cada vez mais violentos e inexplicáveis, que traduzem a selvageria disseminada pelo planeta e estampada todos os dias nos jornais – tudo cada vez mais banalizado, sem despertar terror, indignação ou qualquer outra atitude transformacional. Ao contrário, os indivíduos do mundo contemporâneo assistem a própria destruição de valores com a tranquilidade de quem assiste a um filme. Dentro desse contexto caótico, o romance encontra ainda mais espaço, pois o cotidiano se tornou repleto de possibilidades. O romance torna-se uma das poucas formas de aprofundamento acerca das relações homem x mundo; torna-se uma busca constante pela identidade, pelas ilusões, pelo tempo perdido, à lembrança das tentativas de Proust. É um verdadeiro reduto de todo o lixo descartado pela sociedade de consumo e nele ainda é possível o reencontro do ser com o que restou de si mesmo, de seus valores, de sua cultura, de sua história coletiva. Sem dúvida, no romance percebemos uma pequena luz, que direciona o ser à (re)humanização. Através de seu caráter refletor e transfigurador da vida, age como um catalisador das experiências de sua época, transcendendo-a através de seu dialogismo e das inovações estéticas trazidas pelo discurso literário.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DO ROMANCE

*A vida atual é feita de trevas impenetráveis
que não permitem a visão circumspecta
do romancista tradicional.*
VIRGÍNIA WOOLF

Com raízes que remontam à Antiguidade, o romance atravessou fases históricas mais prodigiosas ou obscuras e, em cada uma, buscou um modo de pensar o mundo, até chegar à era moderna, onde encontrou solo fértil e frutificou rapidamente. É a partir de sua história que emanam as teorias romanescas, sendo, portanto, necessária a análise de seus percursos diacrônicos para uma melhor compreensão do gênero e de suas concepções teórico-críticas. Para termos uma visão mais ampla sobre os principais marcos na história do romance brasileiro, vejamos alguns aspectos de sua evolução no mundo ocidental.

2.1 Notas sobre a história do romance no Ocidente

O romance, enquanto gênero artístico, subverte o lugar de mercadoria ocupado na indústria cultural contemporânea e emerge como forma reveladora da ambiguidade do ser e do mundo no cotidiano; sua base é o próprio mundo real, com suas impurezas e arbitrariedades. Essa transfiguração da realidade é produto de uma cooperação íntima entre escritor e leitor. Como o próprio nome revela (*novel*), é uma forma relativamente nova de arte literária, se o percebermos através do embricamento que estabelece com a modernidade, mas suas raízes se estendem à Antiguidade, através dos pontos de contato com as narrativas populares, a epopeia e os textos bíblicos. Se comparado aos gêneros descritos na *Poética*²³ de Aristóteles (1966), vemos que o romance é uma soma de gêneros, pois contém sensações e ritmos inerentes à poesia, a extensão e a força representativa da epopeia e um pouco do cômico e do trágico encontrados na ação teatral; em sua heterogeneidade, podemos dizer que nele palpita um pouco de cada arte, um pouco de cada época,

²³ Título original: *Poiêtikês* (em latim) – obra escrita no século IV a.C.

um pouco de cada homem, sem nunca deixar de representar o processo da vida. Por entendermos de que modo a situação do romance brasileiro da atualidade é fruto do desenvolvimento do gênero na sociedade, procuraremos, em uma visão diacrônica, retomar alguns dos caminhos trilhados por ele no Ocidente.

As relações entre representação da realidade e literatura constituem importante matéria de discussão entre teóricos e críticos do gênero, entre os quais se destaca Erich Auerbach, filólogo e crítico alemão que marcou tais estudos com *Mimesis*²⁴, publicada um ano após a Segunda Guerra Mundial. Dessa obra, retiramos algumas fontes de reflexão sobre elementos que pertencem ao cerne do romanesco, e Auerbach faz isso a partir da análise histórica acerca do gênero. O autor revela que a literatura – e, por sua vez, o romance – se nutre de raízes antigas, que definiram, em grande parte, sua trajetória social. A primeira está em Homero, que criou um mundo heroico, lendário, fixo, unívoco, dotado de objetividade, de fenômenos acabados, definidos temporal e espacialmente. Em suas epopeias, temos a grandiosidade da natureza e do homem que dela faz parte, com seus “grandes e sublimes acontecimentos”, que oferecem ao leitor as bases do realismo de “descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios” (AUERBACH, 2004, p.19-20), entre outros elementos. A segunda está nos textos bíblicos, feitos de retalhos de narrativas, relatos, poemas, enfim, de elementos históricos do Velho Testamento, repletos de subjetividade e de pontos obscuros. Neles, o histórico prevalece sobre o lendário e mescla-se à profecia; o sublime não é mais alimento às ações humanas, e sim o cotidiano, pelo qual os seres humanos conduzem seu vaguear ambíguo e encontram motivos contraditórios para conflitos individuais, que repercutem em acontecimentos coletivos. “Realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade” (AUERBACH, 2004, p.20) são algumas das características pertinentes aos textos bíblicos, situados entre os primeiros a representar com profundidade a problemática humana.

Nos primeiros anos da era cristã, Petrónio, considerado mestre da prosa latina, escreveu *Satíricon*, romance em que são representados a vida mundana e os costumes da época, através de personagens caricatas, de uma narrativa marcada

²⁴ Título original: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen literatur* (1946). Em Português, o nome completo é *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*.

pela sátira e pela fala popular. A escolha do latim vulgar remete-nos não somente à preocupação social da obra, mas às origens da palavra “romance”, vinculadas aos falares românicos e à expressão da vida popular, que passa a conquistar seu lugar na literatura. A visão terrena de Petrônio leva-nos à análise histórica dos fatos, mesmo que estes não sejam dotados de amplitude, que em muito se distingue dos textos ornamentados e majestosos de Homero. Em *Satiricon*, percebemos, através das personagens, que “o mundo está em constante movimento; nada é seguro, mas, acima de tudo, o bem-estar e a posição social são extremamente instáveis” (AUERBACH, 2004, p.24). A utilização de elementos da vida cotidiana através do realismo antigo, mesmo sem um aprofundamento crítico, manifesta a cultura proveniente da vida ordinária, apresentada ao leitor com ironia e humor. Pela forma como abarca o meio social, “o romance latino aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado na Antiguidade” (AUERBACH, 2004, p.26). Auerbach encontra nos feitos miméticos da literatura novos despertares ocorridos desde a era antiga, muitos desencadeados pela apropriação que fizeram da língua vulgar, existente apenas na fala do povo e que, por isso, conserva em si caracteres do cotidiano mais terreno. Por esses caminhos, segue o romance no curso de seu desenvolvimento até, com o romance cortês da Idade Média, embeber-se dos contos populares e da atmosfera mágica para representar a realidade por meio do enobrecimento do popular.

Temos, com o romance medieval, em meio a cavaleiros e donzelas, aventuras carregadas por espaços infindáveis e pela temporalidade mítica, que trazem uma visão partida do mundo feudal. “O realismo cortês oferece uma imagem viva, muito rica e temperada, de uma única classe; uma classe social que se segrega das outras da sociedade contemporânea” (AUERBACH, 2004, p.115) – nele presenciamos o romance de aventuras mencionado por Bakhtin, cuja análise sobre o florescer do romance está em sintonia com a visão de Auerbach sobre *mimesis* e literatura. Esse mundo de castas, que posteriormente vincula-se à vida urbana e burguesa, repleta dos ideais vazios de nobreza, distancia-se da realidade comum – trazida à tona novamente, ao final da Idade Média, com as novelas satíricas de Boccaccio, face às aspirações renascentistas em voga e às transformações econômicas que suscitaram a formação da sociedade capitalista. Tais mudanças históricas, econômicas e culturais provocam novas formas de percepção da

realidade através das artes, reacendendo a chama corpórea do mundo e abandonando o sentido medieval dado ao homem; resultado dessas turbulências está na obra de Rabelais, analisada por Auerbach, onde “o homem se alegra da sua vida palpitante, das funções de seu corpo e das forças de seu espírito” (2004, p.241), pois é parte da natureza. Assim, a literatura passa a representar com todas as suas forças a modernidade em construção, através do trabalho estético e social de mestres estudados por Auerbach, como Dante Alighieri, Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Shakespeare e Cervantes – cujo romance *Dom Quixote* acolhe a problemática multívoca do mundo moderno pela costura que estabelece entre passado e presente. “O conflito entre as concepções ideais de uma época passada e de uma classe que perdeu a sua função, por um lado, e a realidade contemporânea, de outro” (AUERBACH, 2004, p.297), é também o embate entre vida real e ilusória para o indivíduo, que vive, no vazio pessoal, a decadência de um mundo. Desse modo, a obra é todo um jogo entre verdade e fantasia, em meio ao qual os valores que regem a vida são relativizados. Conforme Auerbach,

O tema do fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla, perspectiva não julgadora nem interrogadora, que é uma corajosa sabedoria. [...] Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance, e mesmo do melhor de todos, pudesse desvendar a ordem universal. Contudo, também para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional. Em outros lugares da Europa já se havia começado, há muito tempo, a questionar e duvidar, e até a construir de novo a partir do próprio. (2004, p.319).

Como dizer então que o romance apenas surge com *Dom Quixote*, de Cervantes, ou com *Robinson Crusóé*, de Defoe? A importância do romance moderno não elimina a riqueza do romance anterior, que trouxe consigo a preocupação com a vida individual através de narrativas carregadas de erotismo, aventuras, comicidade e elementos mitológicos. As narrativas tradicionais do Oriente, as fábulas, os romances gregos antigos e latinos, o romance medieval, as *chansons de geste*²⁵,

²⁵ São canções medievais francesas, presas à tradição oral, que exaltavam feitos heroicos de personagens lendários e históricos. Seu teor narrativo também influenciou a formação de textos prosaicos, como as histórias de cavalaria.

todas essas formas escritas foram terra fértil, onde romance moderno buscou forças para desenvolver-se com o fim do feudalismo e o desenvolvimento das cidades.

Auerbach, ao comparar o romance de Petrônio com os textos do Novo Testamento, da mesma época histórica, percebe que, ao contrário destes, o autor não consegue dar a sua obra a constituição séria existente nos fatos subjetivos e trágicos que circundam a história de Cristo. Petrônio escreve ‘de cima’, com superioridade em relação aos fatos mundanos narrados; já as narrações bíblicas são escritas ‘de dentro’, em meio à evolução dos acontecimentos, descendo “às profundezas cotidianas e vulgares da vida do povo” para levar a sério a realidade mimetizada (AUERBACH, 2004, p.38). Diferentemente de *Satiricon*, o mundo real, nos relatos bíblicos, “é sacudido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos” (AUERBACH, 2004, p.37). Essas diferenças enriquecem a literatura, que ora se utiliza de substâncias sensoriais e destaca aspectos estéticos, ora trava uma luta entre realidade e transcendência, priorizando o aprofundamento da dimensão humana, ora procura fazer ambas as coisas, mas sempre penetra, de algum modo, na visão de mundo de uma época.

O surgimento do romance corresponde à inserção das peculiaridades de povos e linguagens na literatura, que se difundiu com essas intenções principalmente através do riso em todas as suas variantes: o cômico popular, a sátira aberta e velada, a paródia, a ironia, além de outras formas de aproximação entre os indivíduos e a realidade através da linguagem. Vale salientarmos que essas formas têm grande expressão no gênero dramático, que introduziu o humor na literatura através da comédia e da tragicomédia, em cujos textos percebemos a formação de papéis e máscaras sociais por meio de personagens caricatas. Nesse sentido, Bakhtin também percorre aspectos históricos para entender a formação diacrônica do romance. Sobre a ‘pré-história’ popular do gênero, ele afirma que

A palavra romanesca teve uma longa pré-história que se perde nas profundezas dos séculos e dos milênios. Ela se formou e amadureceu nos gêneros do discurso familiar ainda pouco estudados, da linguagem popular falada, e do mesmo modo em alguns gêneros literários e folclóricos inferiores. No seu processo de surgimento e desenvolvimento inicial a palavra romanesca refletiu a antiga luta de tribos, povos, culturas e línguas, ela era uma ressonância completa dessa luta. (BAKHTIN, 1990, p.371).

Para Bakhtin, os embriões da forma romanesca, além de estarem envolvidos pelo plurilinguismo das culturas populares, são influenciados por transformações históricas, como a derrocada e a ascensão de sistemas político-ideológicos, o florescimento de novas ideias e visões de mundo, que muito contribuíram para o enriquecimento da diversidade linguística e artística. Segundo esse teórico, a pluralidade de línguas e vozes assimilada pelo romance antigo foi crucial ao desenvolvimento do gênero ao longo dos séculos posteriores e à feitura de suas principais variantes, a exemplo do romance de provações, de aventuras, de aprendizagem e de costumes, os quais não apresentam uma fronteira delimitada entre si; ao contrário, interpenetram-se, e promovem novas variações, que se ramificam *ad infinitum*. Como podemos observar, o romance não é único, ele sofre mutações diversas, o que comprova sua organicidade e vitalidade no mundo moderno. Seria, com isso, inútil tentarmos investigar todas as oscilações do romance para formarmos uma ‘tipologia romanesca’, como muitos já tentaram fazer, pois o romance foge de classificações rígidas. Por exemplo, Bakhtin, ao analisar o que chama “romance de aventuras”, sugere que este nos leva, através de elementos comuns, ao romance barroco de provações, ao romance picaresco, ao de cavalaria, ao de formação, ao romance biográfico e ao romance psicológico sentimental, mesmo que haja diferenças entre eles com relação às tensões e rupturas estabelecidas entre o homem e sua posição no mundo, porque “a linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam” (1990, p.191).

De qualquer modo, para visualizar as diferenças básicas nas formas romanescas, Bakhtin organizou-as em duas linhas estilísticas. A primeira linha remete-nos ao romance grego sofista e de provações; nele o tempo ainda não é levado a sério como o é no romance moderno, o mundo é grande e desconhecido, o homem ainda passivo e imutável. O estilo e a linguagem são únicos, mas com características dialógicas encontradas nas relações das personagens com o mundo. Há a multiformidade dos gêneros, mas investida na formação de uma linguagem mais nobre, distanciada da rudeza cotidiana. Dentre os textos mais conhecidos está

o *Amadis*²⁶ que, conforme Bakhtin, insere-se em uma linha que contribuiu ao florescimento de estilos romanescos até o século XIX, como o romance medieval de cavalaria, o romance pastoril, o romance barroco – cheio de contrastes e desafios, também conhecido como romance de provações – e o romance iluminista (1990, p.169). Ao interagirem com o mundo da oralidade, inerente à experiência cotidiana, fazem-no na tentativa de enobrecer a realidade, distanciando-se da vida vulgar por meio de suas intenções discursivas. Também trazem consigo a percepção da época histórica em que estão inseridos. O romance barroco, em especial, tornou-se uma verdadeira enciclopédia de temas e significações para os romances posteriores que se desmembram dessa linha, como o romance russo, de orientações psicológicas, cujo principal expoente é Dostoiévski. Bakhtin analisa essa cadeia de transformações:

Quase todas as variantes do novo romance originaram-se geneticamente de diferentes momentos do romance barroco. Sendo herdeiro de toda a evolução anterior do romance e tendo utilizado toda essa herança (o romance sofista, os *Amadis*, o romance pastoril), ele soube unir em si todos os momentos que, no desenvolvimento ulterior, já figurariam em separado, como variantes autônomas: o romance problema, o romance de aventuras, o romance histórico, psicológico, social. (1990, p.181).

Já a segunda linha estilística contém as variações do romance antigo de aventuras e de costumes. Nele encontramos os grandes romances da Antiguidade, como *O asno de ouro*²⁷, de Apuleio, e *Satíricon*, de Petrônio. Diferentemente dos romances da primeira linha, aqui o tempo começa a deixar suas marcas e o homem já apresenta características individuais. A vida cotidiana impera com seus tons, cores, formas, sons, e a multiformidade de gêneros abre possibilidades plurilíngues aos textos. Mestres como Rabelais e Cervantes transformam a linguagem enobrecida do romance medieval através da paródia e de recursos dialógicos que trazem à tona a bivocalidade.

²⁶ Provavelmente escrito pelo século XIV, *Amadis* representa a expressão máxima do romance de cavalaria. A publicação mais antiga de que temos notícia é *Los quatro libros de Amadís de Gaula* (1508), de Rodriguez de Montalvo, embora a versão original seja considerada portuguesa. Bakhtin, menciona “os *Amadis*” (1990, p.181) provavelmente para fazer referência à variedade de volumes e histórias que circundam esse grande representante da narrativa medieval.

²⁷ Escrito no século II, o texto tornou-se um dos grandes clássicos da literatura latina e já recebeu vários nomes, como *Metamorfozes*, *O asno*, *Lúcio* e *O Asno de ouro*, como é atualmente chamado; contudo, não é conhecido ao certo o título original.

Voltemos então a *Dom Quixote*. Essa obra é, para muitos, o primeiro romance de que há notícia, mas podemos ponderar que é um dos marcos do romance na era moderna e não exclui, com a revolução trazida consigo, a variedade de produções anteriores a ele, realizadas ao longo de séculos. Com Cervantes, a multiplicidade de linguagens da época foi incorporada ao romance, fazendo com que o processo da vida social, com suas variantes culturais, ideológicas e econômicas passasse a ser representado plenamente pela literatura. Em busca de aventuras, o Quixote procura desesperadamente ressuscitar um tempo inexistente, o da justiça e da vida ideal; louco, tenta fazer da ficção a sua própria vida e, com isso, transforma a vida em ficção. A visão de Joan Ramon Resina sobre o lugar de *Dom Quixote* na modernidade elucida a complexidade dessa obra, que transcende limites espaço-temporais.

Don Quixote premodern? Critics have found, embedded in this book, practically all the features of modern narrative discourse. In this Theory of the novel, Georg Lukács assigned to Cervantes' masterpiece a historico-philosophical role in the constitution of the genre as *modernity* conceived it. I use the term modernity as a historical category bound up with the rise of reflexivity and with the expansion of a secular viewpoint that made it possible to criticize the old theocratic institutions and the literature fostered by them. It can be reasonably maintained that *Don Quixote* is neither the first modern novel nor a premodern one, but the text that first reveals to advantage the possibilities and limits of the novel's attempt to integrate meaning and representation under the conditions of reflexivity that characterize modernity. (2006, p.291).²⁸

A teoria de Resina traz-nos possibilidades de discussão aos questionamentos desencadeados por *Dom Quixote*, pois a complexidade nele existente é característica de sua capacidade em representar o jogo de espelhos trazido pela modernidade. Assim como todo grande romance, a obra cervantina não se encaixa em classificações e é, para Resina, motivo de ambiguidade na compreensão de seu papel para os que se aventuram a estudá-lo. A metaficção trazida por Cervantes,

²⁸ As traduções dos textos citados em língua estrangeira presentes na tese são de nossa autoria. Tradução: "Dom Quixote pré-moderno? Críticos têm encontrado, inseridos neste livro, praticamente todos os traços do discurso narrativo moderno. Em sua *Teoria do romance*, Georg Lukács atribuiu à obra-prima de Cervantes um papel histórico-filosófico na construção do gênero como a modernidade o concebe. Eu uso o termo modernidade como uma categoria histórica gerada com o desenvolvimento da reflexividade e com a expansão de um ponto de vista secular que tornou possível criticar as velhas instituições teocráticas e a literatura coberta por elas. Pode ser sensatamente mantida a ideia de que *Dom Quixote* não é nem o primeiro romance moderno nem pré-moderno, mas o texto que primeiro revela o aproveitamento das possibilidades e dos limites na tentativa do romance em integrar significado e representação sob as condições de reflexividade que caracterizam a modernidade."

além dos deslocamentos entre cotidiano e miraculoso, conduz-nos a questões próprias da modernidade: a relativização da realidade, a busca identitária, os desejos desesperados do 'eu' preso à vida individual, a solidão, a mobilidade temporal. Também Vargas Llosa, em um artigo sobre a obra de Cervantes, escreve que o sonho que converte um personagem em outro na história traz à tona algo mais ambicioso que reatualizar o passado: “realizar el mito, transformar la ficción en historia viva” (LLOSA, 2004, p.XIV).²⁹ À margem do curso da história está o guerreiro solitário preso em uma visão irreal do mundo, e, por isso, não consegue perceber as mudanças na realidade à sua volta. Nessa alienação, vive com profundidade a loucura através da literatura. “La ficción es un asunto central de la novela”, afirma Llosa, ao analisar o fidalgo que abdica da vida para desrealizá-la; “en su locura hay que ver una alegoría o un símbolo antes que un diagnóstico clínico”³⁰ (LLOSA, 2004, p.XV). Além do jogo constante entre ficção e realidade, é mola propulsora do romance a ânsia pela liberdade que adentra Quixote e está no cerne do indivíduo moderno; se vista como um bem particular, a faculdade de ‘ser livre’ vincula-se à necessidade do homem em quebrar amarras sociais e em ser ‘dono’ de si mesmo, o que só é possível por meio da projeção de Quixote para outro mundo. A modernidade de *Dom Quixote*, em face de sua complexidade, está na dialética dos narradores, que geram a história dentro da história e geram ambiguidade no texto; na variedade de estilos presentes, a promover originalidade à forma artística; na rebeldia do protagonista deslocado; nos tempos entrecortados ou distorcidos a oferecer riqueza e subjetividade; enfim, nos espaços sem fronteiras limitadoras, abertos como Quixote e o próprio romance. Por tudo isso, a obra de Cervantes, de acordo com Llosa, revolucionou a narrativa de sua época e trouxe as bases do romance moderno, fato que a torna um labirinto de espelhos, através dos quais vislumbramos a diversidade da vida humana.

Las relaciones entre la ficción y la vida, tema recurrente de la literatura clásica y moderna, se manifiestan en la novela de Cervantes de una manera que anticipa las grandes aventuras literarias del siglo XX, en las que la exploración de los maleficios de la forma narrativa – el lenguaje, el

²⁹ Tradução: “realizar o mito, transformar a ficção em história viva”.

³⁰ Tradução: “a ficção é um assunto central do romance”; “em sua loucura, há uma alegoria ou um símbolo antes que um diagnóstico clínico”.

tiempo, los personajes, los puntos de vista y la función del narrador – tentará a los mejores novelistas. (LLOSA, 2004, p.XXVI).³¹

Provenientes do terreno aberto pelas conquistas do romance picaresco, as grandes obras da segunda linha, a partir de Cervantes, “amadurecem e alcançam a plenitude”, aprendendo a “utilizar todas as linguagens, modos e gêneros” (BAKHTIN, 1990, p.199) com originalidade e consciência sobre o caráter inacabado do romance e de tudo o que nele subjaz. Dessa linha também provêm, conforme Bakhtin, o novo romance de aprendizagem (*Bildungroman*) e o romance romântico, como o de Goethe, que, de certo modo, opõem-se ao romance de provação por buscar a formação da personalidade humana, que agora é muito mais instável, muito mais terrena e suscetível aos descaminhos do mundo.

Apesar de apresentarem percursos distintos para a história do romance ocidental, ambas as linhas se entrecruzam no curso da história, principalmente a partir do século XIX, quando o romance alcançou posição de destaque na literatura. Se essa oposição acaba por se desfazer à medida que o romance torna-se mais e mais diverso, Bakhtin afirma que há um predomínio de características da segunda linha nas formas romanescas da atualidade, pois foi principalmente através dela que o gênero veio a ser o que é. Com ela, o discurso romanesco “tornou-se um sistema literário original de linguagens que não se encontram num mesmo plano” (BAKHTIN, 1990, p.205), ou melhor, um sistema de representação de linguagens que contém uma dimensão ideológica e social profunda. Essas linhas traçadas por Bakhtin na tentativa de compreensão da complexidade histórica do romance multiplicam-se em inúmeros outros estilos e, tendo em vista o plurilinguismo do romance, “ambas as linhas se cruzam e de diversas maneiras se misturam” (1990, p.171). O desenvolvimento do romance é feito de ciclos e, por isso, não pode ser analisado como uma linha reta crescente, mas como um processo de movimentos circulares, dotado de rupturas e ascensões, de retrações e expansões, vinculadas ao curso da história. O romance, em seu processo evolutivo, tem como base a concepção do

³¹ Tradução: “As relações entre a ficção e a vida, tema recorrente da literatura clássica e moderna, se manifestam no romance de Cervantes de uma maneira que antecipa as grandes aventuras literárias do século XX, nas quais a exploração dos encantos da forma narrativa – a linguagem, o tempo, os personagens, os pontos de vista e a função do narrador – tentará os melhores romancistas.”

homem e do mundo – e é na busca por compreendê-los que o gênero procura representá-los e questioná-los.

Além dessas duas linhas, Bakhtin dá destaque para a contribuição do romance biográfico à evolução do gênero. De suas formas antigas, provenientes da literatura grega, provêm outras que influenciaram a literatura ocidental e auxiliaram na construção da imagem de homem privado, cuja integração social é perdida e, com a modernidade, amarga o sentimento de solidão. Bakhtin vê Plutarco como um dos primeiros representantes da linha biográfica, marcada pela busca em prol da revelação do caráter humano, passando, ao longo dos séculos, para as tentativas de formação e transformação do ser, bem como de autoconsciência e autocrítica. É das biografias que emergem, por exemplo, os textos memorialísticos e confessionais, dos quais, na literatura brasileira, temos uma forte tendência, tanto pela tentativa do autor em repensar a sua história, quanto – e principalmente – das personagens em ‘passarem a limpo’ a sua vida, manifestando em si o anseio pela recuperação da identidade perdida, a busca individual pelo coletivo, a fuga da solidão, enfim, a tentativa ancestral do romance em recuperar o cotidiano doméstico. Na verdade, o menos importante para o romance é se ele contém ou não traços da vida do autor, pois a literatura sempre, de algum modo, apropria-se e transfigura a realidade a sua volta. Quando o escritor utiliza a forma autobiográfica no romance, ele deixa de ser ‘eu’ e passa a ser ‘outro’, estabelecendo assim uma relação historicamente presente na feitura do romance, a de alteridade. O que importa, na verdade, é como a estrutura biográfica colabora com o romanesco, com sua visão de mundo e de arte, estilo que será determinado por suas relações cronotópicas, ou seja, pela assimilação que faz do tempo, do espaço e do indivíduo neles inserido.

Em síntese, Bakhtin afirma que o romance de viagens perpassa o romance picaresco, chega a Defoe e se ramifica no século XIX por meio do tempo de aventuras. O romance de provação inicia com o romance grego, passa pelo romance de cavalaria e pelo romance barroco até chegar à construção romanesca de Dostoiévski. O romance biográfico, que também emana da literatura antiga, tem como ponto de partida os textos confessionais do período inicial cristão e chega, no século XVIII, com o romance biográfico familiar, cujas variantes prepararam os

romances memorialistas contemporâneos. Da mesma forma, o *Bildungsroman*³², que oferece a imagem do homem em formação no romance, existe desde a Antiguidade, ascendendo com Rabelais, Rousseau e Goethe, até expandir-se nas formas oferecidas por Dickens, Tolstói e Thomas Mann. Tal tipologia histórica estabelece uma amplitude diacrônica que dá ao romance, e somente a ele, uma forma peculiar de ver e ler o tempo através da história. “No romance, o mundo todo e a vida toda são apresentados em um corte da *totalidade da época*” (BAKHTIN, 2003, p.246), e essa capacidade de abrangência da realidade faz parte de sua natureza. Ao analisar a história do romance, percebemos que, no século XVIII, devido a grandes descobertas científicas e filosóficas, como a definição das dimensões do planeta e de seus elementos naturais, houve um redimensionamento do homem e da história, o que afetou em muitos aspectos o romance, principalmente com relação ao modo de visualizar a realidade. “De mundo do sábio e do cientista ele se tornou mundo da consciência corriqueira e operante do homem avançado” (BAKHTIN, 2003, p.248). Em vez de excluir o legado produzido pelos romances escritos até o século XVIII, no qual encontramos as produções de Fielding, Sterne e Goethe, Bakhtin contextualiza a passagem de uma visão de mundo a outra:

É nos romances de Goethe (em *Os anos de aprendizagem* e *Os anos de viagens*) que pela primeira vez o conjunto do mundo e da vida no corte de uma época aparece vinculado a esse mundo real novo, concretizado, visualizado, integralizado. Por trás da totalidade do romance está essa grande totalidade real do mundo e da história. Todo grande romance em todas as épocas de desenvolvimento desse gênero foi enciclopédico. É enciclopédico *Gargântua e Pantagrue*, é enciclopédico *Dom Quixote*, é enciclopédico o grande romance barroco (já sem falar de *Amadís* e *Palmeirins*). Entretanto, nos romances do Renascimento, nos romances de cavalaria tardios (*Amadís*) e nos romances do barroco, o que há é precisamente um enciclopédismo de natureza abstratamente livresca, sem um modelo de totalidade por trás. (BAKHTIN, 2003, p.249).

³² O termo corresponde ao romance de aprendizagem, de formação, e tem sua principal representação literária em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, (1796), de Goethe. Lukács preferiu chamá-lo de romance de educação (*Erziehungsroman*); já Bakhtin considera ambos os termos e explica que tal modalidade romanesca traz consigo “a imagem do homem em formação” (BAKHTIN, 2003, p.217), em processo de desenvolvimento interior. Além disso, faz uma retrospectiva de suas principais aparições na história, desde Xenofonte até Thomas Mann, observando, em seu percurso, pelo menos cinco variações, todas vinculadas às relações estabelecidas entre o homem e a história.

Já a edição póstuma *Estética da criação verbal*³³ contém uma série de estudos realizados por Bakhtin, sobre história e criação literária, em diferentes épocas. Nele há uma preocupação em vincular a literatura ao campo da cultura, a fim de que ela seja interpretada de acordo com a história sociocultural, tendo em vista sua complexidade. Para ele, uma obra está irremediavelmente conectada com suas raízes, que remontam a um passado distante: “O processo literário é inalienável do processo cultural” (BAKHTIN, 2003, p.376). Do mesmo modo, o romance passou por um longo processo de amadurecimento até se tornar a forma artística da reificação do indivíduo, que passa a ser visualizado em ‘estado de crise’, em estado de inacabamento e de abertura a outras vozes, em meio ao conflito estabelecido entre ‘eu’ e ‘outro’ – por ele nasce a noção de duplo, tão presente no romance contemporâneo.

Outro pesquisador que colabora com as discussões sobre o desenvolvimento do gênero é Ian Watt, ao publicar, ao final da década de 1950, *A ascensão do romance*³⁴, obra que discute as relações entre o público leitor, o desenvolvimento da imprensa e o surgimento do romance moderno. Na verdade, Watt representa, em seus estudos, um grupo pensante que o considera distinto da prosa de ficção do passado, como as produções de Antiguidade e da Idade Média. Para ele, o romance, pela maneira como representa a realidade, como incorpora em si a experiência individual, “é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 1990, p.14), que confere originalidade e vitalidade a uma cultura e a diferencia de outras formas anteriores. Watt acrescenta que o romancista, assim como o filósofo, está em busca do relato autêntico das experiências individuais; mas, enquanto elemento literário, o romance preocupa-se em como os particulares de determinada coletividade são extraídos e transfigurados. Se a ‘ficção antiga’ apresenta trechos de autêntica particularidade, do mesmo modo que a encontrada nos romances do século XVIII, isso, segundo Watt, não passa apenas de casos raros, de uma exceção à regra, como percebemos a seguir:

³³ Título original: *Estétika sloviésnovo tvórtchestva* (1979).

³⁴ Título original: *The rise of the novel* (1957).

na prosa de ficção mais antiga esses trechos são relativamente raros e tendem a destacar-se da narrativa em geral; a estrutura literária total não era orientada no sentido do realismo formal, e o enredo, sobretudo – em geral tradicional e quase sempre muito improvável – estava em conflito direto com suas premissas. (1990, p.32).

Percebemos que Watt traz à tona tais discussões anos depois de Bakhtin ter postulado suas ideias acerca das origens remotas do romance, discussões que destacam o romance greco-romano como fonte na qual todos os outros romances bebem. Watt afirma, no entanto, que o surgimento do romance se dá no século XVIII, com Defoe e Richardson, e está intimamente enraizado ao desenvolvimento do jornalismo e às conseqüentes mudanças no perfil e na extensão do público leitor. A partir de 1740, com o advento das bibliotecas circulantes, o livro conseguiu uma maior proximidade com os leitores, substancialmente formados por estudantes e mulheres da classe burguesa. Com o estímulo à leitura provocado pela imprensa, em especial pelos folhetins, os romances tiveram sua expansão e conquistaram espaço na sociedade moderna. Mas o que chama a atenção é o ponto de partida do gênero estabelecido por Watt, que aponta Defoe, com *Robinson Crusoé*, a primeira figura-chave no surgimento do romance. Robinson vincula-se aos mitos ocidentais, como Fausto, Dom Juan e Dom Quixote, marcados pelo individualismo na busca pela concretização de seus desejos, mas difere destes pela autossuficiência, pelo egocentrismo que o condena à solidão e pela “liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo” (WATT, 1990, p.77). Nem mesmo Cervantes, com *Dom Quixote*, que abre as portas do gênero à modernidade, é considerado por Watt como um autêntico romance, passando praticamente esquecido por suas postulações sobre o surgimento do romance no século XVIII. Essas divergências de abordagens conduzem-nos à variedade de perspectivas teóricas sobre o gênero, ampliadas devido a sua heterogeneidade.

Já Marthe Robert, tradutora e ensaísta francesa, em *Romance das origens, origens do romance*³⁵, aponta dois caminhos possíveis para o romance moderno: um iniciado por Cervantes, “nascido com as peripécias de Dom Quixote”, e outro por Defoe, “com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoé” (2007, p.11). Dotado, ao longo de sua formação, de características que lhe conferiram peculiaridades em

³⁵ Título original: *Roman des origines et origines du roman* (1972).

relação a outros gêneros artísticos, como a liberdade, o ilusionismo e o desejo de mudança, o romance, para Robert, vive na fronteira entre o falso e o verdadeiro e toca a realidade com o intuito de transmutá-la. Desde seus primeiros feitos na modernidade, este foi um gênero subversivo, rebelde, de estrutura múltipla e, por isso, impuro, além de aberto a novas possibilidades; dada a sua irregularidade artística, desenvolveu-se em meio a rupturas e avanços, em meio a sonhos e a desilusões, mas nunca deixou de repensar a realidade e o indivíduo através de perspectivas iluminadoras.

Nas duas correntes propostas por Marthe Robert para o romance moderno, temos a imagem do “Bastardo Realista”, que procura atacar o mundo de frente, e a da “Criança Perdida”, que se esquia do combate. Em ambas as formas, mais complementares que opostas, a ânsia de reinventar o mundo e representar a fissura entre o ser e a vida estão presentes. Se na primeira corrente encontramos *Robinson Crusóé*, a segunda é sustentada por *Dom Quixote*, apesar de que, para a autora, uma imagem interage com outra:

Logo, Robinson assemelha-se a Dom Quixote até o momento em que retorna ao mundo real para aprender a dominá-lo. Depois, como sabemos, segue os caminhos mais triviais do Bastardo evoluído, em outras palavras trai a causa quixotesca, uma vez que Dom Quixote, em sua qualidade de criança perdida totalmente refratária à experiência e para sempre ineducável, tem como tarefa essencial resistir a todo movimento de progresso. Ao fim de um longo tempo de provações no purgatório da imaturidade, Robinson emenda-se suficientemente para passar pouco a pouco ao campo da vida, que é para Dom Quixote o do inimigo, de modo que, apesar dos começos semelhantes e diversas características comuns, os dois personagens formam definitivamente uma antítese quase perfeita. (ROBERT, 2007, p.133).

O romance pode ser visto como o duplo do indivíduo pela forma como resolve a equação entre os mundos real e ilusório; em *Dom Quixote*, essa relação dúbia vivida pelo ‘eu’ e pela arte rege a atmosfera do romance. A identidade fugidia de Dom Quixote faz dele um ser contraditório – nômade e sedentário, agressivo e inocente, nobre e plebeu, sonhador e desiludido – e, em torno da ambígua relação entre loucura e sanidade, a obra desmascara uma sociedade nobre e cínica, que não concilia atos e palavras e apresenta uma identidade problemática. Já a vida

pequeno-burguesa de Robinson é desfeita com a saída de um mundo, do qual há apenas destroços, e a construção de outro, dotado de isolamento, autossuficiência, glórias e fracassos.

Da intenção de aproximar literatura e realidade emerge a escritura da obra por Defoe; mas esta não se contenta com as intenções do criador e acaba por transformar-se no mito literário proposto por Watt (1997) – mito do indivíduo solitário que precisa vencer os obstáculos que lhe são impostos e aprende a conviver com a máxima solidão através dos frutos colhidos pelo trabalho, estabelecendo, assim, o domínio sobre a terra. Nesse sentido, Gínia Maria Gomes esclarece:

O naufrago carente de tudo, em situação de abandono quando aporta à ilha deserta, não teme as vicissitudes que encontra. Imediatamente se põe a trabalhar para vencer os percalços que lhe foram impostos. É justamente graças a essa posição que consegue estabelecer uma relação de domínio sobre a natureza, desencadeando o sentimento de posse, que o transforma em senhor da ilha. (2007, p.218).

Assim Defoe, como um sociólogo, reconstrói pela literatura papéis típicos da sociedade moderna, regida pelo capitalismo, onde o homem luta para suprir suas necessidades individuais. O receio cotidiano de Robinson em relação à presença de estranhos indesejáveis aproxima a obra do individualismo do homem moderno, apartado do mundo e que precisa reaprender a conviver em comunidade.

Mesmo com as categorias questionáveis da Criança desgovernada e do Bastardo arrivista sobre o romance moderno, baseadas em uma linha psicanalítica, Robert acerta ao dizer que o gênero romanesco desconforta o leitor por constituir-se muito mais de dúvidas que de respostas e, assim tomar uma atitude de abertura frente às transformações sociais ocorridas nos últimos séculos no Ocidente. Para ela, “o surgimento de Dom Quixote e Robinson no campo da literatura ocidental está em relação direta com uma situação histórica definida” (ROBERT, 2007, p.179), amostra de que a romanesca posterior constituiu uma rede complexa de significados, desejos e pensamentos, rede esta que a torna principal veículo de recriação dos anseios humanos pela literatura. O romance, à medida que o capitalismo avança na história, apresenta, como uma colcha de retalhos, a

sociedade de consumo; ao retratá-la, adentra nas ilusões e desilusões que pairam sobre a crise de valores seculares, relativizados pela modernidade, e os desvios humanos ocorridos em meio ao acaso. A partir da análise sobre as duas correntes por onde o romance moderno está circunscrito, Robert lança algumas luzes sobre o século XX, a partir do olhar sobre Kafka, Joyce e Proust:

Pela primeira vez desde que Dom Quixote e Robinson o lançaram em seus caminhos aventureiros, o romance é então livre para se escrever inteiramente à margem das lutas de interesses, desejos e sentimentos que fizeram dele ao longo do tempo o mais poderoso meio de comunicação entre o sonho de um único e a realidade profunda de todos. (2007, p.272).

As discussões sobre romance, história e sociedade, não terminam. Longe de haver uma conformidade de pensamento sobre os caminhos e as formas do romance no mundo ocidental, cada vez mais existem novas ideias e formas de tratar o gênero mais flexível da literatura – e não deveríamos esperar outra coisa, pois a sua natureza orgânica propicia pontos de vista diferenciados e, por que não, opostos. Não foi à toa que Bakhtin pensou e repensou a forma romanesca através do viés discursivo, histórico e sociológico; se assim o fez, foi porque, percebeu, de início, a pluralidade que provém de suas entranhas.

Podemos dizer que o século XVIII foi crucial para a transformação na visão do homem não apenas sobre o mundo, mas sobre o tempo. A partir daí, temos o desenvolvimento cronotópico do romance, o que gerou abordagens mais profundas do sentimento do tempo pelo indivíduo e repercutiu na explosão na variedade da forma do romance nos séculos XIX e XX. Assim, podemos dizer que o romance é a expressão literária da relatividade. O capitalismo, enquanto criador da condição solitária do homem, trouxe ao romance moderno a consciência individual e o isolamento, percebidos com clareza nas produções de romancistas como Dostoiévski. Com ele e seus contemporâneos, muito se repensou sobre a violência oculta na sociedade através do que se mascara pela vida privada.

Sobre a evolução do romance ao longo dos séculos XVIII e XIX, a análise que Franco Moretti apresenta é bastante pertinente, pois faz da força viva da geografia base para seus estudos literários, nos quais analisa “o espaço na literatura” e “a

literatura no espaço” (2003, p.13). Segundo esse autor, em *Atlas do romance europeu*³⁶, de 1997, a literatura precisa ser mapeada, e esse é o primeiro passo para uma análise da cultura em termos espaciais. A geografia literária diz-nos duas coisas: “o que poderia estar num romance – e o que realmente está ali” (MORETTI, 2003, p.24), ou seja, o que a obra sugere e esconde, a partir de suas intenções mais claras e recônditas. Enquanto forma vinculada à necessidade de pertencimento e à formação da identidade individual, que se nutre de raízes coletivas, o romance interage intimamente com a modernização dos espaços, transformados pela industrialização, pela amplificação dos mercados, pelo desenvolvimento da imprensa, pela formação de Estados-nação, que precisavam ser entendidos e representados. Por isso, o romance é visto por Moretti principalmente em sua estrutura moderna, motivo que o faz analisar obras europeias produzidas nos séculos XVIII e XIX.

Em uma perspectiva sociológica, Moretti afirma que o romance é a forma simbólica do Estado-nação, estrutura abstrata que surge com os processos de modernização, industrialização, fortalecimento da sociedade burguesa e do mercado nacional, bem como melhoria do sistema de comunicação, constituindo uma força da geopolítica moderna. O romance, com isso, é a forma estética da representação do cotidiano e prefere uma realidade próxima dos indivíduos comuns, motivo pelo qual os espaços do romance europeu são, em sua maioria, centralizados nesse continente. Moretti localiza na Europa o berço geográfico e social da civilização burguesa, e, por conseguinte, do romance; centraliza, assim, sua análise nas obras produzidas na França e na Inglaterra e mapeia os espaços nelas percorridos pelas personagens, para fazer suas considerações sobre as relações entre literatura, geografia e sociedade.

Moretti recorre a teorias bakhtinianas a fim de ampliar suas considerações. Para ele, “a geografia pode se não exatamente determinar, pelo menos encorajar a mudança morfológica no romance” (MORETTI, 2003, p.43) e, por meio do dialogismo, o gênero abre-se a pontos de vista diversos presentes em pessoas, tempos e lugares. Como quer Moretti, “diferentes formas habitam diferentes espaços” (MORETTI, 2003, p.45), e assim gêneros e espaços interligam-se, pois “o

³⁶ Título original: *Atlante del romanzo europeo: 1800 - 1900* (1997).

cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura” (BAKHTIN, 1990, p.212), definindo-os. O romance é feito por pontos espaciais e temporais vinculados entre si, que não se desprendem dele; ao contrário, compõem sua estrutura. Por exemplo, quando Moretti analisa a geografia dos romances picarescos, participa da visão de Bakhtin sobre a importância da estrada nessas obras, vendo-a como um elemento que liga pessoas de diferentes classes, idades e nações através de espaços de familiaridade. Interessante também é o destaque dado por Moretti ao olhar de Bakhtin sobre o romance grego, cujos enredos não contêm particularidades do espaço, tornando-o um mero plano de fundo da história; ao contrário, o romance moderno possui uma intensa dependência cronotópica, e cada espaço determina o andamento e o estilo da história, a exemplo das formas de romance analisadas por Moretti:

Não há picaresca na fronteira, ou *Bildungsroman* do europeu na África: essa forma específica necessita *desse* espaço específico – a estrada, a metrópole. O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro. Ou, dito de outra forma: nos romances europeus modernos, *o que* ocorre depende muito de *onde* ocorre. (2003, p.81).

Fica claro que Moretti não se preocupa com as origens do romance, tal como faz Bakhtin ao estudar o romance antigo, e sim com a evolução do gênero pelo espaço-tempo da modernidade. Para isso, aponta a picaresca como seu ponto de partida, cujas produções, que remontam ao século XVI, abrem caminhos à obra-prima de Cervantes. Mas a harmonia de ideias entre Moretti e Bakhtin não é permanente: em nota de rodapé, o crítico italiano questiona a afirmação do pesquisador russo sobre a polifonia social inerente à natureza do romance. Moretti é enfático ao afirmar que o romance não estimulou a polifonia social, mas a reduziu, causando um sério impasse entre ambas as ideias, mas a “inegável polifonia do romance russo de ideias” (MORETTI, 2003, p.56) é regra ou exceção? Sabemos que o romance não é passível de regras pela abertura e irregularidade a ele intrínsecas, característica da pluralidade de vozes nele encontradas em movimento. Ela gera no romance a liberdade por ele clamada ao longo da história, através de um espaço maior de representação social. Ao explorar as relações ‘homem x

mundo', o romance utiliza-se de diferentes vozes sociais que se defrontam e entram em conflito constantemente e de diferentes pontos de vista: aí está a polifonia, capaz de trazer à tona o dialogismo intrínseco à linguagem e proporcionar ao romance características constitutivas, como a impureza e a ambiguidade. Se o romance apresenta a sociedade como “um sistema de espaços-língua” (MORETTI, 2003, p.56), essa sociedade será, de algum modo, apresentada por vozes em choque, mesmo que essa equação seja dada através de diferentes estilos literários. Nesse sentido, é o mais polifônico das formas da modernidade.

Em relação a esses estilos, Moretti explora as principais variações romanescas ocorridas nos séculos XVIII e XIX, através de classificações distintas, mas vinculadas àquelas propostas por Bakhtin, a exemplo dos romances, sentimentais, históricos, coloniais, russo de ideias, de formação e de complexidade. Pela análise de suas relações cronotópicas, atravessa o processo de desenvolvimento do gênero e da sociedade pela transformação dos espaços na modernidade. O autor percebe a ascensão do romance com significativa intensidade a partir do século XVIII, sendo a França e a Inglaterra as grandes responsáveis por sua disseminação no continente europeu. Afirma também que os romances históricos, na viagem que geralmente fazem ao passado, exploram fronteiras externas e internas existentes nas nações em formação. “Os romances históricos não são apenas histórias ‘da fronteira’, mas de seu apagamento e da incorporação da periferia interna na unidade maior do Estado” (MORETTI, 2003, p.50), realidade percebida nas produções de mestres como Walter Scott, que corrobora com a construção da identidade nacional na Europa oitocentista – e que toma forma no Brasil, com o advento da independência. Tais fronteiras não mais se desprenderão do romance, pois serão motivo de conflitos até os dias atuais, independente de sua ordem: moral, religiosa, política, psíquica, social, cultural, etc. Mesmo que se dissolvam no espaço e no tempo, elas terão um significativo papel nas relações entre centro e periferia, dentro e fora, ‘eu’ e outro. Ainda em relação ao romance histórico, Moretti observa que aquele não encontrou na nação um espaço pronto, e sim “teve que arrebatá-lo de outras matrizes geográficas que foram igualmente capazes de gerar narrativas” (2003, p.62), provocando um choque de ideias ao longo do século XVIII, o que resultou em novas formas de olhar o mundo.

No século XVIII, os romances estão, em sua maioria, voltados para a Europa, e, com isso, inclinam-se cada vez mais ao cotidiano, preferindo “uma realidade próxima, bem-conhecida”; o mesmo não acontece com as narrativas curtas, que retomam terras longínquas, “remotas e fabulosas” (MORETTI, 2003, p.66), muitas vezes fora dos mapas existentes. E é no e pelo romance que a cidade toma forma de vez na literatura, entranhando-se a sua estrutura estética e ideológica. Da picaresca ao *Bildungsroman*, deste ao romance russo de ideias e ao romance de complexidade: pontes imaginárias do urbano são criadas, através do tempo, em diferentes formas romanescas. No *Bildungsroman*, em especial na obra de Goethe, a urbe deixa de ter um tom familiar e aumenta de tamanho; agora ela representa o estrangeiro, o desconhecido que fascina e amedronta. Nele “a cidade é de fato um outro mundo”, muito diferente do encontrado nos vilarejos de onde as personagens geralmente provêm. Esse mundo em crescimento é claramente percebido e, com ele, temos a oposição entre o novo e o velho, o que desponta no horizonte e o que ficou para trás. Em meio a todas as transformações do espaço e da sociedade, surge o romance de complexidade, que faz da cidade um todo instável e imprevisível, uma “gigantesca mesa de roleta” (MORETTI, 2003, p.79), um verdadeiro labirinto que comporta seres perdidos, sempre ‘em busca de’. Também a estrutura se torna mais complexa nesse tipo de romance, que inaugura uma nova fase do romance europeu, cujos expoentes – representados por Balzac e Dickens – veem no ambiente citadino metáfora de desejos, medos, perversidades e devaneios latejantes na mobilidade social. Esse gênero foi o que mais rapidamente buscou ler a urbe com suas fronteiras internas e externas, seus labirintos e seus habitantes/estrangeiros. Para Benjamin, citado por Moretti, ela é “uniforme apenas na aparência. [...] Em nenhum outro lugar o fenômeno da fronteira pode ser experimentado de forma tão pura como nas cidades” (apud MORETTI, 2003, p. 90). Nela se emaranham os fios novelísticos, e seus enigmas repousam exatamente nesse “mosaico de mundos” dotados de uma “proximidade espacial generalizada” (MORETTI, 2003, p.134).

O desencanto que acompanha a época em que vivemos toma corpo pela formação de uma geografia mais complexa, a qual repercute nos espaços interiores. Com isso, o romance procura ser “a ponte entre o velho e o novo” (MORETTI, 2003, p.83), entre uma velha matriz e uma nova organização geográfica e, assim, ele se

dissemina por toda a Europa. Uma das mudanças ocorridas ao longo dessa expansão romanesca foi quanto à classe social apresentada: gênero que antes contemplava as classes mais abastadas e servia como produto de entretenimento, o romance passou a ser veículo de problematização do mundo, fato que nele gerou mudanças estruturais e ampliou o universo social abordado. Moretti também destaca que a disseminação dos romances franceses e britânicos coincidiu com o declínio da literatura religiosa, que não comportava mais os desvios da sociedade moderna e as exigências do mercado cultural. A partir do século XVIII, traduções de romances oriundos da França e da Inglaterra ocuparam lugar de destaque em países como Dinamarca, Rússia, Polônia, Portugal e Suécia, difundindo-se para países ainda mais periféricos, o que fortaleceu a imponência do mercado central em relação à periferia consumidora.

A ascensão do romance não ocorreu uniformemente, dividindo-se, de acordo com Moretti, em pelo menos três 'surto's: o primeiro, ao final do século XVIII, que teve como países de difusão França, Grã-Bretanha e, mais tarde, Alemanha; o segundo, na primeira metade do século XIX, com a participação de meia dúzia de países; o terceiro, na segunda metade do século XIX, em que o romance dos países centrais atingiu todos os outros da Europa. "Duas, três Europas. Com a França e a Grã-Bretanha sempre no centro; a maioria dos outros países sempre na periferia; e, no meio, um grupo variável, que muda de caso a caso" (MORETTI, 2003, p. 186). Ao afirmar a centralização do romance e do mercado livreiro nos séculos XVIII e XIX, Moretti questiona as forças descentralizadoras da escrita novelística proposta por Bakhtin, mencionando que essa teoria colide com a "geografia das editoras", interessadas principalmente pela publicação por romances britânicos e franceses. Ele acrescenta: "o romance é o *mais centralizado de todos os gêneros literários*" (MORETTI, 2003, p.175). Mas Bakhtin vai um pouco além: ao estudar o discurso romanesco, afirma que a linguagem é um espaço de vozes sociais em tensão, por onde atuam forças centrípetas e centrífugas que procuram manter a unidade e a estratificação da língua, apagando ou aglutinando vozes sociais:

a estratificação e o plurilinguismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua,

ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação. (1990, p.82).

Cada enunciação constitui o ponto de contato com ambas as forças, que provêm da organicidade da língua e da literatura. Os processos de unificação e desunificação estão circunscritos no discurso e configuram à língua, ao mesmo tempo, um caráter único e plural. Por sua natureza enciclopédica, o romance contém em si, ao contrário dos gêneros poéticos, uma forte atuação descentralizadora (centrífuga), fato que o fez ser ignorado ao longo de séculos por aqueles que buscavam encontrar em suas teorias, acima de tudo, a unidade. Mas isso não significa que deixem de passar por ele forças de centralização cultural e política, pois é capaz de absorver a unidade na diversidade, dada a pluralidade de formas e intenções que o compõem.

No século XIX, autores russos, portugueses, norte-americanos e brasileiros são responsáveis por novos movimentos na produção do romance, fato que tomou proporções muito maiores no século XX – ápice da propagação do romance no mundo. O vínculo íntimo entre romance e espaços urbanos trouxe, nos últimos séculos, novas formas de leitura do cidadão e do regional. No romance russo do século XIX, aprofunda-se a discussão sobre as ideias ocidentais, que encarnam o cinismo e a grandeza da modernidade (MORETTI, 2003, p.43), e isso muito se deve a questões socioespaciais, pelo fato de haver novas perspectivas geográficas a olhar o mundo europeu de outro ângulo e, com isso, a trazer novas possibilidades reflexivas. Analisado por Bakhtin, em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, o romance russo contou também com Gogol e Tostói, com os quais balançou, no século XIX, as bases da novelística ocidental. Dostoiévski, por exemplo, é considerado o pai do romance psicológico por trazer a modernidade na literatura por meio da visão íntima das personagens, a fim de compreender o homem interior; seus romances serviram de inspiração aos romancistas contemporâneos de todas as partes do mundo.

É interessante também mencionar aqui as contribuições de Moretti ao romance através dos dois volumes de *The novel* (2006)³⁷, por ele editados e com contribuições de pesquisadores da atualidade sobre as variações do gênero quanto a formas, temas, questões históricas, geográficas e culturais. No primeiro volume, por exemplo, temos uma visão abrangente sobre a poligênese do romance, que, ao contrário da visão centralizadora europeia, não possui apenas uma origem, mas múltiplas possibilidades históricas e geográficas de começos e recomeços, ocorridos dentro e fora do continente europeu. Dessa forma, o romance abre-se a produções antigas e recentes realizadas nos mundos ocidental e oriental, mais especificamente em países como Espanha, Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Rússia, China e Japão, entre outros, além das que encontramos nas literaturas africanas e latino-americanas – produções estas exploradas ao longo dos ensaios que compõem *The Novel*.

No que diz respeito ao romance latino-americano, Gerald Martin escreve que a América Latina, por longos séculos, foi extensão problemática da literatura europeia, mais especificamente, de Portugal e Espanha, devido à apropriação de moldes que pouco se vinculavam à realidade das nações (2006, p.632). As culturas, muitas vezes suprimidas pelas metrópoles que as negavam, se adequaram mal às novas ideologias, fato que gerou uma assimilação incompleta dos costumes europeus no novo continente. Um elemento importante nesse processo de evolução é a relação entre a literatura e a formação histórica, vinculada a conflitos identitários ocorridos pré e pós-independência, recortados e editados pelo fio do imaginário. Desde seu nascimento para o mundo ocidental, no século XV, a América Latina teve um problema constante: a indefinição da própria imagem. Tal crise cultural envolve questões políticas, econômicas e sociais, por meio das quais as diferentes sociedades compuseram um mosaico de nações com peculiaridades a defini-las em sua individualidade. A busca de novas formas de retratar realidades pluridimensionais gerou, no século XX, uma série de narrativas capazes de reler a história por um viés único e transgressor, o do chamado 'realismo mágico'. Parece que, a partir das transformações ocorridas com a literatura latino-americana, no decorrer do século XX, esses países conseguiram, de uma vez por todas, encontrar

³⁷ Ambos os volumes correspondem a uma seleção de textos do original *Il romanzo*, composto por cinco volumes (2001-2003).

seus próprios caminhos pela arte, renovando formas, imagens e reflexões pela linguagem literária e fazendo a releitura de espaços humanos e geográficos no tempo. Nações em trânsito constituíram-se, desde sua gênese, impuras, e é por isso que há a identificação entre elas e o romance. Este não apenas enraizou-se ao cotidiano cultural dos países, mas procurou interpretar e recriar povos, tempos e espaços. É por isso que, enquanto críticos discutiam, na segunda metade do século XX, a suposta morte do romance, a América Latina vivia o momento mais profícuo do gênero, fato que podemos observar com clareza em produções de escritores que, em suas diferenças estéticas, traduzem muito bem a diversidade de uma terra que é um verdadeiro mosaico cultural. Entre eles estão Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, José Maria Arguedas, Carlos Fuentes, Isabel Allende, Mario Vargas Llosa, ao lado de expoentes brasileiros como Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que refletiram sobre a história do país através de suas peculiaridades sociogeográficas sem deixar de se conectar a questões de âmbito universal.

O fato é que a América Latina não teve uma identidade afixada e, por isso, carrega consigo a eterna busca pela própria imagem. Para Martin, no século XX, com a introdução do realismo mágico por escritores como Carpentier, a América Latina começou a ser vista pelo mundo como um território de integração de múltiplas realidades, em que estão inclusos o prosaico e o poético, o real e o maravilhoso; essa imagem multifacetada do presente provém de um passado cheio de lutas, fracassos e vitórias: “Latin America, viewed through the canonical works of its literature, is a continent of great dreams, vast mirages and shattering disappointments. This pattern goes back to the earliest European chronicles”³⁸ (MARTIN, 2006, p.633). É por isso que sua literatura comporta traços de grandes frustrações e esperanças, percebidas em obras renomadas, a exemplo de *Cem anos de solidão*, do colombiano García Márquez, cujas personagens, conforme Martin, descendem de Dom Quixote e representam a transformação por que passou e ainda passa o continente. A literatura é a expressão máxima da existência mestiça dessa região: “all nations, all ‘races’ are really ‘mixed’ and ‘impure’; all cultures, all

³⁸ Tradução: “A América Latina, do ponto de vista dos trabalhos canônicos de sua literatura, é um continente de grandes sonhos, vastas miragens e decepções fragmentadas. Esse modelo remete-nos às primeiras crônicas europeias.”

literatures have a dynamic between an 'inside' and an 'outside', home and away, self and other" (MARTIN, 2006, p.638).³⁹ A América Latina, através de sua literatura, possui consciência dessa condição e trata de permanentemente redescobrir sua composição identitária.

Na segunda metade do século passado, a literatura latino-americana foi atravessada pela exploração de universos míticos, que revisitaram utopias, lendas, fantasias e fatos passados do continente. Em meio à fusão entre fantasia e realidade, o realismo mágico gerou um olhar diferente sobre um continente marcado por hibridismo, pós-colonialismo, unidade e diversidade, responsáveis por torná-lo um caleidoscópio de identidades. Martin vê cada um dos países latino-americanos como um microcosmo da heterogeneidade do continente como um todo, o que aumenta a relação intertextual entre os textos nele produzidos, estejam escritos em português ou espanhol: "One could say, then, that these two literatures, the Spanish American and Brazilian, have been mainly 'parallel' but that they also now overlap, with innumerable unnoted intertextualities" (2006, p.648).⁴⁰ É interessante ressaltar que a diversidade do continente provoca confusão nas tentativas de conceituação do próprio continente, e elas acabam, por sua vez, estendendo-se à literatura. A vastidão do espaço americano – seja ele latino, sulino ou hispânico, ou mesmo os três – provoca a apropriação do tempo mítico, igualmente vasto por sua carga alegórica, que contém geografias reais e imaginadas, a fim de desbravar o imenso espaço existente dentro dos seres humanos. Alimentada por mitos muitas vezes recriados para esconder a violência real, a representação do passado e do presente une a romanesca desses países, que puderam mostrar a complexidade de sua identidade híbrida através de produções dialógicas.

O romance das últimas décadas parece ter levado às últimas consequências a dialética relação entre indivíduo e sociedade dentro do cotidiano latino-americano, pulverizando a realidade através de pontos de vista e jogos narrativos diversos. O romance passou, cada vez mais, a questionar a si próprio e as contradições que cerceiam o passado e o presente dessas nações. Seu contato com a história, a

³⁹ Tradução: "todas as nações, todas as raças são muito misturadas e impuras; todas as culturas, todas as literaturas têm uma dinâmica entre o dentro e o fora, o familiar e o estrangeiro, o 'eu' e o outro."

⁴⁰ Tradução: "Alguém poderia dizer, então, que estas duas literaturas, a hispano-americana e a brasileira, têm sido, sobretudo, paralelas, mas elas também se sobrepõem com inúmeras intertextualidades despercebidas."

sociologia e a filosofia apresentam, atualmente, questões ideológicas acerca do lugar da América Latina no mundo ocidental e, de modo mais abrangente, do indivíduo na sociedade contemporânea. O romance latino-americano do século XX é espaço para a diversidade transcultural, para visões míticas e críticas sobre o tempo e o espaço, para a construção e a desconstrução de imagens coletivas em trânsito, enfim, para a problematização dos limites entre local, nacional, continental e global a partir de olhares provenientes de nações que não se desfizeram completamente da subordinação a grandes potências nem conseguiram resolver os conflitos internos causados por séculos de exploração. Mas como o Brasil, país um tanto diferenciado de seus vizinhos hispânicos, insere-se nesse conjunto romanesco? O romance produzido aqui é parte de um todo romanesco maior, de uma estrutura fluida que se comunica e entra em conflito com o mundo exatamente pelo fato de ser um organismo vivo, em evolução. Nesse sentido, a análise da história do romance faz-nos compreender a sua complexidade e a de nossa época, e é isso que pretendemos fazer através da análise de pontos importantes pertinentes à história do romance brasileiro.

2.2 O romance brasileiro: uma perspectiva histórica

Forma crítica por excelência, o romance assume o primeiro lugar entre os textos literários de expressão no Ocidente moderno. O historiador Arnold Hauser escreve em *História social da arte e da literatura*⁴¹ que “em nenhuma outra forma os antagonismos da sociedade burguesa se fazem sentir com tanta intensidade, em nenhuma outra as lutas e derrotas do indivíduo são descritas de modo tão emocionante” (2003, p.753). O romance é um gênero que conserva, nessa luta desenfreada, um certo romantismo – mesmo que seja às avessas – com o passar das épocas e estéticas históricas.

Com o aumento da densidade demográfica, a capitalização e a nacionalização do mundo, com o advento da ciência e da indústria, o despertar dos burgos e da classe média urbana, o Ocidente sofre uma rápida individualização das

⁴¹ Título original: Sozialgeschichte der kunst und literatur (1953).

relações. No romance produzido pelos séculos XVIII e XIX na Europa, as personagens, enquanto frutos sociais, distanciam-se do mundo, tornando-se mais instáveis e ambíguas. Aquele busca por uma identidade social a partir da representação de situações individuais entranhadas à ideia de coletividade – e essa busca é a mola propulsora do romance brasileiro desde suas origens.

Considerado o mais irregular de todos os gêneros modernos, o romance surge no Brasil na primeira metade do século XIX como transfiguração e documentação de uma realidade ainda incompreensível para muitos, a de um país independente. Ele corrobora com a busca identitária de uma cultura em formação, representando um país inteiro e, por isso, sua presença se dá vinculada ao movimento romântico. Antonio Candido, no segundo volume de *Formação da literatura brasileira*⁴², postula que o romance, enquanto gênero aberto, foi “pouco redutível às receitas que regiam os gêneros clássicos” e, assim, “tornou-se o gênero romântico por excelência”, ocupando, com essa incursão, espaço suficiente para tornar-se “literatura séria” (1997, p.97). A irregularidade do romance em formação, no Brasil, confere a este uma riqueza cronotópica inigualável, como podemos perceber nas variações geográficas e temporais existentes nas publicações de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Franklin Távora e Manuel Antonio de Almeida. Para o crítico, “há, pois, no romance, amplitude e ambição equivalentes às da epopeia; só que, em vez de arrancar os homens à contingência para levá-los ao plano do milagre, procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano” (CANDIDO, 1997, p.98). É explorando essa dimensão da vida doméstica que o romance conquista leitores através do folhetim e do próprio livro, sem deixar de lado a exaltação patriótica perseguida pela jovem nação. Sobre a tendência nacionalista do romance no Brasil, Candido comenta:

Nacionalismo, na literatura, brasileira, constituiu basicamente [...] em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. É o vínculo que une as *Memórias de um sargento de milícias* ao *Guarani* e a *Inocência*, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever

⁴² O primeiro volume data de 1956, e o segundo, de 1957.

a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo. (1997, p.99).

O romance no Brasil foi, de um lado, construído pelo esforço em manter o padrão europeu; de outro, em construir uma identidade genuinamente nacional. Como veículo difusor da leitura entre mulheres e jovens pertencentes a uma sociedade patriarcal, o romance representou no Brasil expressão máxima da modernidade na literatura. Nele estão circunscritos os espaços urbanos cariocas do Império e da República, a comportar diferentes classes sociais e a seduzir seus habitantes. Também contempla regiões mais distantes, como o Nordeste, o Sul, o sertão mineiro, todas com seus micromundos sedimentados sobre realidades urbanas e rurais diversas.

Com sua primeira publicação no Brasil em 1843, com *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, seguido, no ano seguinte, por *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, o romance brasileiro tem, em seus primeiros passos, uma missão patriótica, uma preocupação nacionalista existente no romance romântico e que retorna, através de outro olhar, no romance modernista do século XX. Através dessa busca por uma visão mais abrangente da diversidade do país, os romancistas exploraram os mais variados espaços, tipos humanos e épocas, a fim de aguçar a sensibilidade de uma elite burguesa que ocupava o sistema literário vigente, pois era, ao mesmo tempo, produtora e leitora de romances. Seja vinculado a lugares primitivos, rurais ou urbanos, “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país” (CANDIDO, 1997, p.101). Em suas primeiras aparições, a preocupação ora com o exotismo primitivista e interiorano, ora com os costumes burgueses da época, ora com a recriação do passado histórico provocava, muitas vezes, deslocamentos pelo fato de os romances apresentarem tal diversidade através de padrões literários e ideológicos europeus, muito divergentes da realidade brasileira.

É importante, nesse aspecto, mencionarmos que a Europa do século XVIII tem em sua base o poder conquistado pela classe burguesa: “Comércio, indústria, bancos, a *ferme générale*, as profissões liberais, a literatura e o jornalismo” (HAUSER, 2003, p.505) estavam em poder da burguesia. Esse *boom* do comércio e

da indústria não apenas desencadeia uma expansão nas cidades, que começam a crescer em ritmo intenso, como na cultura, que acaba sendo impulsionada pelo advento da imprensa: “Gradualmente, a burguesia foi tomando posse de todos os instrumentos de cultura; não só escrevia livros, mas também os lia, não só pintava quadros, mas também os adquiria” (HAUSER, 2003, p.506). O movimento acelerado dos processos industriais leva à mecanização da produção artística da época, formando os padrões de vida e cultura. O romance passa, com isso, a abordar a visão de mundo urbano-burguesa através de espaços sociais e personagens. Com certo bucolismo de início e, a seguir, com tons românticos e realistas, discute questões da vida moderna, tornando-se, assim, o *roman bourgeois* por excelência. O romance do Ocidente, nessa época, vincula-se a elementos como “história espiritual, análise psicológica e autodescoberta, enquanto antes era a representação de acontecimentos externos e processos espirituais, tal como refletidos em ações concretas” (HAUSER, 2003, p.523). Sobretudo nos séculos XVIII e XIX, ele é a expressão do individualismo e da luta do artista pela liberdade, impulsionados pelo liberalismo que emerge na Europa com a Revolução Francesa. O romance torna-se o principal gênero literário do século XVIII, porque representa o problema cultural da época – a antítese entre individualismo e sociedade.

“O burguês, por tanto tempo desprezado, contempla-se com admiração no espelho de sua própria vida espiritual e, quanto mais seriamente aceita seus sentimentos, humores e impulsos, mais importância parece assumir a seus próprios olhos” (HAUSER, 2003, p.558). Dessa ânsia pela descoberta de sua condição nasce o sentimento romântico que atravessa a romanesca e chega ao Brasil com intensidade, símbolo da busca pela identidade nacional e do homem moderno.

Toda a arte moderna é, até certo ponto, o resultado dessa luta romântica pela liberdade. [...] a emancipação do indivíduo, a exclusão de toda autoridade externa, o temerário menosprezo por todas as barreiras e proibições, é e continua sendo o princípio vital da arte moderna. (HAUSER, 2003, p.651).

Com as linhas românticas de pensamento, a arte é, antes de tudo, a expressão da solidão do homem na modernidade: a solidão de Iracema, índia de

padrões de beleza na maioria europeus, desterrada em sua própria terra, que evoca as origens míticas da identidade e da cultura brasileira através da luta pela colonização do nordeste do país; a solidão de Aurélia Camargo face à instituição do casamento e às convenções questionáveis da classe burguesa na corte brasileira, a tolher a liberdade individual através de seus padrões europeus; a solidão de Inocência, menina do sertão mato-grossense, deslocada da rudeza do lugar por suas características romântico-burguesas, que possui, em seu silêncio, a autodefesa e a perdição.

Paris é, como diz Benjamin, “a capital do século XIX” (1989) e nela os países periféricos procuram espelhar-se, o que inclui o Brasil em processo de formação do sistema literário. Além disso, “romance e folhetim andam juntos, um servindo de ferramenta para a popularização do outro” (HAUSER, 2003, 742), e essa proximidade repercute na propagação do romance com fins de entretenimento, carente de densidade em personagens e temas. Sem aspectos estéticos inovadores e sem um aprofundamento reflexivo, ele permanece, em sua maioria, preso a estereótipos europeus; contudo, a popularização do folhetim foi responsável pela disseminação do romance em diferentes camadas sociais e culturais, que o receberam amplamente e dele se tornaram leitores assíduos. Com a expansão da imprensa, a ampliação do número de bibliotecas e escolas, o folhetim integrou-se aos fatores que acarretaram o aumento do público leitor. Do francês *feuilleton*, foi importado da França para o Brasil na primeira metade do século XIX e, através da burguesia, que muito se esforçava para seguir preceitos europeus, encontrou facilmente espaço na sociedade carioca. O romance-folhetim despertou a atenção do público leitor em busca de entretenimento e informação e, acabou por constituir uma forma rápida de leitura, que circulava nos jornais e, conseqüentemente, ampliava sua comercialização.

O romance, através do vínculo entre literatura e imprensa, consolidou-se na produção narrativa brasileira do século XIX, rendendo bons frutos. Entre os diversos exemplares folhetinescos, temos *A moreninha*, publicado no *Jornal do Commercio* em 1844; *Memórias de um sargento de milícias*, que circulou entre os anos de 1852 e 1853 no *Correio Mercantil*; *O guarani*, divulgado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856 (MEYER, 1996). E foi também através dele que o impasse entre as realidades

brasileira e europeia se fez marcante, fazendo o público burguês, nutrido de uma sociedade escravista, entusiasmar-se com ideias liberais.

De que se valeu a construção do romance brasileiro? Foi apenas a imitação da imitação de uma vida europeia no Brasil? Ou foi fruto de uma cultura fundada pela transgressão de padrões ocidentais? Em relação à historiografia do nosso romance, Candido escreve que, quanto à matéria, ele se originou regionalista e de costumes, preso a tipos humanos e à vida social urbana e rural. Também compuseram a geografia romanesca inicial o romance histórico e o romance indianista, ambos buscando constituir um passado heroico e lendário para o país. Em síntese, foram “três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva” (CANDIDO, 1997, p.101). É importante salientar que, através do romance, se produziu com mais rapidez um mapa geográfico e social das vastas regiões brasileiras, pintadas por formas e cores através do processo inesgotável de criação artística. Candido aponta a literatura brasileira em formação como secundária em relação à literatura portuguesa, por sua vez secundária em relação ao conjunto da literatura europeia. Influenciada pela avalanche de formas e estilos, nomes e vozes, tendências e vanguardas da literatura ocidental, desde suas origens, a literatura brasileira esteve enraizada na tentativa de aclimação da cultura europeia, fato claramente observado até surgirem as inovações da literatura machadiana e os arrojos modernistas do início do século XX. A dependência política do Brasil expandiu-se para as esferas cultural e artística, ampliando as consequências do colonialismo. Dessa forma, o que Moretti percebeu, dentro do continente europeu, nos séculos XVIII e XIX, como uma influência feroz do centro cultural sobre a periferia, pode ser transposto com facilidade para a realidade brasileira. Coube ao nosso país, em meio ao poder do mercado cultural, o papel de periferia da periferia, sofrendo todas as desvantagens imaginadas para tal posição.

Assim como Candido pôde constatar, a natureza do romance transfigura o caráter mimético da epopeia, trazendo-o à recriação da pequenez diária, em vez de ater-se aos grandiosos feitos heroicos (1997, p.98). O distanciamento entre os gêneros épico e romanesco ocorre devido à sua capacidade descentralizadora e ao seu inacabamento, que destroem a visão de mundo daquele e fazem do romance o principal veículo de representação da individualidade moderna. No caso do romance

brasileiro, houve, ao longo do século XIX, o conflito entre dois pólos culturais: de um lado, a soberania advinda dos moldes ocidentais influenciou diretamente a formação da narrativa brasileira; de outro, a necessidade crescente de uma literatura própria fortaleceu os ideais nacionalistas e a tentativa (tantas vezes frustrada) de transgressão ao centro propagador da cultura mundial. De qualquer modo, o romance expressou tanto o seu inacabamento quanto o dos indivíduos e do país ao abranger arte, homem e sociedade em construção.

Candido traz algumas discussões importantes sobre o romance brasileiro através de artigos inclusos na edição *A educação pela noite e outros ensaios* (1989). Em “Literatura e subdesenvolvimento”, está a ideia de ‘país novo’ que marcou a literatura latino-americana entre os séculos XIX e XX e foi sendo, paulatinamente, substituída pela de ‘país subdesenvolvido’, o que interferiu na construção dos romances latino-americanos, que ora expressaram a esperança, o gosto pelo exótico e pela descoberta cultural provenientes das possibilidades dadas pelo país a seus habitantes, ora as misérias sociais estampadas em todas as regiões geográficas, desencadeadas pela lucidez com relação à falta de condições do povo. São, portanto, consciências em fases distintas: a “consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de ‘país novo’”, e a “consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’” (CANDIDO, 1989, p.142). Através dessas visões de mundo oferecidas pela narrativa, mitos e realidades estiveram presentes na passagem que a literatura latino-americana fez de “galhos das metropolitanas” (CANDIDO, 1989, p.151) a sistemas interdependentes, os quais contêm fortes vínculos com as literaturas americanas e europeias, mas que muito já construíram de inovador. Ao reconhecermos esse “vínculo placentário com as literaturas europeias” (CANDIDO, 1989, p.151) como parte de nosso desenvolvimento literário, percebemos também que o romance brasileiro está integrado a uma cultura mais ampla, capaz de unir a América Latina em diversidade e atraso, com observa Candido:

o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural de países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-se em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há reprodução nem imitação mecânica. Há participação nos

recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência. (1989, p.155).

De acordo com Roberto Schwarz (2000), o Brasil, a partir do século XIX, importou da Europa os moldes do romance, que ficaram em desacordo com a vida brasileira da época. O mercado cultural brasileiro acabou vivendo do empréstimo formal e da imitação servil de modelos ocidentais. Em relação a essa forte dominação, Sérgio Buarque de Holanda resgata a influência exercida pela cultura europeia no Brasil e o desconcerto cultural que essa tradição provocou no país colonizado:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato mais dominante e mais rico de consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (HOLANDA, 2004, p.31).

Podemos perceber que toda cultura é uma soma de outras culturas, e esta se torna ainda mais heterogênea quando se desenvolve subordinada política e ideologicamente à metrópole, como aconteceu nos países colonizados. O Brasil associou-se inevitavelmente à Península Ibérica e, através dela, a toda a Europa, alimentando-se de uma tradição distante da realidade do país, de onde nasceu a forma de sua cultura.

O duplo deslocamento – ideológico e geográfico – é um dos motivos pelos quais essas ideias e formas estrangeiras ficaram um tanto deslocadas, “fora do lugar” (SCHWARZ, 2000, p.9), ao serem copiadas pelos romancistas brasileiros. No Brasil, a cultura importada deparou-se com um extenso painel de riquezas, diferentes da compacta densidade geográfica e intelectual dos países de origem. Para Candido, “em país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance [...] é documento eloquente da rarefação na densidade espiritual” (1997, p. 101). O romance brasileiro, inicialmente, girou em torno do exotismo, da curiosidade do leitor frente à observação do escritor e do deslocamento

da imaginação na imensidão espacial. Somente a partir de Machado de Assis é que essa densidade espiritual começa a encorpar a ficção do país.

Autores como Balzac, Dumas, Chateaubriand, Hugo, Byron, Scott, Cooper entre outros, eram fonte de leitura e referência da elite brasileira nas bibliotecas e repúblicas estudantis do século XIX. Todavia, mesmo que ninguém se constrangesse em imitar a moda parisiense, o mesmo não acontecia, por exemplo, em relação aos grandes temas abordados pelo realismo francês: aspectos críticos, como “a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate entre a aristocracia e a vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, vocação e ganha-pão” (SCHWARZ, 2000, 37-38), tudo isso não ecoava na nova nação, por falta de aprofundamento ou de conveniência social, fato que gerou romances rarefeitos de consciência acerca das incongruências brasileiras e comprovou o quanto se descarrilaram as ideias europeias ao serem transplantadas para o Brasil.

Schwarz problematiza uma das grandes contradições da literatura brasileira: ao mesmo tempo em que difundiam em seu território os ideais liberais/burgueses, tão presentes no gênero romanesco ocidental, não conseguia se desfazer da tradição escravocrata e do favor. Esse descompasso constante foi influenciado pelas relações centro X periferia e pelas condições políticas, econômicas e sociais da época. A barbárie escravocrata contrastou com o liberalismo, que foi mais usado como elemento decorativo do que como ideologia a ser seguida, constituindo, na sociedade burguesa brasileira, discursos ociosos, considerados “réplicas mal-resolvidas de alguns modelos bem-sucedidos em todo o mundo” (MORETTI, 2003, p. 206).

O que foi então o início do romance brasileiro? Muitas vezes, retrato da imitação de uma vida europeia no Brasil, pois os romancistas copiaram imagens da sociedade urbana, ressaltando, assim, sua posição secundária, periférica. Posição que gerou protestos por parte do próprio Alencar, ao responder às críticas sobre a apropriação do estilo ocidental em seus romances: “Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses” (SCHWARZ, 2000, p. 46). Portanto, a literatura não é a causa primeira dessa imitação cheia de paradoxos, e sim a própria vida social. Talvez por isso seja tão forte em Alencar o sentimento de

evasão histórico-temporal ao formar, com o romance de feições indianistas, mitos literários, a exemplo dos que percebemos nas obras de expressão romântica *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Nelas, a natureza descrita experiencia a subjetividade e a idealização, vistas como modos de fuga da realidade hostil, e a nação reflete-se em um passado heroico e imaginário, de tons ao mesmo tempo nativos e estrangeiros, construindo sobre essa mistura a própria identidade.

Mas o romance brasileiro passa a ousar. O Alencar de *Senhora* (1875) já não é o mesmo daquele que transpunha para a narrativa, nos primeiros romances, fantasias patrióticas e idealizadoras; ele, nesse romance, descortina falácias de tradições sociais, como o matrimônio, deixando homem e mulher em uma posição de igualdade, uma transgressão para a época. A ousadia também se encontra na prosa de Manuel Antonio de Almeida que, em *Memórias de um sargento de milícias*, descortina os impasses de um Rio de Janeiro formado por subúrbios e por personagens populares, que procuram ganhar a vida fora do raio da burguesia. Sua atitude em dar voz a uma classe social sem posses nem prestígio favorece a discussão sobre as desigualdades, percebida mais detalhadamente na prosa de traços naturalistas produzida por Aluísio de Azevedo, cujos exemplos temos em *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890). Neste, o espaço ganha vida e determina o comportamento de tipos humanos em busca animal pela sobrevivência; são homens e mulheres a viver em situações precárias, guiados por instintos e pelas relações, nem sempre harmônicas, travadas socialmente.

Desacordo entre forma e matéria, entre ficção e realidade: nada é mais brasileiro que esta literatura disforme. Até mesmo nos diferentes tipos de romances surgidos na Europa e transpostos para o Brasil, há incongruências. A variedade tipológica ocidental resumiu-se aqui, inicialmente, em romances históricos, regionais, indianistas e urbanos, que compuseram um conjunto cujo intento foi encontrar elementos da 'cor local' e da identidade nacional em meio à importação de estilos e modelos. Em vez da ruptura com o legado do colonizador, houve – intencionalmente ou não – uma literatura pouco significativa quanto a inovações estéticas e reflexões ideológicas, a qual, muitas vezes, forjou singularidades. Isso mostra o quanto a geografia novelística caracteriza-se por ser desigual: não apenas dá fluidez à produção de romances, mas forma um forte mercado literário, responsável pela importação de 'modelos' para países periféricos e pela transgressão estabelecida

entre o romance e suas fontes passadas. O romance do século XIX que chega ao Brasil, por exemplo, desponta em sua cultura como “uma conciliação problemática e instável entre as influências formais das matrizes ocidentais e as matérias locais” (MORETTI, 2000, p. 173). Assim, houve, nessa época, uma intensa dissonância entre a realidade da periferia e as ideias do centro, provocando um desconcerto e, em alguns casos, rupturas, que Moretti observa no romance russo de ideias e no realismo mágico latino-americano. Dissonâncias que encontramos com clareza no romance produzido no Brasil a partir de Machado de Assis.

O romance oitocentista representou historicamente a moral burguesa e a crise de valores gerada pelo individualismo moderno, tão presente na solidão e no riso amargo dos romances machadianos. Nancy Armstrong revela que a moral burguesa corrobora com o senso de individualidade, vinculado à noção de pertencimento: “Bourgeois morality appears to emanate from the very core of an individual, as that individual confronts established systems of value and finds them lacking” (2006, p.349).⁴³ Por sua ânsia pelo individual, manifesta através das personagens em reclusão e negação face ao mundo exterior, o romance expressa profundamente os conflitos sociais e filosóficos que permeiam a sociedade ao longo da história. Ele problematiza conflitos gerados pela liberdade individual de encontro a contratos coletivos, pela flexibilidade e heterogeneidade das regras sociais. No subterrâneo íntimo do romance, esconde-se a crise instaurada pela modernidade, pela supervalorização da mercadoria e conseqüente mercantilização do ser; por isso, as personagens e o narrador são forças que contêm as vozes do romance: da autoridade, das minorias, da classe burguesa, das classes populares. A progressiva perda da individualidade em prol da subordinação das massas a uma elite detentora de poder é também mote do romance, que, ao se preocupar com a identidade individual e coletiva, atravessa a sua própria condição. Sobre as marcas sociais que o romance assume, Armstrong alerta: “Indeed, one could easily rewrite the novel’s relationship to bourgeois morality as the history of the impurities that fiction either assimilated to bourgeois morality or else cast out of its imagined community” (2006,

⁴³ Tradução: “A moral burguesa surge do íntimo de um indivíduo, ao passo que ele se confronta com sistemas estabelecidos de valores e depara-se com a falta deles .”

p.387).⁴⁴ A burguesia torna-se importante alvo de representação, tanto pela prosa realista de final de século quanto pelos arjos modernistas, até perder, pouco a pouco, seu espaço de prestígio.

O século XIX, portanto, enquanto século da prosa (GINSBURG; NANDREA, 2006, p.259), abre as portas do Ocidente à modernidade, e aquela assume a imagem do novo, transcendendo limites. O verso, conforme Ginsburg e Nandrea, está para o mundo antigo assim como a prosa está para o moderno. Nos romances, a América – o novo mundo – vive em sua história o prosaico através dos obstáculos que têm enfrentado para se pôr de pé diante das grandes potências. A prosa contém em si um mundo de contingências, fatalidades e obstáculos diários. “The prosaic world is defined by a lack: lack of beauty, and art, imagination, feeling, and spirit. The world of prose is one where poetry is lacking; the world of poetry is inhibited, destroyed, or produced as a fantasmatic other by the world of prose” (GINSBURG, NANDREA, 2006, p.246).⁴⁵ Mas ela vai além da vida comum: nela figuram imagens alegóricas, recursos linguísticos e elementos poéticos. A prosa está na poesia e a poesia está na prosa, pois ambas se fundem no romance gerando textos polissêmicos, dotados de complexidade. “As a whole, the novel incorporates poetic elements, using lyric language, rhythm and repetition, tampering with the boundary between prose and verse, demonstrating that this boundary may not lie between texts” (GINSBURG; NANDREA, 2006, p.254).⁴⁶ O romance assume, com essa diversidade inerente à prosa em ascensão, o papel de retratar a sociedade em sua heterogeneidade, por meio da mediação entre o individual e o social.

No Brasil, o romance chega para ampliar a ideia de nação e deflagrar a expansão literária através do tempo e do espaço, em um movimento de (re)descoberta da identidade nacional. Em vez de obras que celebrem valores dominantes dos colonizadores, vemos a formação de valores libertários, típicos do pensamento de uma jovem nação, mas que já estampam as contradições vividas

⁴⁴ Tradução: “De fato, pode-se facilmente reescrever a relação do romance com a moral burguesa como a história das impurezas que a ficção ou assimilou daquela ou, de algum modo, retirou de sua comunidade imaginada.”

⁴⁵ Tradução: “O mundo prosaico é definido pela falta: a falta de beleza, arte, imaginação, sentimento e espírito. O mundo da prosa é aquele onde a poesia está em falta; o mundo da poesia é inibido, destruído ou produzido como um ente fantástico pelo mundo da prosa.”

⁴⁶ Tradução: “Como um todo, o romance incorpora elementos poéticos, usando linguagem lírica, ritmo e repetição, mexendo com a fronteira entre prosa e verso e demonstrando que esta fronteira pode não existir entre textos.”

pela sociedade burguesa. Desse modo, o continente americano passou a ser explorado pelo romance, que captou sua magia, sua vastidão natural e suas deficiências socioeconômicas de diferentes formas: pelo senso documental, pela visão mítica ou desencantada do mundo, pela exaltação ufanista ou pela denúncia, o romance foi – e é – uma porta aberta a novas interpretações acerca da ‘terra *brasilis*’. Conforme Candido, seu papel na “afirmação nacional” e na “construção da Pátria” (1989, p.172) repercutem no projeto social desencadeado pelo romance brasileiro desde o século XIX:

Vale a pena assinalar que a representação mais realista encontrou no novo gênero do romance, a partir do decênio de 1840, um instrumento apto para efetuar verdadeira sondagem social. Desde o início a ficção brasileira teve inclinação pelo documentário, e durante o século XIX, foi promovendo uma espécie de grande exploração da vida na cidade e no campo, em todas as áreas, em todas as classes, revelando o País aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo. (1989, p.172).

A revelação do país pelo romance, de acordo com a tendência genealógica que Candido encontra em nossa cultura, é responsável pela tradução do passado na tentativa de justificar o presente – e, mais especificamente nas primeiras décadas de produção ficcional, pela recriação do passado local a partir de padrões explicitamente europeus. Em vez de haver a denúncia da escravidão, do atraso cultural e a investigação do passado, há sua invenção mítica, na tentativa de criar o autêntico brasileiro. No entanto, a partir de Machado de Assis, a literatura passa a ver-se pelo espelho como um sistema amadurecido, já dotado de ampla consciência nacional. Com ele, o romance brasileiro não vai deixar de conter, mesmo que em doses menores, a ironia. Ela aparece, em meio à solidão do ser, como forma estética da crise por que passa a sociedade em transformação. É a expressão maior da desilusão, da perda da fé na política e no próprio ser humano, no olhar racional desesperançado sobre a realidade, e também é desencadeada pela luta de classes que se faz forte no Brasil do século XX.

Da literatura que inicia a história do romance no Brasil à da atualidade, houve transformações essenciais ao amadurecimento da ficção e à consolidação de estilos

próprios, entre elas a realizada por Machado de Assis. Através de suas obras, a literatura configura-se como um sistema dotado de maior complexidade, e a trilha percorrida pelo romance brasileiro do século XX, com suas influências e inovações, passa a retratar a busca por um lugar de identificação entre o estrangeiro e o local, a arte e a mercadoria, a história e a ficção. Olhar “a história da literatura como história da cultura” (MORETTI, 2009, p.823) traz discussões que envolvem transgressão e importação, bem como possibilita entendermos de que forma o romance não só assimila o cotidiano da vida brasileira, mas, a exemplo de Machado, traz novos modos de interpretá-lo.

No Brasil do século XIX, os romances alencarianos e machadianos despontam em qualidade e variedade de estilos, apesar de que, somente em Machado podemos perceber uma profunda tomada de consciência sobre a situação do país em termos históricos, sociais e culturais. Machado é impiedoso na crítica à moral burguesa e a estruturas sociais ao estabelecer o paradoxo do individualismo na sociedade de classes dominada por valores burgueses. Se o capitalismo foi a reconstrução política do Ocidente moderno, o romance – e a arte do final de século como um todo – entra na luta do artista contra si mesmo, suas origens, seus interesses e instintos e, por isso, ela tem na dor perante o tempo sua expressão máxima. Machado assume a posição de pensador literário acerca não apenas da condição vivida pela sociedade carioca da época, mas do próprio ser humano – e do romance – frente à mecanização do mundo e à derrocada de valores. Nesse sentido, Hauser afirma:

A posição impar do romance na literatura oitocentista deve ser explicada, sobretudo, pelo fato de que o espírito dos homens foi completamente dominado pelo sentimento de que a vida está sendo banalizada e mecanizada de forma irresistível, bem como pela concepção do tempo como uma força destrutiva. O romance desenvolve seu princípio formal a partir, justamente, da ideia dos efeitos corrosivos do tempo, assim como a tragédia deriva sua base formal da ideia do destino sempiterno que destrói o homem de um só e cruel golpe. (2003, p.810-811).

O tempo corrói a vida de Bentinho em *Dom Casmurro*, de Brás Cubas em *Memórias póstumas*, de Rubião em *Quincas Borba*. Ele, como verme, rói as carnes

e o coração das personagens, as quais amargam uma vida vazia e solitária. A banalização de sentimentos e valores está presente na força destrutiva do tempo nos romances machadianos, seja ele externo, a representar a modernidade e seus entraves, ou interno, a brincar com fatos e personagens em seu ir e vir caótico. Podemos dizer, então, que o tempo está no cerne do romance moderno e com ele estabelece uma relação de tensão e conflito. E se continuarmos a pensar em Machado, responsável por dar destaque à literatura brasileira dentro do panorama das produções latino-americanas, percebemos o quanto o autor se apropria de elementos dramáticos para a construção de seus romances, onde tempo e destino conflitam incessantemente. Seja através de intertextos referentes a obras dramáticas clássicas, da ironia proveniente da sátira ou da tensão trágica, suas obras estão a recorrer a outras instâncias artísticas para repensar a condição humana em seus aspectos subterrâneos. O romance é “forma de crítica social por excelência” (HAUSER, 2003, p.870), e essa crítica atinge com Machado uma densidade maior e uma dimensão mais ampla.

A romanesca machadiana recria como ninguém o tempo para a reflexão profunda sobre o indivíduo, sua constituição filosófica e sua época supra-histórica. No Brasil, temos, com suas obras, a representação maior dessa relação metaficcional no que tange às possibilidades e aos distanciamentos entre literatura e sociedade moderna, como podemos perceber na posição e nas reflexões do narrador em os seus romances, especialmente em *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em ambos, temos a deformação do tempo através das memórias, um tanto falhas, das personagens, de narrativas subjetivas, onde a incógnita da condição humana desmascara qualquer verdade preestabelecida. Narradores e personagens unem-se a enredos entrecortados por intromissões, omissões e divagações, em meio a uma linguagem irônica, enigmática, aberta, que foge às pretensões da narrativa tradicional e integra-se a novas visões de mundo e de literatura. Machado é quem abre definitivamente caminhos à ficção brasileira (SCHÜLER, 1989, p.66), permeando local e universal, presente e passado, e fornecendo uma nova visão de sociedade a partir do olhar espelhado do homem sobre o homem. Para Schüler, o tecido intertextual do romance faz dele o grande representante do ‘humano’ em toda a sua complexidade, através de lutas individuais travadas com o colapso entre o homem e o mundo mítico; nele está representada

não apenas essa crise, mas a busca pela recuperação do “mito perdido” (1989, p.43). Essa problemática, característica da modernidade, está presente na literatura machadiana, o que o faz um dos maiores – senão o maior – romancista de nossas letras.

Ao adentrar o século XX, tal gênero carrega consigo novas marcas sociais, que se vinculam a sociedades reais e imaginadas, transgredindo a forma tradicional de perceber a coletividade. Democracia em trânsito, liberalismo, capitalismo a todo vapor: eis os alicerces da nova sociedade que dá forma ao mundo contemporâneo até os dias atuais: “O dinheiro domina toda a vida pública e privada: tudo se curva diante dele, tudo serve, tudo é prostituído – exatamente, ou quase, como Balzac o descreveu” (HAUSER, 2003, p.734). Balzac é a grande expressão do século XIX na França, assim como Machado de Assis, no Brasil. Ambos marcam em suas obras o amadurecimento do romance face às novas concepções de tempo decorrentes das transformações sociais e do capitalismo, monstro que assombra a arte e nela produz efeitos. Na modernidade, é ele quem dita as regras, e não há indivíduo que consiga sair vitorioso desse embate. A literatura da era capitalista é, de modo geral, a literatura da desolação do artista frente ao mundo da mercadoria, em que tudo é medido pelo valor monetário. No Brasil do início do século XX, ela é expressa por diversos romancistas: por Machado, em seus últimos romances, *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908); por Lima Barreto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), a problematizar a imagem de Brasil; por Oswald de Andrade, a sugerir retratos fragmentados da realidade através de narrativas experimentais; por Mário de Andrade, com seu olhar oblíquo sobre a metrópole. Nesses exemplos, percebemos, de algum modo, os reflexos da industrialização e dos avanços tecnológicos, o sofrimento econômico do povo a destoar da grandeza territorial do país, a degradação moral da classe burguesa, a má distribuição de riquezas, o abandono a que foi submetido o homem urbano – questões ricas não apenas na romanesca brasileira, mas presentes, de um modo geral, na narrativa latino-americana, seja através do realismo mágico ou de qualquer outra forma de subversão à (des)ordem vigente. Hauser explica:

As tendências básicas do capitalismo moderno, as quais se tornaram cada vez mais evidentes a partir da Renascença, apresentam-se agora em toda sua gritante e intransigente clareza, não atenuadas por qualquer tradição. [...] O sistema torna-se independente daqueles que o alimentam e transforma-se em um mecanismo cujo progresso nenhum poder humano é capaz de restringir. Essa automobilidade do mecanismo é a coisa mais perigosa do capitalismo moderno; confere-lhe aquele demonismo que Balzac descreveu como tão aterrorizador. Na medida em que os meios e pressupostos do sucesso econômico são subtraídos à esfera da influência do indivíduo, torna-se cada vez mais forte a sensação de insegurança, o sentimento de estar à mercê de um monstro despótico. (2003, p.736).

O mundo dá lugar ao provisório e ao instável, que provocam a sensação de desconforto, tão bem representado através das vanguardas europeias. De acordo com Hauser, “o ‘século XX’ começa depois da I Guerra Mundial, ou seja, na década de 20, assim como o ‘século XIX’ só iniciou por volta de 1830” (2003, p.957), posição também defendida por Otto Maria Carpeaux no sétimo volume de *História da literatura ocidental*⁴⁷, dado o ambiente revolucionário que se despreendeu da Primeira Guerra e se manifestou na arte através das vanguardas europeias. No Brasil, elas tiveram expressão não apenas com o movimento modernista, impulsionado pela Semana de Arte Moderna de 1922, mas ao longo de todo o século XX, face às novas possibilidades estéticas e ideológicas por elas geradas.

Nessa época, há na literatura do país uma forte representação, pela narrativa, do universo paulista, fato que contribui à visão da sociedade brasileira como um mosaico de culturas, um caleidoscópio de identidades. Ao perambular pela geografia e pela história, o romance desvenda o imaginário da nação e contribui ao nosso olhar acerca do processo de colonização e modernização do país. É, por isso, uma mistura de documentação histórica e recriação artística que se dá pela ficção. O revigorar do romance no país é também o redescobrimto da língua e da cultura. Nesse sentido, Mário de Andrade estabelece um divisor de águas, pois teve como missão o resgate da brasilidade pela arte, composta por um multifacetado conjunto cultural e histórico. Através da exploração de nossas raízes folclóricas, buscou a libertação da forma e a problematização da identidade nacional, utilizando recursos como o humor, a ironia, a paródia e a colagem. Em meio a tantas inovações implantadas no território da linguagem, o romancista envereda pela busca de

⁴⁷ Otto Maria Carpeaux escreveu sua obra-prima em oito volumes, entre os anos de 1959 e 1966, publicados por O *Cruzeiro*.

imagens brasileiras, compostas por fragmentos dispersos e tons arlequins, visíveis na composição de *Macunaíma* (1928). Primitivismo e urbanização, folclore e industrialização, passado e futuro unem-se no presente, dando amostras da consciência dividida e da impureza característica do indivíduo e da sociedade representados pelo romance brasileiro.

Com a crise do romance psicológico, a nova literatura expande-se sem controle e assume de vez a multiplicidade do mundo. Tudo se une em uma massa literária que produz, em um mosaico de formas e cores, uma enciclopédia da modernidade. Tempo e espaço diluem-se, e as personagens não mais são o centro do romance, e sim a própria forma artística mutante, que se funde às técnicas trazidas pela fotografia, pela arte cinematográfica e pelas tecnologias a proporcionar novos conceitos cronotópicos através da virtualização e globalização do mundo. Técnicas diversas extraídas do cinema e da fotografia exploram com detalhes o vai e vem da vida contemporânea, cuja unidade vem da diversidade de estilos. O cinema, em especial, dá o tom a romances que experimentam o foco narrativo, enquadramento de cenas, distensão do enredo, como percebemos nas imagens fragmentadas de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, marco do romance modernista, cujo enredo se processa por meio de *flashes* cinematográficos, que extraem da realidade urbana um verdadeiro mosaico narrativo. No conturbado intervalo das duas guerras mundiais, o escritor contribui ao romance brasileiro com *Memórias* e de *Serafim Ponte Grande* (1933), importante à compreensão do que foi a prosa modernista no Brasil, que abriu portas para novas formas de narrar, percebidas na atualidade, por exemplo, com a aproximação entre literatura e cinema desencadeada em *Benjamin* (1995), de Chico Buarque, e *Eles eram muitos cavalos* (2000), de Luiz Ruffato. Oswald e Mário de Andrade traduziram pelo romance a fragmentação do Brasil em termos histórico-culturais, através de personagens múltiplas fundidas em somente um ser, incompleto, a divagar pelo tempo e pelo espaço 'em busca de'.

Devido à crise econômica de 1929, que acarretou o *crash* na bolsa de valores de Nova Iorque e gerou graves reflexos na economia brasileira⁴⁸ – a falência de

⁴⁸ Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo*, analisa os reflexos sociais e culturais da época. Para ele, "o decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa"; nesse

empresas, o empobrecimento da aristocracia e a crise burguesa – o país, que colhia seu melhor da estética modernista, enveredou pela reescritura da realidade econômica e social através do chamado ‘Romances de 30’, cujas produções iniciaram em 1928 com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida e estenderam-se pelas décadas seguintes, ora buscando desnudar problemas esquecidos pelo governo nas vertentes sulina e nordestina, ora ingressando no mundo interior das personagens. Com isso, a literatura revela-se como expressão ideológica de força e impõe-se contra a ordem social, buscando resquícios do sentimento de *comunis*. A arte renuncia a ilusão impressionista e não se basta em representar, assumindo o papel de denúncia e transgressão.

Desse modo, um novo ‘surto’ do romance surge no Brasil após as erupções modernistas, com os reflexos da crise mundial no país. O engajamento nos anos de 1930 ocorre em todas as esferas sociais e culturais. Há, com isso, a expansão das literaturas regionais e dos movimentos populares. A transgressão modernista consolida-se, cedendo espaço à documentação e à denúncia das precariedades encontradas nas regiões brasileiras. Temos, então, visões renovadas que nascem em um contexto de turbulência política interna e externa, ocasionada pelo Estado Novo e pela Segunda Guerra Mundial. A narrativa, que cresce nessa época, tanto quanto a música popular, rompe com a arte erudita e ganha espaço pelo território nacional. Contudo, dada a extensão do país, a literatura brasileira não comporta a unidade; é, sim, o resultado da diversidade cultural, cada vez maior na segunda metade do século XX.

A busca pela unidade perdida move romances do período, cujas personagens peregrinam pelos mundos interno e externo como se estivessem presas em um labirinto, ora desesperadas frente à condição em que se encontram, ora inertes, prostradas à beira do abismo. Os romances de teor mais intimista, inspirados de um lado pelo simbolismo psicanalítico, de outro pelo existencialismo filosófico, trouxeram, com Lúcio Cardoso, Ciro dos Anjos, Otávio de Faria e Cornélio Pena, entre outros, uma visão mais introspectiva, compartilhando, ao lado das tendências

sentido, a “Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo” (LAFETÁ, 2000, p.28;32). Debate que o “Romance de 30” passa a fazer.

neo-realistas, novas formas de olhar a sociedade a partir do extravasamento das tensões íntimas de personagens em conflito.

Campo e cidade, passado e presente: eis as fronteiras do romance brasileiro. Após os fervores modernistas, tais fronteiras abrem-se com a 'Geração de 30', que retrata a vida dos retirantes e os problemas da seca, com Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos; a decadência dos engenhos de açúcar, com José Lins do Rego; o problema do êxodo rural, com Cyro Martins; as dificuldades impostas pelo mundo urbano a absorver o proletariado humilde, com Jorge Amado e Dyonélio Machado; a transformação histórica do país, com Erico Verissimo. Com Graciliano de *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), por exemplo, o romance carrega-se de tensão entre homem e mundo; suas publicações estão encravadas nas relações entre propriedade e capital, cultura e subdesenvolvimento, campo e cidade, que tanto denunciam, ainda hoje, problemas inerentes à realidade brasileira.

Foi assim que o 'Romance de 30' representou as relações entre Brasil e mundo contemporâneo. Talvez por isso Candido de *Brigada ligeira* afirme que essa geração, de certo modo, inaugura o romance brasileiro, pois tais romancistas "tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior" (1992, p.45). É claro que não podemos pensar no romance brasileiro sem o legado de um Alencar nem de um Machado, mas com o 'Romance de 30', é inegável o enriquecimento do romance enquanto documento e denúncia, a se distanciar do regional pitoresco e do urbano burguês para lançar seu foco nas agudas contradições sociais vigentes. Pelo 'Romance de 30',

Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima *criou*, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiam a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. (CANDIDO, 1992, p.48).

Tal tomada de consciência move, em geral, o romance latino-americano da época, cujos escritores procuram trazer originalidade estética à narrativa sem deixar de denunciar questões pertinentes ao seu país. Romances que carregam em si a ambivalência de sua situação na América Latina, ao se colocar entre a esperança e a desilusão, seja pelo romance-reportagem, pelo romance experimental e de introspecção, pelo neo-realismo ou pelo realismo mágico, esteja ele vinculado ou não às dimensões regional e urbana. É assim que conquistam seu lugar na literatura contemporânea, refazendo e desfazendo os mitos que circundam o ‘mundo novo’:

Guimarães Rosa, Juan Rulfo e Vargas Llosa praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortázar ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie de nova literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo. (CANDIDO, 1989, p.162).

Proveniente da fusão entre uma literatura erudita trazida às Américas pela imposição cultural, que se mesclou às culturas indígenas e africanas, o romance brasileiro é fruto da formação de uma nova realidade literária. A literatura brasileira, no conjunto diversificado da latino-americana, atua como um sistema vivo e completo, não somente pela vastidão que nosso país ocupa nesse território e pela peculiaridade linguística, mas pela colonização poliédrica, iniciada por portugueses e espanhóis e seguida por imigrantes de diversas origens. É, atualmente, um sistema autossuficiente, que se aproxima mais da literatura hispano-americana do que de qualquer outra. Ora pela idealização, ora pela crítica irônica e mordaz, o romance brasileiro, no decorrer de sua existência, travou uma íntima relação com a história social do país, explorando os conflitos de uma terra violada, miscigenada, explorada econômica e politicamente, à espera de ser (re)descoberta. Uma terra que, conforme Gerald Martin, vive entre utopias e distopias, procurando reler o presente através de suas memórias histórico-culturais: “Latin American history and literature show an unusually persistent alternation between utopias and dystopias” (2006, p.656).⁴⁹ Nosso romance cresceu a partir das propostas do ‘Romance de 30’, das

⁴⁹ Tradução: “A história e a literatura latino-americanas mostram uma incomum e persistente alternância entre utopias e distopias.”

inovações trazidas pelo romance latino-americano e estadunidense, originando possibilidades novas, que repercutiram em bons frutos nos últimos cinquenta anos.

Candido destaca que, embora o regional tenha importância na trajetória do romance brasileiro, o urbano constituiu elemento predominante de expressão da dependência do país em relação aos grandes centros urbanos ocidentais. Segundo ele, a opção pelas “formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais” (1989, p.203) foi predominante, colocando em segundo plano o regional e o pitoresco. Com isso, a renovação do romance no Brasil, em meados do século XX, culminou com a prosa sem precedentes de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, os quais marcaram o ápice da narrativa longa no país e inseriram-no no conjunto do que há de melhor na produção romanesca latino-americana, ao lado de Rulfo (México), Garcia Márquez (Colômbia), Arguedas (Peru), Roa Bastos (Paraguai), Allende (Chile) e Cortázar (Argentina), entre outros nomes consagrados pelo público e pela crítica. Clarice e Rosa deram novo fôlego à narrativa a partir dos anos de 1940, introduzindo o múltiplo transitório inerente à contemporaneidade, seja pela retomada de mitos, pela transfiguração do mundo através da linguagem, pela consciência filosófica, pelas relações entre local e universal, pela instauração da “modernidade da escrita” (CANDIDO, 1989, p.207), mas sem esquecer as próprias tradições. Com eles, chegamos à revolução linguística sem precedentes do romance, entrelaçada às adversidades provenientes dos sentimentos filosóficos de ‘estar’ e ‘não estar’ no mundo, através de espaços domésticos ou de vastidões sertanejas.

As correntes modernistas, no entanto, continuaram vigorando em meio à arte contemporânea, transformando-a ou compondo-a. Carpeaux não vê, a partir delas, uma ou mais estéticas literárias em voga, mas uma completa dispersão nas produções que atravessam o século da tecnologia. Para ele, “a tendência dominante da época é o irracionalismo” (CARPEAUX, 1966, p.3257), cuja expressão é percebida no modernismo primitivista de Mário de Andrade, na introspecção de profundo psicologismo de Clarice Lispector, na filosofia mítica de Guimarães Rosa. Também nas manifestações do realismo-mágico sul-americano, que, em menores proporções, tem suas manifestações no Brasil, principalmente na contística, como percebemos nas criações de Murilo Rubião. Tendência que chega ao romance com Erico Verissimo de *Incidente em Antares* (1971), José J. Veiga de *A hora dos*

ruminantes (1966) e *Sombras de reis barbudos* (1972) ou Ignácio de Loyola Brandão de *Zero* e *Não verás país nenhum* (1981), entre outros que ficam entre a alegoria política, as tendências surrealistas, o fantástico e o absurdo, pela forma como cada texto joga linguisticamente com os limites imprecisos entre o insólito e o corriqueiro. Todos são romances que buscam na metaforização da vida um caminho para conseguirem expressar as dores da repressão e da falta de sentido que paira na sociedade.

Essa tendência progride com o romance que surge em resistência ao Golpe Militar de 1964 e recria situações imaginárias para desmascarar a opressão do regime ditatorial e libertar-se da falta de liberdade que paira sobre o Brasil entre os anos de 1960 e 1970. Temos aqui o fantástico a explorar, a representar o *nonsense* da realidade brasileira dos anos de chumbo. Ao lado dos romances de cunho fantástico, estão os que procuram reescrever a história, tal como “epitáfios de mundos desaparecidos” (CARPEAUX, 1966, p. 3366), a procurar nas cinzas do passado as ruínas do mundo presente na busca pela identidade desfeita. Com eles estão os romances de cunho memorialístico, confessional e biográfico, a vagar por imagens perdidas e a formar, desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma forte e rica vertente romanesca na literatura brasileira, que chega com força até a atualidade, como percebemos, por exemplo, em *O filho eterno* (2008), de Cristóvão Tezza.

Carregado de maior ou menor tensão entre indivíduo e mundo, o romance brasileiro contemporâneo procura denunciar realidades opressivas, provenientes da miséria social ou interior, que produz um deslocamento irreconciliável entre parte e todo. Com Lispector, escritora de *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977), entre outras narrativas, o romance explora não apenas a alma humana em seu interior, mas o faz através da renovação completa da linguagem literária, mesclando elementos poéticos e extraliterários. A consciência plena da situação do ser humano frente à modernidade provoca, em seus textos, uma espécie de comunhão íntima com o leitor, realizada por meio do vazio latejante, de imagens epifânicas, da renovação linguística, resultados de uma busca sem fim tramada através do experimentalismo formal. A subjetividade em crise nos romances clariceanos faz com que suas personagens vivam labirintos interiores, de onde, na maioria das vezes, não conseguem sair.

Além de Clarice, Guimarães Rosa e Osman Lins fizeram experimentações que renovaram a ficção e trouxeram diferentes formas de representação da vida. Com Rosa de *Grande sertão: veredas* (1967), único romance por ele publicado, o memorialismo chega ao apogeu e seduz pela aproximação que a narrativa realiza entre oralidade e escrita. Através do protagonista Riobaldo, a conduzir o narratário estrangeiro por suas memórias, temos o desbravamento filosófico da condição humana atemporal, que se concilia à apreensão de elementos do sertão mineiro e de outros fantásticos, míticos, psicológicos, transcendentais. Como podemos perceber, há a transformação do regional em universal, ampliando-se as relações homem x mundo. Rosa estabelece, assim, uma cosmogênese, remetendo o leitor ao homem ancestral e a sua relação dialética com o universo. Nesse sentido, o retorno ao mítico é perceptível pela valorização da oralidade, pela visão circular do tempo, pela dispersão do 'eu' no espaço e pela religiosidade proveniente da relação entre o ser e a natureza. Se *Grande sertão* atinge tal amplitude sem se desprender de imagens nacionais, um dos fatores que o levam a essa conquista é a renovação linguístico-literária feita pelo autor. A profundidade linguística provém da ornamentação e poeticidade do texto, que se utiliza de recursos estilísticos diversos e, ao mesmo tempo, embebe-se do falar sertanejo. Ela está em todos os elementos da narrativa: nas relações cronotópicas, nas personagens em trânsito, na reconstrução do ato de narrar, na unidade caótica do enredo, na multiplicidade de sentidos ocultos em cada frase. Aqui, não apenas os seres humanos estão em travessia – o próprio romance também está e, com isso, cresce em qualidade, influenciando a produção posterior.

Com as portas abertas à pluralidade do romance, a partir da década de 1960, mesmo com a censura em voga, podemos perceber o desdobramento do gênero, que procura linguagens e estilos inovadores, tornando-se um polígono:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, de propaganda, da televisão das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo *storm-center*, que abalou hábitos mentais,

inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p.209-210).

Romances nada convencionais, influenciados pelo cinema, pelo 'teatro do absurdo', pelo *nouveau roman*, pela televisão, pelas narrativas que renovam o realismo tradicional, são muitas vezes dotados de agressividade e sensualidade, a fim de exprimir as sensações individuais provenientes de um mundo fragmentado pela tecnologia e pela informação. Dele provêm as "tendências desestruturantes que dissolvem o enredo" (CANDIDO, 1989, p.210) e tornam a realidade opaca, difusa. Se o romance já se mostra contrário às tradições passadistas através da negação que faz a si e à sociedade repressora, com o movimento Tropicália, desencadeado na música e disseminado pelas demais artes, esse sentimento de revolta se aguça, retomando, mais uma vez, a busca pela identidade brasileira por meio da crítica, do pastiche e da liberdade formal. São os novos tempos, cada vez mais acelerados, que fazem com que o romance, provocado pelos desmandos da ditadura, se abra à violência urbana, à sexualidade banalizada, ao capitalismo devorador:

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração, para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal –, apesar do arrocho do regime militar. (CANDIDO, 1989, p.212).

Há uma expansão no tratamento das esferas sociais. O romance cede lugar a imagens da marginalização do mundo, do abismo que se forma entre centro e periferia, dentro e fora dos padrões sociais. Ele passa a ser povoado por prostitutas, favelados, homossexuais, presidiários, enfim, por aqueles que, outrora, não tiveram espaço no romance burguês e auxiliam na irrevogável popularização do gênero sem que este se torne, por isso, menos aprofundado em suas abordagens críticas. Com a crua realidade das duas grandes guerras que dividiram o século e de inúmeros outros conflitos impulsionados por uma crise econômica que mudou os rumos das nações, um certo niilismo intelectual, uma resistência desencantada à falsa ordem vigente, assola a civilização. A partir de ideias niilistas presentes em discussões

filosóficas, como as suscitadas por Nietzsche, o questionamento de tudo e de todos entra na literatura – e no romance, mais especificamente – atravessando as décadas turbulentas da segunda metade do século XX no país.

Um fenômeno literário inicia-se com a abertura dos mercados, desencadeada com força nessa época e percebida pela popularização dos romances de Jorge Amado no Brasil: a internacionalização da literatura e sua inserção no jogo da produção em massa. *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), entre diversos outros títulos, levam para dezenas de países um pouco da vida, dos espaços e da identidade brasileira. Mas Amado fez mais do que isso: além de engajar-se na luta de classes através do romance, o que resultou em obras como *Jubiabá* (1935) e *Terras do Sem-Fim* (1943), explorou atentamente a riqueza contida na miscigenação que caracteriza o povo brasileiro; mais do que isso, uniu o povo aos espaços de origem, produzindo, ao desbravar o interior e o litoral nordestinos, a reescritura de uma identidade plural pelo viés do popular.

Através dos *best-sellers*, os leitores de romances passaram a encontrar no país uma literatura com traços de erotismo, autoajuda, esoterismo, histórias policiais e ficção científica. Romances que, muitas vezes, enchem as estantes das livrarias para serem posteriormente descartados. Exemplo disso no Brasil são as produções de Paulo Coelho, que agrega em suas obras elementos de consumo em massa, alargando o mercado livreiro e manifestando o fenômeno mundial dos *best-sellers*. Ao mesmo tempo, para resistir à mercantilização da arte, o romance ousa, provoca e, enquanto organismo vivo, transforma-se, como podemos perceber na literatura das últimas duas décadas, produzida a partir da redemocratização do país. É com ela que a liberdade estética assume grau máximo, provocando olhares estilhaçados sobre realidades diárias, olhares globais sobre realidades locais, focados, em grande parte, na vida dos grandes centros urbanos.

Após os Anos de Chumbo da Ditadura Militar, novas vertentes romanescas dão vida ao gênero, realizando a interligação entre velho e novo, responsável pela consolidação da identidade nacional. Os romances possuem, em especial, novas propostas cronotópicas e, com os efeitos da globalização, subvertem as noções de realidade e pertencimento, mesclando em si elementos virtuais e estabelecendo o contato entre literatura e novas linguagens, tecnologias e visões de mundo. A partir

deles, a subversão no romance e a falta de regras tornou-se regra, desencadeando obras notáveis, a exemplo de romances de Nélida Piñon, Silviano Santiago, Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Chico Buarque, Bernardo de Carvalho, Milton Hatoum, Raduan Nassar, Rubem Fonseca, Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato, entre diversos outros romancistas que trouxeram, nas últimas décadas, novas possibilidades.

As intenções do romance são múltiplas e atravessam sensações, sentimentos e reflexões. Ele procura mimetizar e, paradoxalmente, resistir à tradição mimética, representar o cotidiano e, ao mesmo tempo, dele fugir através da criação artística. É por isso que o romance, seja tradicional ou irreverente quanto à forma e ao conteúdo, sempre provocou reações de amor e ódio na crítica, devido à amplitude de seu discurso na sociedade. Isso não foi diferente no Brasil, que, teve, com o romance, uma possibilidade de reescrever a própria história. Carpeaux sugere que a “ambiguidade é a palavra-chave da arte, que, por definição, nunca se enquadra em sistema lógico” (1966, 3037). A ambiguidade também faz parte da natureza do romance, e sua ilógica pode ser observada fortemente em nossa narrativa contemporânea, que traz para o texto literário os descaminhos da modernidade. Sejam considerados frutos de uma linhagem memorialística, histórica ou de costumes, sejam vistos pelo viés urbano ou rural, sejam considerados mais intimistas ou engajados socialmente, não importa: a complexidade do romance brasileiro torna limitada qualquer tentativa de classificação, pois, assim como cada texto, cada estilo adentra outro, estabelecendo um emaranhado infinito de fios narrativos, os quais tornam ainda mais envolvente a arte romanesca e seduzem a cada um que procura refazer seus caminhos. São esses caminhos do romance brasileiro atual que procuraremos agora trilhar.

2.3 Brasil x romance contemporâneo: faces do inacabado

Moretti percebe o romance como acontecimento cultural, que, em sua diversidade estética, redefiniu tempo, indivíduo, espaços, linguagem e o próprio sentido de realidade. Eis as faces do romance que chega à contemporaneidade:

“uma história milenar; uma morfologia proteiforme; uma geografia planetária” (MORETTI, 2009, p.11). O romance redescobre tempos e espaços de incontáveis formas, revigorando, em cada uma delas, sua própria razão de existir. É por isso que ele se adaptou muito bem às transformações sociais ocorridas ao longo do século XX para chegar, com fôlego e saúde, ao novo milênio:

Assim que outros meios de comunicação de massa, o cinema em primeiro lugar, começam a lhe fazer concorrência, o romance se lança a novas e temerárias metamorfoses, abandonando até aquela linguagem comum que o servira tão bem nos séculos precedentes. (MORETTI, 2009, p.12).

Mesmo que novas linguagens povoem o romance da atualidade, é fato que sua ligação com o livro continua visceral, embora o advento das tecnologias virtuais tenha provocado em muitos adeptos a sensação de morte do livro impresso e, com ele, do romance. Vargas Llosa, com relação a essa questão, afirma que o destino do gênero está ligado ao do livro “em um matrimônio indissolúvel” (2009, p.24), refugando as declarações de Bill Gates sobre o fim do papel e, conseqüentemente, do livro, no século XXI. Para o escritor, a fruição da palavra, as sensações de intimidade e isolamento espiritual só são possíveis com os efeitos proporcionados pela leitura livreira. A concentração frente ao livro gera no leitor cumplicidade com relação às discussões provocadas pela boa literatura. “Para formar cidadãos críticos e independentes, difíceis de manipular, em permanente mobilização espiritual e com uma imaginação inquieta, nada melhor do que bons romances” (LLOSA, 2009, p.27). A literatura em forma de livros, portanto, continua ocupando as estantes de livrarias, sebos e bibliotecas, para a felicidade de Llosa e daqueles que, como nós, acreditam na capacidade transformadora dessa forma de arte. No Brasil, tal realidade não é diferente; prova disso pode ser observada no crescimento do número de livros em formatos *pocket* e *e-book*, de sebos e livrarias virtuais, que se utilizam das redes de computadores para vender livros a todas as regiões do país, popularizando assim ainda mais a leitura.

E se falamos de literatura no Brasil contemporâneo, precisamos compreender as variáveis implícitas na realidade das últimas décadas, mais especificamente dos anos que sucederam o Regime Militar – a era democrática, que visualizou a queda

do muro de Berlim e das torres gêmeas norte-americanas, presenciou o fim de tantos outros regimes ditatoriais pelo Ocidente e a independência das colônias luso-africanas. No período pós-ditadura, que se inicia na metade dos anos de 1980, o Brasil transformou-se em todas as esferas sociais, conectando à democracia nascente elementos da comunicação em massa e da tecnologia da informação, as quais fizeram do mundo uma verdadeira “aldeia global”, cujas informações passaram a ser veiculadas em tempo real através de espaços eletrônicos e mídias virtuais em rede.

Os trinta anos entre as eleições de Jânio Quadros e de Collor de Melo representam um momento decisivo da história brasileira, pois contêm em si o processo repressivo da Ditadura Militar, que assolou o país por aproximadamente duas décadas, bem como a expressão de seus reflexos. Entre eles estão o aprofundamento das desigualdades sociais, a aceleração do crescimento urbano e industrial, a internacionalização política e a inserção de novas tecnologias, necessárias à formação de uma economia global. A partir de 1979, o país viveu a gradual abertura política, que garantiu as mudanças ocorridas nos anos de 1980 rumo à viabilização da democracia no país. Concomitante a tal mudança de cenário, temos o *boom* científico e tecnológico do final do século, responsável pelo redimensionamento das noções de ‘nação’ e ‘fronteira’, revistas pela criação de novos espaços. Nessa mesma época, houve a redemocratização do Cone Sul, redesenhado pelas novas repúblicas latino-americanas, que se mostraram cada vez mais dependentes da economia mundial com o advento da globalização e do neoliberalismo. Elemento que também exerce forte influência na sociedade contemporânea é a mídia, com uma abrangência impactante no globo pela disseminação de informações em tempo real, formando assim gerações de cidadãos-espectadores, prontos para receber as notícias que chegam em ritmo frenético e para descartar tudo o que se torna, a cada minuto, desatualizado. Através dela, assistimos à periferização do Brasil, à marginalização e à violência crescentes, alimentadas pelo capitalismo, a gerar a ânsia pelo consumo, a supremacia do dinheiro e a conseqüente coisificação do ser humano.

Com espaços geográficos urbanos, o país mudou social, política e economicamente. Em 1989, ocorreram as primeiras eleições diretas para presidente, com participação massiva do povo. Este já havia se mobilizado anteriormente, em

prol do movimento civil Diretas Já, em 1984, cujos reflexos se tornaram visíveis no ano seguinte, com as eleições indiretas para presidente e a aprovação da Emenda Constitucional pelo Congresso Nacional. Desse modo, temos em 1989, com o fim do período de transição política, o marco de uma nova fase do país, que chega à atualidade e inaugura novos modelos de pensar a nação. A interdição política e cultural dos anos anteriores torna-se, assim, parte de um passado recente, que não quer ser esquecido, e a imagem de um novo Brasil surge a partir de transformações profundas, que incluem a passagem de uma sociedade rural para uma urbanizada, de uma política de contenção coletiva para uma de valorização das liberdades individuais, passagem esta realizada através de quase uma década de transição política. Temos, nessa época, o acesso à informação por todas as classes sociais, através da popularização da televisão, da ampliação da acessibilidade aos meios de telecomunicação e à tecnologia digital, cujo *boom* se dá nos anos de 1990. O Brasil do final do século XX é, portanto, um país cuja população consumidora está culturalmente vinculada à mídia televisiva e à Internet.

As transformações não param por aí. A descentralização da educação, que passou a atingir as classes menos favorecidas, e a redução dos índices de analfabetismo foram impulsionadas pelos estudos de Paulo Freire – fundador da chamada “pedagogia crítica”, que revolucionou os conceitos de ensino e de leitura no país. Além disso, devido aos avanços da ciência médica, à ampliação do sistema de saúde nos setores públicos e privados e à melhoria da infraestrutura do país, houve a redução da taxa de mortalidade infantil e o aumento da expectativa de vida, que, em um século, passou de trinta e cinco para setenta anos, aproximadamente. Outro fator nesse curso de mudanças diz respeito ao aumento do Produto Interno Bruto (PIB), cujo crescimento foi de mais de cem vezes ao longo do século, devido à urbanização e à industrialização em ritmo frenético. Contudo, o mais impressionante, conforme dados estatísticos do IBGE (2006), está no crescimento da população brasileira, que decuplicou em um século, muito em função da intensa imigração ocorrida no país, e que, atualmente, ultrapassa os 180 milhões de habitantes. Há ainda outros fatores de relevância, como a viabilização do sistema de transportes, principalmente rodoviário – dominante no final do século, a comportar uma frota cada vez maior de veículos – e do aéreo, que popularizou o traslado doméstico a partir dos anos de 1990. Também houve uma maior oferta de bens de consumo

público, como água, iluminação pública, esgoto sanitário e coleta de lixo, possibilitados, nessa época, à maioria da população com moradia regular; paradoxalmente, o crescimento de favelas e habitações irregulares foi intensificado com a falta de planejamento familiar e o crescimento descontrolado da população nos últimos quarenta anos.

Tais dados socioeconômicos trazem uma breve noção acerca da complexa realidade brasileira do final do século, imersa em um panorama de globalização mundial, despolarização das forças econômicas e disseminação das políticas neoliberais. Em meio a precariedades que alimentam os problemas contemporâneos do país, como a despreocupação ambiental e o descontrole demográfico, novos espaços surgem, reais e virtuais, transformando as ideias de tempo, sociedade e indivíduo. De acordo com Celso Furtado, em entrevista para Eduardo Nunes, presidente do IBGE, “a verdade é que o Brasil continua sendo uma constelação de regiões de distintos níveis de desenvolvimento, com uma grande heterogeneidade social e graves problemas que preocupam a todos os brasileiros” (IBGE, 2006, s.n.). Embora tenha crescido economicamente e se tornado uma das dez maiores economias mundiais, a má distribuição de renda e a falta de políticas públicas produz uma grande massa de subempregados. “A parte da população que não participa dos benefícios do desenvolvimento é tão grande que este passa a ser um dos principais problemas, senão o prioritário, de quem governa o Brasil” (IBGE, 2006, s.n.).

Entre os anos de 1980 e 1990, a crise do petróleo, com a Guerra no Iraque, e o aumento da dívida externa dentre os países dependentes dos Estados Unidos contribuíram para formar um cenário de turbulência e instabilidade no Brasil, que se pôs entre as ideias de modernização e atraso, situação ainda presente na atualidade, quando temos, conforme Paulo Vinentini, a ampliação destas contradições: “No caminho da modernização (econômica) sem mudança (social), o Brasil vive ainda as mesmas tensões internas de trinta anos atrás, só que mais graves e num cenário mais complexo” (2000, p.41). De um lado, um país que busca se ajustar à globalização; de outro, um país imerso em desigualdade social, como alerta Berenice Corsetti:

O que assistimos, no final do século XX, no Brasil e no mundo, é um processo de globalização com uma intensidade nunca antes verificada, viabilizada por novas tecnologias microeletrônicas, informacionais e energéticas e com tais formas de exclusão também nunca antes perceptíveis, justificadas pela ideologia e políticas neoliberais. Nesse conjunto, vem sendo reduzida a já limitada esfera pública, que historicamente foi criada para fazer frente à crise do capital e ampliada pelas lutas dos trabalhadores. (2000, p.201).

No caso da globalização, José Antônio Tavares caracteriza-a como o fenômeno da interação econômica, da mundialização da economia e do capital. É desencadeada pelo crescimento da tecnologia, que possibilita o conhecimento de realidades em tempo real pelas redes de computadores, que proporcionam a circulação de valores e investimentos entre continentes e a internacionalização das cadeias produtivas.

Segundo esse cientista político,

Derivada de inovações radicais na tecnologia da informação e da comunicação, a globalização não é apenas um fenômeno econômico e político: compreende transformações profundas em todas as esferas da existência, que se comunicam, também quase instantaneamente, ao mundo, com seus efeitos inevitáveis. Na cultura, a globalização recrudesce ao mesmo tempo o cosmopolitismo e o individualismo. Gera espaços e identidades transnacionais. Mas erode progressivamente as culturas e as identidades nacionais e tende a fazer desaparecer as diversidades culturais. (TAVARES, 2006, p.27).

Os reflexos da globalização na cultura de países emergentes, como o Brasil, geraram a abertura e a conseqüente fragilização das economias, que se tornaram mais instáveis e dependentes com relação ao cenário mundial. Geraram, por outro lado, o fortalecimento do jornalismo, cujo crescimento está diretamente vinculado à evolução eletrônica, observada, em especial, nos novos recursos midiáticos televisivos e computacionais. Tais mudanças repercutem justamente na formação identitária do povo, tornando-a ainda mais flexível. A interação mundial provoca a discussão do conceito de liberdade, deslocado pelo consumismo e pelo individualismo, a relativização de dogmas e o esmaecimento da diversidade cultural. Com isso, novos conceitos de *comunis* são formados, resultados da virtualização

global, que muitas vezes apaga as diferenças locais, e da resistência à globalização, pelo resgate de modos de vida tribais. Schüler refere-se às consequências da dissolução de fronteiras e identidades na contemporaneidade: entre elas estão a (re)construção da identidade na alteridade, o sentimento de insegurança constante e o confronto entre o bárbaro e o civilizado em uma era que deveria ser de plena civilidade:

O que nos espanta na globalização é a perda do lugar em que nos sentimos protegidos. Fronteiras que se movem não nos asseguram a firmeza de alicerces fundados por outras gerações. Assombrados vivem os que temem a carga que a insegurança lhes coloca nos ombros. (2006, p.209)

Se agora os indivíduos se relacionam por redes virtuais, fazendo do computador uma espécie de espelho mágico produzido pela ciência, a levar o usuário a outros mundos sem sair do lugar e a conectá-lo a outras pessoas sem tirá-lo de sua solidão, esses mesmos indivíduos sofrem pela coletividade perdida e vivem a experiência da fronteira – nela todos são estrangeiros e o acaso torna-se regra. Por outro lado, o país vive, nas últimas décadas, uma verdadeira revolução urbana, que atinge a maioria da população e traz consigo falta de infraestrutura, marginalidade e consumismo, além de um prejuízo ao ambiente. A descartabilidade das coisas interfere também na visão do ser humano sobre si e seu valor. Cada vez mais substituível, assume a fugacidade de um mundo fragmentado, tecnologizado e capitalizado. Amostra disso é, nos anos de 1980, a chamada ‘década perdida’, que vem acompanhada pela deterioração das condições de vida, pois se agravaram os problemas e as carências do país. É por isso que ela constitui, “um divisor de águas importante na história brasileira”, pois conteve, entrelaçada à “reestruturação metropolitana” (MELO, 1995, p.249), o processo de democratização do país, fundamental para entendermos o Brasil que temos hoje.

Se redirecionarmos nosso olhar para o presente, com o fechamento da primeira década do século XXI, deparamo-nos com a explosão da cultura digital nos ciberespaços. O mundo vive a era do vazio e, paradoxalmente, do excesso: uma enxurrada de novos produtos e imagens alimentam os olhares da sociedade de massa que, em meio a tantas escolhas particulares, carece de valores coletivos.

Paulo Bressane caracteriza a era da cultura digital como a da imoderação, pois a quantidade de informação que circula a cada minuto no meio físico ou virtual é cada vez maior, e as possibilidades que se multiplicam geram, ao mesmo tempo, a sensação de satisfação e de vazio. Com relação aos efeitos gerados pela diversidade de opções, Bressane aproveita as palavras de Mini Bittencourt: “A abundância de informação leva à escassez de atenção. [...] Estamos à frente de um banquete, beliscando rapidamente um pedacinho de tudo que nos põem à frente, maravilhados com a variedade e quantidade de sabores, mas perigando perder lentamente a noção de desfrute” (apud BRESSANE, 2010, p.28). Tal paradoxo atinge o romance, que, em narrativas de autores como Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão e Luiz Ruffato, contém a instabilidade proveniente do confronto entre o muito e o pouco, geralmente representada pela enxurrada de pensamentos provenientes da mente do narrador, contemplador do fluxo de pessoas e mercadorias que lotam as cidades modernas. O mundo vive também a era pós-tudo⁵⁰, cujo prefixo, a exemplo do que acontecera com o “Pré-modernismo” do início do século XX, passa a designar coisa alguma. Mesmo que ninguém saiba ao certo o que tal conceito traz de concreto, muito se discute a respeito desde os estudos de Jean-François Lyotard e Fredric Jameson⁵¹.

Em termos culturais, temos nas décadas recentes o aumento do número de faculdades de Letras e a ampliação dos estudos literários, o que possibilitou a análise de obras e autores através de diferentes ângulos. Além disso, a Internet firmou-se como veículo de divulgação literária, possibilitando espaços antes oferecidos apenas por grandes editoras, pela imprensa e por instituições de ensino. Fenômeno inédito é também a presença de gerações distantes entre si, com o aumento considerável da expectativa de vida, oportunizando o contato de até quatro gerações de escritores e o conseqüente enriquecimento da literatura no país.

⁵⁰ Dada a complexidade e as contradições presentes no termo ‘pós-modernidade’, além da falta de consenso sobre o sentido a ele inerente, optamos por aderir à concepção de ‘modernidade tardia’ proposta por Giddens. Segundo o autor, o mundo contemporâneo vive ainda o curso da alta modernidade ou modernidade tardia, que contempla a fase histórica atual, marcada pela “radicalização e globalização dos traços básicos da modernidade” (GIDDENS, 2002, p.221), desenvolvida inicialmente na Europa, mas que assumiu no século XX impacto mundial. Para ele, o mundo moderno é um sistema em disparada devido ao dinamismo das mudanças sociais; na modernidade, o indivíduo sente-se privado e solitário “num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais” (GIDDENS, 2002, p.38)

⁵¹ Estamos aqui nos referindo às obras *A condição pós-moderna* (2004), de Lyotard, publicada originalmente em 1979; *Pós-modernismo* (1991) e *Espaço e imagem* (1994), de Jameson.

Mas voltemos aos anos que antecedem a redemocratização do Brasil: a produção de contos atinge o ápice na década de 1970, bem como a música popular brasileira (MPB), que vive seus anos mais ricos, impulsionada pelos festivais, pelo sucesso da Bossa Nova, pelo despontar do movimento tropicalista e pelo desenvolvimento das tecnologias audiovisuais, que chegam também ao cinema e à fotografia. Tais manifestações artísticas perpassam – quando não adentram – a estrutura do romance, cada vez mais transformado em uma colcha de retalhos, múltiplo e aberto. Exemplo disso está em obras como *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *A força do destino* (1977), de Nélida Piñon, e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, cujas inovações ocorrem em forma e conteúdo, a partir das possibilidades que cada uma oferece com relação ao ato de narrar. Entre essas experimentações, Regina Zilberman observa as de natureza metalinguística, que contemplam o fazer literário e traduzem “o modo como se opera o processo de criação encarada na perspectiva técnica e temática” (1991, p.102). De acordo com a pesquisadora, no cenário político e cultural do Brasil contemporâneo, a desmilitarização política, a abertura econômica e o esforço de modernização do país fundiram-se ao crescimento da cultura de massa e à multiplicação dos *media*, com a expansão da publicidade e do jornalismo; a literatura, face a tais transformações, não saiu ilesa, fato percebido nas diferentes formas de interação dos escritores com seu tempo. Resultado disso está nas orientações tomadas pela nossa literatura, entre as quais há o elemento popular, representado ora pelo marginal/periférico, ora pelo simbólico, ora pelo mítico/folclórico. Destaca-se, em meio a essas imagens presentes na ficção brasileira das últimas décadas, a que vincula o escritor à atitude *gauche* do ato de escrever e à capacidade metalinguística do texto ficcional.

O romance, nesse sentido, contempla cada vez mais as relações entre criador e criatura através do experimentalismo literário, essencial para o revigorar do gênero. Com a abertura de fronteiras, a (re)democratização e o final da ditadura militar, surgiram romances que experimentaram toda essa diversidade urbana e regional para formar, através do gênero, uma espécie de caleidoscópio; neles, há espaço para a marginalização urbana e suas consequências, percebidas em vozes discursivas que repensam o processo histórico e reafirmam a busca da(s) identidade(s) do país. O romance, então, procura apreender o paradoxo subjacente

à modernidade: ao lado de metrópoles a todo vapor, estão famílias ribeirinhas, minifúndios e latifúndios formados por agricultores semialfabetizados, muitos ainda castigados pelos efeitos climáticos, pelo atraso e pela desinformação. Conforme Tânia Pellegrini, tais incongruências atentam para a incompletude da modernidade, que gera na ficção brasileira contemporânea o questionamento de seu próprio papel estético e social, pois esta ora se encarrega de assimilar, ora de resistir à tradição, através da exploração de duas linhas mestras, a regional e, principalmente, a urbana:

É importante assinalar, porém, que a ‘modernização’ do país – ou sua ‘pós-modernização’ –, empreendida pelo regime militar com base sobretudo na industrialização, desde meados dos anos 60, refletiu-se na ficção, entre outras coisas, com o enfraquecimento da temática regional; aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam de todo) os temas ligados à terra, à natureza, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social de bases na maioria agrárias. O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então. (2001, p.59).

A condição múltipla do romance enquanto representação literária do contemporâneo faz dele, nas rupturas e permanências que estabelece com a tradição, receptáculo da dialética entre o leve e o pesado, que repercutem tanto na linguagem quanto nas formas de abordagem de tempos e espaços. Nesse sentido, Beatriz Resende acrescenta: “Talvez nesta dialética entre o *soft* e o *hard* que o uso do computador provoca esteja, sim, uma possibilidade de novos usos da velha língua. É mais uma luta onde o escritor pode sucumbir, mas pode também, na vã luta com as palavras, sair vencedor” (2001). É assim que o gênero se insere no novo milênio como veículo de problematização e de tomada de consciência de si mesmo, do homem e da modernidade, repensando as realidades periféricas da nação amadurecida, geralmente pelo viés da cidade, e apontando novas possibilidades estéticas para a linguagem literária, cada vez mais híbrida e dinâmica.

A cidade, espaço referencial no romance contemporâneo, assume a face da modernização e de suas consequências ao indivíduo: é por ela que o narrador e as personagens percorrem, muitas vezes sem rumo, e que ambos sentem a

deterioração dos valores, perdendo-se em meio a dejetos humanos e vivendo a supremacia do mercado. Há também o redimensionamento do presente através da releitura do passado feita pelo romance histórico contemporâneo, do qual temos representantes importantes, como Luiz Antonio de Assis Brasil, Moacyr Scliar e João Ubaldo Ribeiro. Por meio de fragmentos da história, de fotografias narradas do passado, tal romance “reinterpreta o fato histórico”, utilizando recursos diversos, “inventando situações, alternando fatos, deformando perspectivas, fazendo conviver personagens reais e fictícias” (PELLEGRINI, 2001, p.60), enfim, redimensionando o tempo.

Vivemos, definitivamente, em um mundo prosaico, governado pela ficionalização da vida e pela informação. Desde o final da Guerra Fria, que derrubou a polaridade ideológica e política no mundo, percebemos fatos e cenas cotidianas ocuparem cada vez mais os espaços antes dirigidos à poesia. Segundo Luís Augusto Fischer, “o fim da Guerra Fria pode ser tomado realmente como uma data planetária, numa abrangência geográfica e numa significação histórica totalizante”, pois, a partir daí, sob o impacto da mundialização e o domínio do capital financeiro, “passamos a viver outro momento na experiência humana, em que as balizas ideológicas e políticas até então vigentes perderam força e/ou se transformaram profundamente” (2006, p.215). Nesse cenário, o romance contemporâneo não perde força nem lugar, já que permite ao leitor observar a complexidade inerente à sociedade por meio da representação da vida terrena, suja pela realidade diária, por acontecimentos históricos, políticos, econômicos, sociais e culturais transmutados em suas páginas. A literatura busca no gênero ‘a prosa do mundo’, expressando, nesse dentro e fora que permeia a noção de pertencimento, a busca identitária realizada pela literatura e pelo indivíduo moderno. Se o mundo prosaico do cotidiano é um mundo de contingência, que não mais se importa com a beleza poética e se preocupa com a vida comum, rasteira, representada em sua pequenez diária – como sugerem Ginsburg e Nandrea ao retomarem a expressão hegeliana – é no romance que o prosaico irá frutificar como nunca, em toda a sua heterogeneidade e criatividade. “The world of prose and everyday is one of contingency, wherein the individual is rendered relative [...]” (2006, p. 244).⁵² Relatividade, instabilidade e

⁵² Tradução: “O mundo da prosa e do cotidiano é um mundo de contingência, onde o indivíduo é representado pelo relativo.”

ausência chegam com força no romance atual, rompendo as barreiras dos gêneros discursivos e propondo novas formas de representação.

O século XXI abre-se com o onze de setembro de 2001, incidente terrorista que trouxe consigo a popularização da violência sem face, abalou o poder norte-americano e desencadeou novos rumos à economia internacional. Tal cenário completa-se com a ascensão da China e das redes virtuais no mercado globalizado. A concorrência global estimulou a formação de multinacionais, advindas da fusão de um número cada vez maior de empresas, o que gerou a desregionalização dos mercados. Em contrapartida, as desigualdades sociais complexificaram-se, e a miséria aumentou nos continentes, em especial na África e na Ásia, reflexos da superpopulação e da má distribuição de riquezas. Somos quase sete bilhões de habitantes ao final da primeira década do século XXI, dos quais mais de um bilhão vivem abaixo da linha da pobreza, em condições de miséria e degradação social extremas. No relatório da ONU, *The challenge of slums*⁵³, comprovamos que, em vez de serem espaços de desenvolvimento, as cidades são hoje zonas de fabricação e descarte de detritos humanos. Nela, acumula-se uma população excedente, na maioria sem condições dignas de vida, como podemos observar nas informações a seguir:

The huge increase in urban populations amounts to a crisis of unprecedented magnitude in urban shelter provision. Every year, the world's urban population is increasing by about 70 million, equivalent to seven new megacities. These people all need to be provided with shelter, with employment and with urban services. The stretched capacity of most urban economies in developing countries is unable to meet more than a fraction of these needs, so that the informal sector is providing most of the new employment and housing in environments that have come to be known as informal settlements or slums, where more than half of the population in many cities and towns of developing countries are currently living and working. [...]

It has been estimated that one third of the world's urban population today do not have access to adequate housing, and lack access to safe water and sanitation. These people live in overcrowded and unserviced slums, often situated on marginal and dangerous land. They lack access to clean water, for which they will pay a premium. Their waste not only remains untreated, it

⁵³ Tradução: "O desafio das favelas" (UN-HABITAT).

surrounds them and their daily activities and affects their health, especially their children's. (UN-HABITAT, 2003, p.05).⁵⁴

Tantos problemas existem porque, paradoxalmente, a sociedade do século XXI, em sua minoria detentora da maior parte da renda mundial, está preocupada com as possibilidades que os excessos capitalistas trazem, enquanto uma massa cada vez maior dos que vivem em situação de violação dos direitos humanos. Enquanto essa minoria cultiva a quantidade, que gera a ilusão de bem-estar, a sensação de conforto e poder, as diferenças aumentam, produzindo um abismo social irreparável. As informações extraídas do Relatório de Desenvolvimento Humano de 2005 expressam a gravidade da situação mundial frente aos problemas vinculados à desigualdade social:

En 2003 y en lo que constituye un retroceso sin precedentes, 18 países con una población total de 460 millones de personas bajaron su puntuación en el Índice de Desarrollo Humano (IDH) respecto de 1990. En medio de una economía mundial cada vez más próspera, 10,7 millones de niños no viven para celebrar su quinto cumpleaños y más de 1.000 millones de personas sobreviven en condiciones de abyecta pobreza con menos de un dólar al día. Por su parte, la epidemia del VIH/SIDA ha causado el retroceso más grande en la historia del desarrollo humano y en 2003 cobró la vida de tres millones de personas e infectó a otros cinco millones. [...]

A comienzos del siglo XXI, habitamos un mundo dividido. El tamaño de la división impone un desafío enorme a la comunidad mundial, el cual tiene un aspecto ético y otro moral. Tal como lo expresó Nelson Mandela en 2005: "La inmensa pobreza y la obscena desigualdad son flagelos tan espantosos de esta época – en la que nos jactamos de impresionantes avances en ciencia, tecnología, industria y acumulación de riquezas– que deben clasificarse como males sociales tan graves como la esclavitud y el apartheid". Es posible poner fin a este doble flagelo de la pobreza y la desigualdad... pero el progreso ha sido vacilante y desigual. [...]

⁵⁴ Tradução: "O imenso crescimento das populações das cidades traz uma crise de magnitudes sem precedentes na provisão de moradias urbanas. Todos os anos, a população urbana mundial cresce em torno de 70 milhões, equivalente a sete novas megacidades. Todas essas pessoas precisam ser providas de teto, emprego e serviços urbanos. A capacidade de adaptação da maioria das economias urbanas dos países em desenvolvimento é incapaz de ofertar mais do que uma fração dessas necessidades, de modo que o setor informal fornece a maioria dos novos empregos e habitações em locais conhecidos como assentamentos informais ou favelas, onde mais da metade da população em muitas cidades de países em desenvolvimento estão atualmente vivendo e trabalhando [...]. Hoje se estima que um terço da população urbana mundial não possui acesso adequado à habitação e falta-lhes acesso a água potável e saneamento. Essas pessoas vivem em favelas superlotadas e precárias, frequentemente situadas em espaços marginais e perigosos. Falta-lhes acesso a água limpa e, por isso, acabam pagando um alto custo. O lixo das favelas não apenas fica sem tratamento, cercando seus habitantes e suas atividades diárias, como também afeta a saúde, especialmente das crianças."

Las tendencias de la desigualdad del ingreso mundial siguen siendo materia de acalorados debates, pero se polemiza mucho menos respecto de la enorme envergadura de la desigualdad. El ingreso total de los 500 individuos más ricos del mundo es superior al ingreso de los 416 millones más pobres. Más allá de estos extremos, los 2.500 millones de personas que viven con menos de dos dólares al día – y que representan el 40% de la población mundial – obtienen sólo el 5% del ingreso mundial. El 10% más rico, casi todos ellos habitantes de los países de ingresos altos, consigue el 54%.(PNUD, 2005, p.3-5)⁵⁵

Face à situação descrita acima e utilizando as palavras de Roberto Kurz, a civilização vive o “colapso da modernização” (1992). Tal realidade não passa despercebida pelo romance contemporâneo, que também reflete a vida humana em sua relação com a realidade histórica experienciada na atualidade, seja pelo viés da “literatura marginal”, pela exploração do universo interior, pela viagem cronotópica ou pela análise das relações entre fronteiras, urbanização e desenraizamento. Nesse sentido, Fischer (2006) procura, a partir de uma análise conjuntural sobre o período pós-Guerra Fria, apontar linhas de força do romance brasileiro, entre as quais estão o romance de formação individual e coletiva, o romance de denúncia social, o romance urbano do desenraizamento, o romance de feições históricas, o romance de experimentação e vanguarda – todas a redimensionar, a seu modo, um mundo dominado pela mídia e pela globalização, que muitas vezes sequestram do próprio romance sua finalidade artística, levando-o na enxurrada de novos produtos culturais exibidos a cada dia a pretexto do consumismo global.

⁵⁵ Tradução: “Em 2003 e no que constitui um retrocesso sem precedentes, 18 países com uma população total de 460 milhões de pessoas reduziram sua pontuação no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) relativo a 1990. Em meio a uma economia mundial cada vez mais próspera, 10,7 milhões de crianças não vivem até os seus cinco anos e mais de 1 bilhão de pessoas sobrevivem em condições de absoluta pobreza com menos de um dólar por dia. Além disso, a epidemia de AIDS tem causado o maior retrocesso em toda a história do desenvolvimento humano e, em 2003, tirou a vida de três milhões e infectou outros cinco milhões. [...] No início do século XXI, vivemos em um mundo dividido. O tamanho da divisão impõe um desafio enorme à comunidade mundial, que possui um aspecto ético e outro moral, tal como afirma Nelson Mandela em 2005: “A imensa pobreza e a obscena desigualdade são flagelos espantosos desta época – na qual encontramos impressionantes avanços da ciência, tecnologia, indústria e acumulação de riquezas – e devem classificar-se como males sociais tão graves como a escravidão e o Apartheid”. É possível pôr um fim a este duplo flagelo da pobreza e da desigualdade... Mas o progresso tem sido vacilante e desigual. [...] As tendências da desigualdade à renda mundial seguem sendo matéria de acalorados debates, porém se polemiza muito menos com relação à envergadura dessa desigualdade. A renda total dos 500 indivíduos mais ricos do mundo é superior à renda dos 416 milhões mais pobres. Mas além desses extremos, os 2,5 bilhões de pessoas que vivem com menos de dois dólares ao dia – e que representam 40% da população mundial – obtêm somente 5% da renda mundial. Os 10% mais ricos, quase todos eles habitantes de países desenvolvidos, alcançam 54%.”

Conforme Fischer (2006), há questões importantes no romance brasileiro das últimas décadas, como a conexão do individual com o global através do encurtamento de distâncias oferecido pela tecnologia. Tais possibilidades remetem-nos aos tempos do “presente eterno”, desfeito de memória ou de perspectivas, desconectado de nosso legado histórico; presente este que o romance procura questionar e ao qual resiste, do mesmo modo que também resiste ao consumismo e à globalização.

Fischer traz elementos presentes em uma série de romances atuais preocupados em pensar criticamente as relações ‘homem x mundo’; a abordagem metaliterária; a intenção paródica; a conexão entre diferentes línguas; o apagamento das fronteiras entre ficção e não ficção, romance e memória, relato e ensaio; a exploração do universo da metrópole por personagens já ambientados a ela; o vínculo que estas exercem com o Acaso (FISCHER, 2006, p.233). Nesse sentido, Fischer afirma:

[...] o que realmente está no centro da vida dos personagens e no centro dos enredos é alguma modalidade de Acaso, um lance fortuito que vem a alterar o destino todo (um encontro descuidado numa rua qualquer, um pouco forçado num aeroporto de cidade esquisita, uma conversa num trem). Pode ser com melancolia ou com bom humor, o certo é que os romances desse belo conjunto de escritores não operam mais na direção de alguma leitura totalizante da sociedade ou da conjuntura em que vivem enquanto tais; sua questão, sua busca, tem sim a ver com a descoberta de algum sentido transcendente no meio da banalidade do acaso, o que se desdobra em enredos que revalorizam aspectos humanos, como a amizade, a filiação, o amor. Aqui, neste reencantamento casual do mundo, que se faz sem ilusões de redenção ou de revelação, é que repousa a mínima totalização possível para os personagens deste tempo. (2006, p.233).

No que se refere ao romance produzido no Brasil a partir da redemocratização, observamos uma verdadeira explosão literária, que envolve dezenas de escritores e centenas de obras – de maior ou menor expressão, quantidade que dificulta estudos panorâmicos sobre o romance e dá lugar, muitas vezes, ao *close reading*, a leituras específicas dentro de uma visão sincrônica. Após os feitos romanescos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, marcos do romance contemporâneo, autores como Darcy Ribeiro, Osman Lins, Pedro Nava, Autran Dourado, Ignácio de Loyola Brandão, José J. Veiga, Raduan Nassar, Rubem

Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon e Sérgio Sant'Anna, por exemplo, trouxeram aos anos de 1970, possibilidades de abertura da narrativa longa em tempos de repressão. Não foram poucos os que, em atos de coragem e resistência, utilizaram o romance como veículo de protesto e engajamento político, refutando as arbitrariedades que o governo militar impunha à arte brasileira. As produções simbólicas da realidade contemporânea através da literatura tornaram-se – em forma de romance, conto, crônica, drama ou poesia – um modo de estabelecer uma síntese entre o local e o global, bem como de questionar a identidade cultural do país. Nesse sentido, o contato que o romance estabelece com o cinema e a televisão possibilita a extensão de sua abertura à mídia, às novas tecnologias e, principalmente, a outras formas de arte. O diálogo entre imagens literárias e eletrônicas, através de recursos midiáticos captados pelo romance, proporciona o revigorar do gênero e a certeza de que é possível conviver pacificamente com a diversidade cultural em uma época histórica de abertura de fronteiras e desterritorialização.

A análise da narrativa brasileira das últimas décadas somente é possível, portanto, com o olhar sobre dois momentos distintos por ela vividos: o que coloca frente a frente literatura e repressão, no período compreendido entre o Golpe de 64 e as eleições de 1985; o que aproxima arte, democracia e globalização, no período que chega à atualidade. Se quisermos buscar um marco de tal mudança, poderemos vê-lo no histórico livro de contos *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca – proibido pela censura em 1976 e somente liberado em 1989, quando o autor ganhou a ação judicial contra a União – o divisor de águas entre passado e presente do Brasil. Vale lembrar que esse livro foi o único, dentre dezenas de obras censuradas, que conseguiu na Justiça o ressarcimento devido por todos os danos cometidos ao autor e à obra pelo Regime Militar, uma vitória sem precedentes após longos anos de disputa, como salienta Deonísio da Silva:

O caso Rubem Fonseca foi o mais polêmico e o que mais mexeu com a inteligência brasileira e, paradoxalmente, com a própria censura, em razão de, pela primeira vez, obrigar os poderes censórios a declinarem os motivos da proibição de um livro. Até então, todos os textos e produções culturais *latu sensu* haviam sido proibidos sob a simples alegação, capitulada em despachos sumários do ministro da Justiça, de 'exteriorização de matéria contrária à moral e aos bons costumes'. (SILVA, 1989, 24).

Outras centenas de obras, nacionais e estrangeiras, tiveram seus direitos de circulação cassados pela ditadura, a exemplo dos romances *Zero* (1974), de Loyola Brandão e *Câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Tais ofensas à liberdade literária provocaram consternação e revolta de muitos jornalistas, escritores e críticos literários, fato que gerou, entre diversas outras formas de protesto, o Manifesto dos Mil, que reuniu intelectuais de todo o país, como Hélio Silva, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Rubem Fonseca, contra a censura. Através desses exemplos, fica explícita a relação, geralmente conflituosa, entre literatura e poder. Os perigos da palavra literária, sua capacidade de resistência e denúncia, pululam a história do romance brasileiro contemporâneo, que saiu amadurecido dos entraves ocorridos nos anos de 1970, principalmente. Esses fatos atentam-nos para a proximidade temporal existente entre ditadura e democracia no país, cuja fronteira se estabelece ao longo da conturbada década de 1980 e recai sobre o ano de 1989, tanto histórica quanto literariamente: ano da revanche de Rubem Fonseca, das eleições diretas presidenciais que puseram no poder Fernando Collor de Mello e, em nível mundial, do início do mandato de George W. Bush, nos Estados Unidos, e da queda do muro de Berlim, cujo fato simbolizou não apenas a unificação da Alemanha, ocorrida no ano seguinte, mas a despolarização econômica, o avanço do capitalismo pelo mundo e o conseqüente fim da Guerra Fria.

No limiar do século XXI, o romance, enquanto produto do mercado global, é alimentado tanto por prêmios literários quanto por editoras, que se utilizam de mídia virtual e impressa, além de feiras e eventos literários, para conquistar espaço em meio a produtos eletrônicos. O gênero, assim, subsiste neste século e mostra o quanto é falha a já mencionada afirmação de Bill Gates sobre o fim do livro. Se há um gênero que salvará o papel da extinção, este gênero é o romance, pois, dada a sua extensão e complexidade, ele é mais viável lido no ambiente físico do livro; sua existência está intimamente ligada à escrita, diferentemente de outros gêneros, como o conto, em que as bases se estendem à oralidade. Romance e livro caminham juntos, auxiliados, no Brasil, por grandes grupos editoriais que investem pesado em aspectos visuais, como capa, ilustrações, formatação e tipo de papel, na tentativa de encantar crianças e adultos. Entre as editoras mais representativas quanto a publicação de romances, estão Companhia das Letras e Record, ambas de

São Paulo, seguidas por Nova Fronteira, Civilização Brasileira, Cosac Naify, Rocco, L&PM e Objetiva. Através delas, temos publicados os principais romances das últimas décadas. Com outras dezenas de editoras menores, constituem a força propulsora de popularização e divulgação do gênero no país. Há também os prêmios literários, ofertados por organizações de incentivo à cultura, pelos governos federal, estadual e municipal e por bibliotecas públicas. Um dos maiores, o Prêmio Jabuti, existente há mais de cinquenta anos e organizado pela Câmara Brasileira do Livro, é uma forma de reconhecer escritores e obras, bem como projetá-los para fora de seu círculo social. Fabrício Carpinejar, em matéria publicada na revista Bravo (2009), salienta que vivemos a era dos prêmios literários, pois nunca foram tantas e tão generosas as premiações para a ficção no país. Além do Jabuti, merecem destaque nacionalmente o Zaffari & Bourbon, o da União Brasileira de Escritores (UBE), da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), da Academia Brasileira de Letras (ABL) e da Biblioteca Nacional, entre outros; internacionalmente, são expressivos o Portugal Telecom, o Camões, o Goethe e o da Casa de Las Américas. Outro fator de expressão é o número de romancistas membros da ABL, entre os quais estão João Ubaldo Ribeiro, Carlos Heitor Cony, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Ana Maria Machado e Paulo Coelho. Temos aqui mais um exemplo da vivacidade do romance na atualidade: ele divide espaço com outros gêneros narrativos, como o conto e a crônica. Não significa que todos os romances de qualidade tenham recebido prêmios, mas estes são uma forma de valorizar a literatura em nossas letras; em sua maioria, escritores e obras premiados possuem grande receptividade pela crítica e conquistam espaço nacional e internacionalmente.

Com relação aos romancistas pesquisados (Apêndice A), fizemos um recorte que contém setenta escritores brasileiros contemporâneos. Quanto à idade, podemos observá-los a partir de quatro grupos distintos. A geração nascida nos anos de 1910 e 1920, representada por Rubem Fonseca, Carlos Heitor Cony, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles, recebeu a Geração de Ouro do romance contemporâneo, que contempla os escritores dos anos de 1930 e 1940, como Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Lya Luft, Antonio Torres, Luiz Antonio de Assis Brasil, João Silvério Trevisan, Flávio Moreira da Costa, Ana Maria Machado, Chico Buarque, João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Sergio Sant'Anna, entre outros. A

seguir, temos o grupo dos romancistas nascidos pelos anos de 1950 e 1960, formado por nomes como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Cristóvão Tezza, Marilene Felinto, Patrícia Melo e Milton Hatoum, que revigoraram o gênero através de novos ângulos de visão sobre as relações entre ficção e realidade; por fim, temos os nascidos a partir de 1970, a exemplo de Diogo Mainardi, Michel Laub, Daniel Galera e Altair Martins, que se inserem na mais recente leva de escritores, sem deixar de se embeber das produções literárias provenientes das gerações anteriores, cujos escritores, em sua maioria, estão em plena produção literária.

A seguir, visualizamos a quantidade de romancistas por década de nascimento:

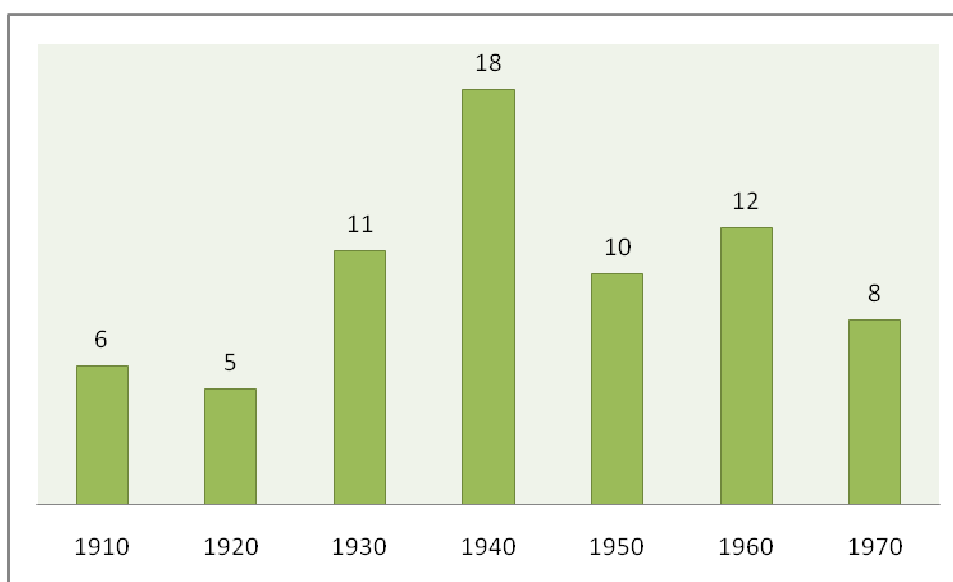


Gráfico 1: Número de romancistas por década de nascimento

Ao observarmos a idade dos principais romancistas contemporâneos com produção entre 1989 e 2009, veremos que a maioria nasceu entre as décadas de 1940 e 1960 (cerca de sessenta por cento), embora haja um importante grupo nascido entre os anos de 1920 e 1930, sem contar a geração de 1970. Entre os mais antigos escritores vivos de nossa romanesca está Rubem Fonseca (1925), seguido de Carlos Heitor Cony e Autran Dourado (1926), todos romancistas em atividade literária. Da antiga safra de escritores, são falecidos Antonio Callado (1917-1997), Herberto Sales (1917-1999), José J. Veiga (1915-1999), Jorge Amado (1912-2001) e Rachel de Queiroz (1910-2003), todos com produção literária na

década de 1990. Também são falecidos Caio Fernando Abreu (1948-1996) e Fausto Wolff (1940-2008).

É interessante observarmos elementos vinculados ao sistema literário vigente que interferem no processo de criação e diversificação do romance. Por exemplo, quando pensamos nas dezenas de escritores que contemplam os principais nomes de nossa literatura atual, deparamo-nos, principalmente, com pessoas ligadas à linguagem, seja pelo jornalismo – profissão da maioria dos escritores contemporâneos – seja pelas artes cênicas, pela música, pelo cinema, pela televisão, pela fotografia ou pela literatura apenas. Nossos escritores estão intimamente atrelados ao universo artístico-linguístico, o que contribui positivamente à abertura do gênero a novas perspectivas intertextuais e extraliterárias. Há também os que compartilham o ofício de escritor com o de tradutor e o de docente, profissões diretamente ligadas a atividades de leitura, produção e análise escrita, que influenciam seu modo de perceber e pensar o mundo.

No gráfico abaixo, podemos observar as principais áreas de atuação profissional dos romancistas brasileiros pesquisados:

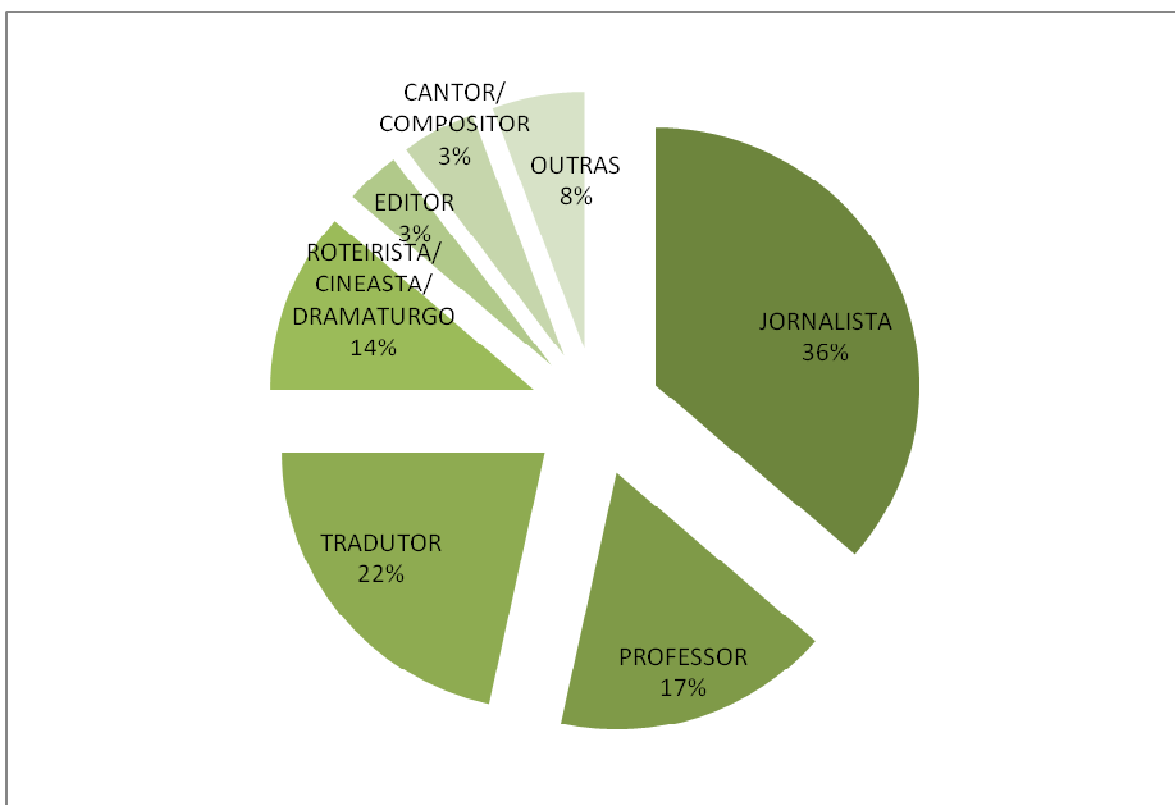


Gráfico 2: Áreas de atuação principais dos romancistas brasileiros contemporâneos

Poucos são os que se dedicam somente à literatura, e aproximadamente setenta por cento dos autores exercem mais de uma profissão. Essa diversidade reflete bem o dinamismo da vida moderna, que impulsiona as pessoas a ocupar diferentes papéis sociais e a realizar múltiplas atividades. Além disso, proporciona uma maior amplitude no processo de criação literária, fazendo com que o romance se torne ainda mais rico e aberto na contemporaneidade. A grande maioria dos escritores interage com algum tipo de mídia e possui formação de nível superior, o que nos faz observar o quanto a atividade literária está nas mãos da minoria detentora de um alto nível de instrução, como podemos visualizar a seguir:

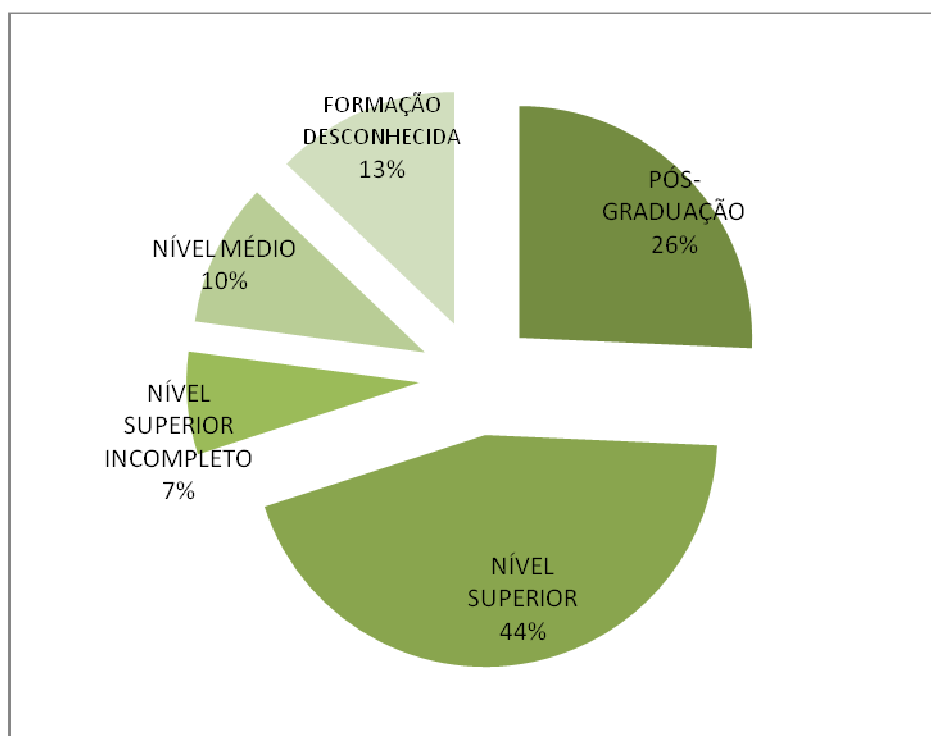


Gráfico 3: Formação intelectual dos romancistas brasileiros contemporâneos

Um quarto dos autores possui pós-graduação, dentre os quais aproximadamente cinquenta por cento possui Doutorado e trinta por cento, Mestrado. Infelizmente, há dados não encontrados com relação a esse item, gerando imprecisão nas quantias expressas acima. De qualquer modo, é indiscutível a intelectualização de nossos romancistas, que, em média, possuem alto grau de

formação, faixa etária entre quarenta e sessenta anos e estão profissionalmente envolvidos com artes e/ou linguagens.

Nossos romancistas, em geral, possuem uma média de cinco romances publicados nas últimas duas décadas, a exemplo de Maria Adelaide Amaral, Luis Fernando Verissimo, João Silvério Trevisan, Renato Modernell, Ana Miranda, Domingos Pellegrini, Herberto Sales, João Almino e Lya Luft. Há também os que possuem uma maior produção, entre os quais estão João Gilberto Noll, Antonio Torres e Cristóvão Tezza. Um grupo menor contempla os escritores recentes com apenas um romance publicado até o momento, como Altair Martins e Adriana Lunardi. Não temos notícia de escritores que abandonaram o ofício da escrita, como ocorreu com Raduan Nassar, após publicar *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), apenas dos que enveredaram para outros gêneros literários, a exemplo de Ivan Angelo, Lya Luft e Paulo Lins.

Visualizamos, a seguir, a relação autor x número de romances publicados:

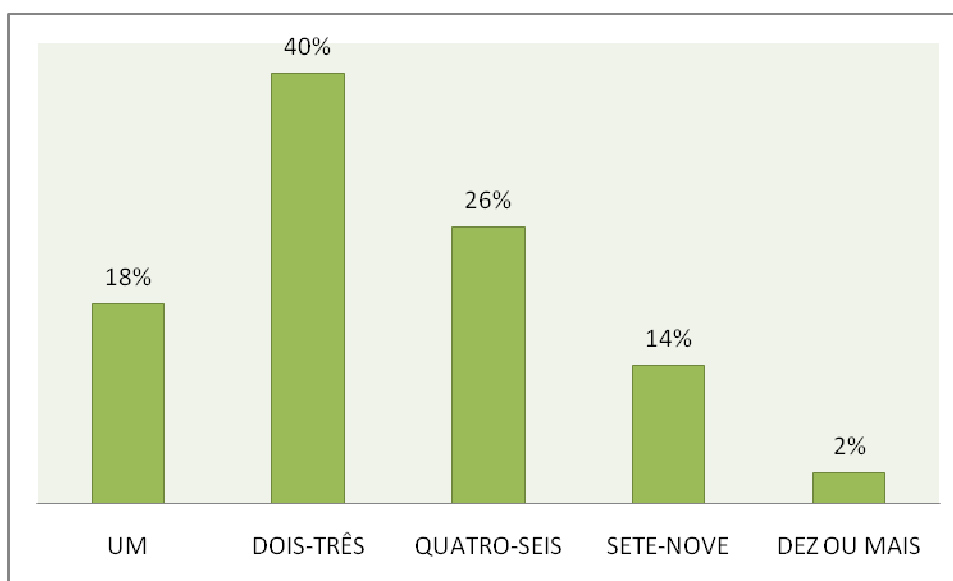


Gráfico 4: Número de romances publicados por autor (1989-2009)

Se observarmos as regiões mais profícuas em termos de realização do romance brasileiro atual, veremos que, no Sul, o Rio Grande do Sul é o mais significativo em autores e obras; no Sudeste, o triângulo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais oferece-nos a metade do número de escritores representativos do país; no Nordeste, a produção fica pulverizada entre os estados da Bahia, Ceará,

Pernambuco e Rio Grande do Norte; no Norte, o Amazonas desperta na literatura através dos romances de Milton Hatoum, cuja produção contempla regiões pouco exploradas do espaço geográfico brasileiro.

A seguir, podemos observar a quantidade de escritores por estado de nascimento⁵⁶, de acordo com os setenta romancistas analisados através da pesquisa.

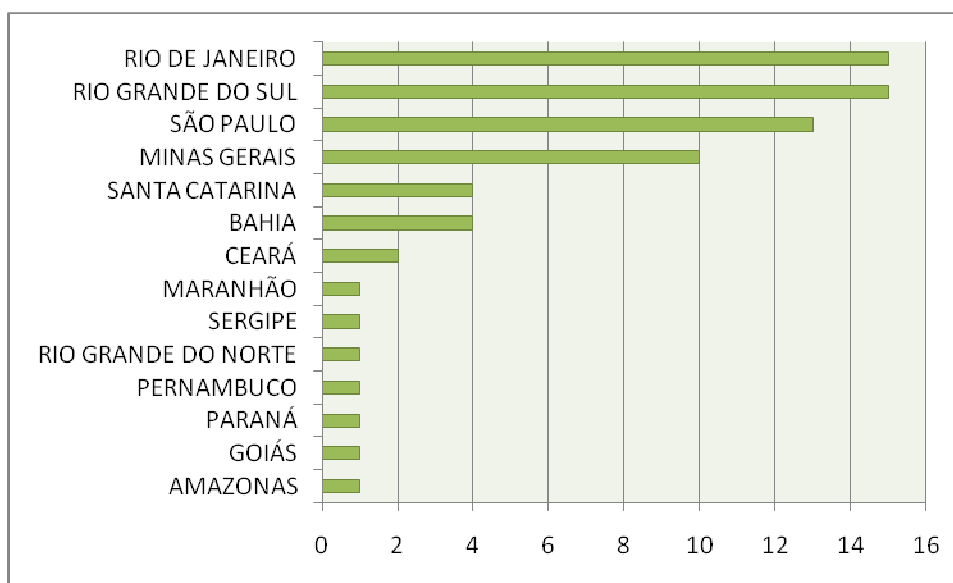


Gráfico 5: Número de romancistas por estado de nascimento

Os estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais destacam-se por acolher mais de setenta por cento dos romancistas do país, o que nos faz observar o significativo desnível em termos de distribuição da produção romanesca no Brasil contemporâneo. É importante salientarmos que, embora haja uma gama considerável de romancistas gaúchos em atividade literária, é na região Sudeste que ainda encontramos o maior núcleo de autores e obras.

A seguir, temos uma estimativa da produção romanesca por região.

⁵⁶ No caso da escritora Maria Adelaide Amaral, nascida em Porto, Portugal, e radicada no Brasil desde os doze anos, consideramos na base de dados o estado de São Paulo, onde esta se instalou com a família em 1954 e obteve formação.

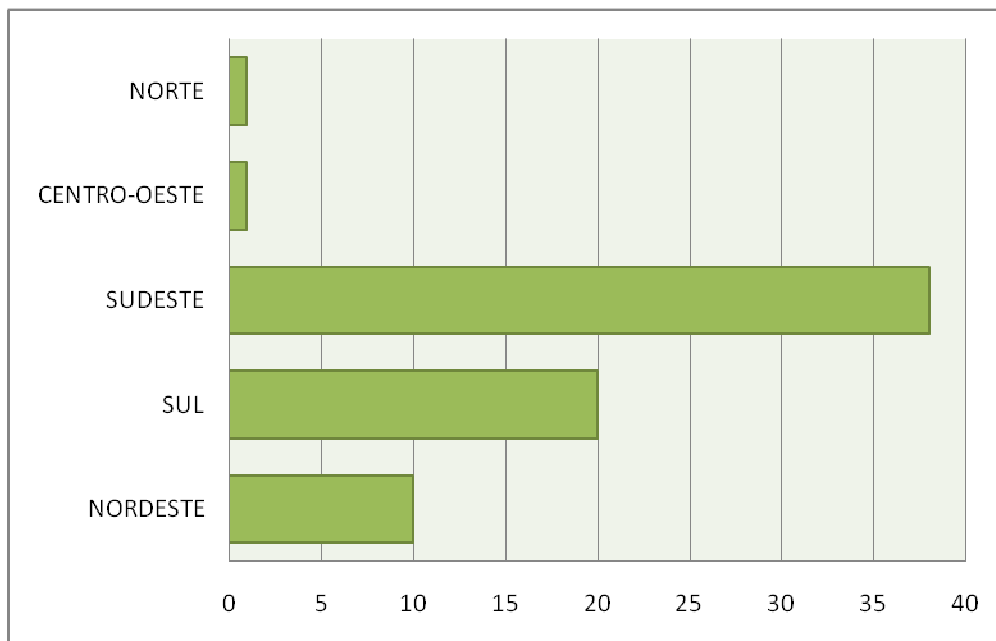


Gráfico 6: Número de romancistas por região brasileira

Podemos compreender o romance atual como um corpo linguístico latejante, que estabelece com o autor e o público leitor uma relação de prazer, de fruição e também de dor, de resistência às contradições advindas da complexificação social, através das diferentes abordagens que faz da relação indivíduo x sociedade. Em sua trajetória recente, o romance interliga-se à memória, retomando tempos históricos e imaginários distantes do presente; trilha espaços de fronteira, delineando perspectivas e conflitos do estrangeiro frente a consequências da mundialização; adentra a cidade, nela depositando desejos, angústias, vícios, obsessões e esperanças. Poderíamos, então, perceber as produções da modernidade tardia por meios desses três vieses espaciais: a memória, a cidade e a fronteira. Espaços, físicos ou não, que, integrados ao tempo – linha mestra do gênero –, constituem *ad infinitum* possibilidades de (re)criação e transgressão literária. Diríamos, portanto, que são linhas de espaço-tempo, ou, como quer Bakhtin, linhas cronotópicas, a conduzir o romance em sua trajetória pela história da literatura brasileira.

A literatura brasileira das últimas décadas não está filiada a movimentos estéticos e/ou ideológicos, como ocorreu no movimento modernista e na época de repressão militar. A produção da atualidade é caracterizada pela diversidade de temas, tempos, linguagens, espaços e intenções. Entre mercadoria e arte posiciona-se o romance contemporâneo, no qual percebemos novas possibilidades de pensar

a nação – negando-a, reconstruindo-a, reinventando-a. Nele, cada vez mais observamos o esmaecimento das fronteiras espaciais e linguísticas, influenciado por forças motrizes da sociedade, como o individualismo, o pluralismo político e a globalização.

São incontáveis os temas e as formas do romance. Sua diversidade é diretamente proporcional a de escritores, às centenas de obras produzidas nas últimas décadas, ao crescimento da desordem urbana e da complexidade social, ao avanço da tecnologia, à rapidez das informações, ao descontrole da violência e do tráfico, à superficialização das relações. O romance conquista lugar no novo milênio através de obras que pensam o país sob diferentes óticas, ora adentrando os espaços difusos da memória, ora desbravando realidades desconhecidas do país, ora sobrevoando as metrópoles, ora atravessando as fronteiras da nação. Romances que reconstituem, sob geografias distintas, a problemática do indivíduo contemporâneo em sua condição de eterno estrangeiro, lançando novos olhares sobre o Brasil do passado e do presente. Livros, enfim, que investigam o dentro e o fora do humano, buscando novos caminhos para o romance, a exemplo de *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; e *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll – os quais serão a seguir analisados.

3 MEMÓRIA, LINGUAGEM E TRADUÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

*Le chemin du roman se dessine comme
une histoire parallèle des temps modernes.*

MILAN KUNDERA

A vida começa verdadeiramente com a memória.

MILTON HATOUM

Vivemos em um mundo de limites cada vez mais difusos e de uma diversidade cultural crescente, no qual visualizamos o encontro de tradições – ora conflituoso, ora pacífico – bem como o fluxo de identidades em trânsito. Um mundo marcado por zonas cronotópicas, nas quais a multiplicidade linguística estabelece, por vezes, a cisão de realidades entrelaçadas, colocando-se entre os processos de diferenciação e de homogeneização cultural. Com isso, o repensar do romance brasileiro contemporâneo sobre a relação problemática eu/outro assume importância e pode ser realizado pelo resgate do passado recente ou distante, individual ou coletivo, bem como pela visualização de espaços e tempos em transformação. A memória, nesse sentido, é observada como um recurso de reflexão sobre a história e de compreensão do presente, principalmente se estiver integrada a registros escritos, essenciais à preservação da identidade dos povos. Quando memória e literatura se cruzam – como ocorre no romance brasileiro desde as tendências românticas até as produções atuais – recordações e esquecimentos contribuem à formação de novas perspectivas sobre determinada época e lugar, aproveitando-se da linguagem criativa para refletir sobre culturas em interação.

No caso do romance *Relato de um certo Oriente* (1989), do escritor amazonense de origens libanesas Milton Hatoum, temos Oriente e Ocidente interligados por meio do discurso memorialístico, que se faz enraizado à narrativa epistolar e gera, com ela, uma pluralidade de vozes a oferecer diferentes pontos de vista sobre uma mesma realidade. Nele, as lembranças do passado distante trazem à tona a história de formação da cidade de Manaus através do contato entre povos

indígenas, imigrantes europeus, como alemães e franceses, e, especialmente, imigrantes árabes. Tais povos passaram a conviver, no espaço selvagem e misterioso da Amazônia, com religiões, crenças, etnias e línguas distintas; além disso, participaram da expansão do comércio e da urbanização, impulsionados pela economia capitalista a gerar, década após década, mais desigualdade social. Na Cidade Flutuante, à beira do Rio Negro, o local e o global vivem lado a lado, nutrindo-se um do outro. É ali que o Brasil nativo abre suas portas aos processos transculturais e à estraneidade em pleno século XX. Por ela, o Oriente vem à tona, vivificado nas tradições preservadas pela matriarca Emilie e no tom de oralidade proveniente de cada um dos relatos, responsáveis por construir o discurso romanesco à maneira do *Livro das mil e uma noites*. Através do multilinguismo presente nesse romance, somos instigados a questionar como ocorreu o contato entre culturas no norte do Brasil, como a globalização contribuiu à fluidez dos limites entre dois mundos tão diferentes e como a diversidade linguística, geográfica e histórica é capaz de tornar esse país tão paradoxal.

3.1 Projeções cronotópicas

Romancista por excelência, Hatoum é autor dos livros *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) – romances – e *A cidade ilhada* (2009) – contos. Nascido em Manaus em 1952, vive há anos em São Paulo, onde se formou em Arquitetura e concluiu o Doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de São Paulo (USP). Morou na Espanha e na França, formando, assim, uma visão multicultural responsável por enriquecer suas narrativas e trazer o norte do Brasil, região extremamente diversa em termos de recursos naturais e de população, para o cenário da literatura brasileira. Tradutor, professor e escritor, Hatoum aborda em seus romances o processo de tradução cultural através da exploração do inusitado e do desconhecido existente em seu próprio país, a fim de aproximar culturas, entrelaçar histórias, bem como compreender as fronteiras que se formam dentro de um país extenso como esse. Para o autor, a Amazônia é exemplar, pois nela se sobrepõem fronteiras imaginárias, que substituem a falta de fronteiras geográficas na vastidão da floresta.

“Que importa, para os índios yanomamis, por exemplo, se eles foram assassinados na Venezuela ou no lado brasileiro? Para os índios, o território, a terra deles, não tem fronteiras” (HATOUM, 2010). Um território ainda inexplorado pela literatura, o qual abre suas portas a uma multiplicidade de culturas transitórias, é tema central das narrativas de Hatoum. Dessa forma, temos o redimensionamento do regional dentro do panorama literário nacional e a interação entre o global e o local.

E para todos nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... Porque é um horizonte vastíssimo, em que as línguas portuguesa e espanhola se interpenetram em algumas regiões, onde as nações indígenas também são bilíngues, às vezes políglotas (índios que falam tucano, espanhol, português...). Há um mosaico de grandes nações, de tribos dispersas; na verdade, cada vez mais dispersas...

Uma dessas pequenas tribos dispersas é a dos orientais; dos imigrantes que chegaram no início do século e que participaram da vida econômica da região. Aliás, os primeiros imigrantes foram para o Acre, para uma terra que não era ainda brasileira. Eu tenho pesquisado documentos sobre a Revolução Acreana e notei que alguns oficiais do exército brasileiro que combateram pela independência do Acre são de origem libanesa: há um Capitão Alexandre Farhat, um Cel. João Turco, personagens que pertencem à história do Acre e estão já presentes também na historiografia. (HATOUM, 2010).

Hatoum pertence ao grupo de escritores que, em plena contemporaneidade, jogam com as fronteiras existentes dentro de espaços interioranos. Espaços estes já urbanizados, mas que vivem o paradoxo de serem, ao mesmo tempo, interior e cidade. No caso desse autor, temos o diferencial da preocupação em desmitificar a cultura árabe, trazendo à tona a imigração oriental para a história do Brasil e incorporando as tradições desses povos à típica diversidade cultural pertencente à sociedade brasileira. Conforme Karl Schøllhammer, a popularidade da literatura de Hatoum está na “convergência entre um certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substituiu a temática nacional” (2009, p.87). Juntamente com outros escritores que se aprofundaram na análise da diversidade dos espaços humanos inseridos na extensão do território nacional e em sua expansão urbana, como Moacyr Scliar, Luis Antonio de Assis Brasil e Salim Miguel, ele se utiliza do memorialismo para problematizar realidades locais, trazendo com elas questões universais e entrelaçando-as a novas realidades, advindas de diferentes pontos do globo.

As narrativas hatoumianas inserem-se no grupo de narrativas contemporâneas que jogam esteticamente com história e memória, a fim de redimensionar o passado nacional por meio do desvelamento de questões individuais e familiares. Nesse sentido, o romance *Relato de um certo Oriente*⁵⁷ pode ser considerado fonte literária para os posteriores de Hatoum, que contemplam o tema da imigração e o contato entre diferentes culturas no processo de tradução cultural experienciado no norte do país. Escrito em 1989, ano-chave para a sociedade e a literatura brasileiras, o romance registra pela escrita epistolar a história amazonense do século XX sob o viés da imigração. Através dos recortes narrativos trazidos pela narradora anônima, adotada pela família de origem árabe que se instala em Manaus e vive entre o sobrado e a Parisiense, a narrativa vai se construindo aos poucos, através de retalhos de memórias entrelaçadas, que se unem em prol da reescritura identitária de um núcleo social.

O trabalho de vivificação do passado realizado pela narradora, que se utiliza de outras vozes narrativas, confere ao romance maior amplitude. Da maneira como estão entrelaçados e sobrepostos, os relatos remetem-nos às narrativas orientais, empreendidas por viajantes e mercadores que fazem do “contar” uma forma de aproximar tempos e distâncias. A diferença é que, no romance em questão, tal empreendimento é utilizado como forma de indagação e reconstrução do passado em ruínas. Sobre isso, Benjamin destaca que “a experiência que passa de pessoa em pessoa é fonte a que recorreram todos os narradores” (1994d, p.198), os quais possuem suas raízes nos anônimos camponeses e viajantes que repassavam, através da faculdade de narrar, histórias trazidas de tempos passados e de terras distantes. Em *Relato*, observamos o esforço dos narradores em recuperar a arte de narrar, arruinada pelo silêncio a que o indivíduo foi submetido com a modernidade. Para Benjamin, “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994d, p.197), e isso pode ser observado no romance, gênero que provém da vida privada e de suas consequências para a permanência de tradições milenares. Com ele, “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994d, p.198), elemento vital a qualquer sociedade que procura preservar o passado, torna-se ameaçada pelo isolamento do indivíduo, problema perceptível, ao longo do romance, no destino de cada membro da família, segregada em suas relações: Hakim, a narradora e seu irmão distanciam-

⁵⁷ O título passará a ser referido por *Relato*, a fim de facilitar a leitura.

se espacialmente ao viajarem para longe por aproximadamente duas décadas; os irmãos gêmeos, ao cultivarem a ira e o egoísmo; Emilie e seu marido, ao tentarem preservar a cultura dos espaços de origem, respectivamente cristã e muçulmana; Samara Délia, ao formar um cárcere para si mesma com o nascimento e a morte de Soraya; Emir, ao fechar-se em um mundo próprio, que o leva ao desespero e ao suicídio. O narrador, “figura entre os mestres e os sábios”, pois “sabe dar conselhos” e o faz recorrendo ao acervo de toda uma vida, dotada pela experiência individual e coletiva (BENJAMIN, 1994d, p.221). “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1994d, p.221), já que nela ele encontra a si mesmo. Por outro lado, os narradores do romance possuem a vida consumida pelo acaso e pela solidão, frutos da perda dos laços existentes entre eles e a coletividade. A tentativa de as personagens restaurarem, em *Relato*, o trabalho artesanal do tecelão é frustrada quando esse fio narrativo acaba por ser rompido em diferentes momentos, seja pelo caos implantado no núcleo familiar, seja pela estrutura caótica do próprio romance, que se deve, em grande parte, pela incapacidade da narradora em ordenar a massa textual formada com os relatos por ela coletados. Percebemos, portanto, na tentativa desesperada de recriação pela narradora de uma narrativa calcada na oralidade, o desmoronamento de sua composição artesanal face à fragmentação do tempo, do espaço e da sociedade.

Ao analisarmos alguns aspectos cronotópicos do romance de Hatoum, percebemos que os espaços estão mergulhados no tempo, e este se refaz através de cenários regionais, reais ou imaginários. Quanto à análise do processo simbiótico existente entre o tempo e o romance, este é atravessado por noções que envolvem história e memória. Como é possível perceber desde o início, a narrativa de *Relato* é construída através das memórias das personagens sobre um passado comum e familiar. Por esse viés, chegam ao leitor outras noções temporais importantes, como as vinculadas à história global do século XX no que corresponde aos cruzamentos entre Oriente e Ocidente, à história do Brasil contemporâneo e, mais especificamente, da imigração árabe na Região Norte.

Em *Relato*, a *durée* está intimamente atrelada à memória. Conforme Harald Weinrich, toda memória pressupõe esquecimento, a que o ser humano é submetido diariamente e pelo qual muitas verdades são relativizadas. Entre o registro e a

memória, o esquecimento opera como uma sombra, pois tudo o que é armazenado pelo registro escrito é suscetível de ser apagado daquela. Ao mesmo tempo, sem tal registro, as experiências e as informações correm o risco de serem perdidas para sempre. “Não apenas os arquivos, também as bibliotecas conhecem o problema de manter sempre um equilíbrio precário entre lembrar e esquecer” (WEINRICH, 2001, p.286). De fato, o esquecimento pertence à memória e, segundo Borges, naquele – representado pelo “Letes mágico” – está inserido o tempo que escorre no relógio de areia, “que tudo arrasta e perde” com seu “fio sutil de areia numerosa” (1999, p.210). A memória possui uma nítida relação com o tempo, é responsável pela construção identitária que se realiza no indivíduo e, por unir o presente ao passado, é indispensável à formação da imagem do ‘eu’ e do mundo. Retornando ao romance de Hatoum, a busca pela reconstrução do tempo – e, com ele, da identidade de personagens que perderam a referência familiar e de um Oriente transplantado para o Ocidente – é feita pela rememoração das personagens e pelo armazenamento escrito de dados coletados pela narradora a partir de diferentes pontos de vista. Assim, a feitura do romance ocorre pelo memorialismo fictício, tendência que vem à tona na literatura brasileira do século XIX e constitui, no século XX, um modo recorrente de os escritores problematizarem a história e a identidade nacional, bem como de repensarem o presente pela valorização do passado. Benjamin afirma que “a memória cria a cadeia de tradição que transmite um evento de geração a geração” e dela nutre-se a “lembrança eternizante” propagada pelo romance, que possui como musa a “recordação” (2002, p.153-154). É na teia da memória que está guardado o conteúdo de todas as narrativas.

A memória tece a rede que todas as narrativas, juntas, formam no final. Uma articula-se à seguinte, como os grandes narradores já demonstraram, particularmente os orientais. Em cada um deles, há uma Scheherazade que pensa em uma nova narrativa assim que o conto se interrompe. Esta é a recordação épica e o elemento de toda narração inspirado na musa [Mnemósine]. (BENJAMIN, 2002, p.153-154).⁵⁸

⁵⁸ Foi utilizada a tradução de Regina Zilberman para o capítulo XIII do ensaio “O narrador”, tendo em vista a melhor adequação dos conceitos de memória e recordação.

O ato de recordar, de trazer à memória os cacos de um passado em ruínas, está no cerne da temporalidade do romance hatoumiano. Esses estilhaços de memória são articulados pela narradora sem qualquer preocupação cronológica, visto que ela está centrada muito mais na luta entre esquecimentos e recordações e no registro dos relatos coletados do que na ordenação lógica destes pela linguagem. Mesmo assim, o tempo cronológico é evocado através da imagem do relógio, seja o do pulso da narradora, que recebe seu olhar insistente no vagar pelas ruas de Manaus; sejam os relógios da casa de Emilie, da casa materna da narradora, do convento de Ebrin; seja o representado pelos sinos da igreja Nossa Senhora dos Remédios. Elemento que marca a passagem temporal, o relógio atua como forma de anunciar a sucessão pendular dos fatos cotidianos e o porvir dos relatados, como se as personagens estivessem sempre à espera de alguma mudança.

Através da veneziana eu espiava vocês dois juntos do relojão negro, aquele nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emilie o ciclo repetitivo dos dias; aquele relógio de parede, o mais silencioso de todos os que conheci, era um dos objetos que mais fascinava Soraya. Ela permanecia horas diante dele, os seus olhos cravados no movimento pendular da haste dourada, no ponteiro de minutos, esperando o salto regular e também calado da flecha negra. Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam (HATOUM, 2008, p.21).

O mesmo tempo que constrói, transforma e desmorona é motivo de receio e assombro por parte dos que a ele estão sujeitos. Dessa forma, a complexidade do romance faz-se pelo tratamento dado ao tempo, rede a que todos os outros elementos da narrativa se prendem, estrutura orgânica flexível por onde o texto se articula e se expande *ad infinitum*. Do latim *recordare*, que significa trazer à memória, mas também evocar, despertar ou imaginar, o ato de recordar mescla a recriação do tempo na mente do indivíduo e o controle daquele pelo tempo cronológico, dos relógios. A justificativa para o recordar é dada, em *Relato*, pela própria narradora, ao observar, enquanto esteve internada em uma clínica de São Paulo, a atitude de outras internas:

Antes do fim da tarde saía do quarto para observar as mulheres que vinham reverenciar o crepúsculo ou buscar uma trégua ao desamparo e à solidão. Algumas contavam as mesmas histórias, evocando lembranças, em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada. (HATOUM, 2008, p.143).

Essa necessidade de resgatar um tempo em vias de extinção por pessoas deslocadas de seu mundo de origem provoca, na narradora, rejeitada pela mãe e apartada do universo familiar, a vontade de recriar o mundo pela memória: “Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória” (HATOUM, 2008, p. 145). É a partir desse exílio – semelhante ao vivido pelas personagens viajantes, como Hakim, o irmão, Emir, Dorner, Emilie e seu esposo – que a escrita assume força vital, representando, desde o primeiro relato, o rascunho de toda uma vida.

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome. (HATOUM, 2008, p.145).

Do primeiro texto, escrito na clínica, a narradora produz uma colagem, formada por peças desconexas, que lembram o tratamento dado ao tempo nesse romance. Com ele, vem à tona o desejo de retornar a Manaus, após o longo período de ausência, e, com tal retorno, “ingressar no mar tempestuoso da memória” (HATOUM, 2008, p.146). Contudo, apesar da progressão caótica do tempo, observada no desordenamento, na repetição e na supressão de fatos recordados enquanto a narradora vaga pela cidade de Manaus, podemos observar a dimensão circular do romance. Este, mesmo oscilando entre o presente da narradora e o passado coletivo, retorna, no capítulo final, ao ponto de partida estabelecido no primeiro capítulo, de modo que a narrativa fecha seu ciclo, após tantas viagens empreendidas pela memória. As duas pontas da história unem-se no penúltimo

parágrafo do romance, quando a narradora relata a sua chegada à casa materna, às vésperas da morte de Emilie:

Já passava das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. [...] Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jameiros, ou entre as palmeiras mais altas que a casa. (HATOUM, 2008, p.146-147).

A noite de sono une esse parágrafo ao primeiro do livro, quando temos a condução do enredo no presente da narrativa, e as primeiras percepções da narradora sobre o contexto a sua volta, que deixam emergir o tom impressionista e a desconexão temporal. Já no início, há pistas de que o romance está sendo construído à medida que o relato vai sendo desenredado, através da menção que ela faz ao caderno de anotações que a acompanha.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida. [...] Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. (HATOUM, 2008, p.7).

O fim torna-se início e este, o final devido à circularidade e à falta de cronologia dos fatos. E como todo fechamento circular é uma abertura ao infinito, se nos detivermos a alguns aspectos simbólicos no texto, como o número de capítulos, a conexão entre Oriente e Ocidente, a sucessão de narradores e a incidência de um fio condutor a unir os relatos, teremos diferentes visões que remetem à permanência. Paradoxalmente, a busca da permanência ocorre em meio à dissolução de laços familiares e das raízes históricas, devido ao apagamento do passado coletivo e, conseqüentemente, do elo que une cada uma das personagens, cada vez mais semelhantes a ilhas isoladas no devir temporal. Em síntese, todo o

romance é uma tentativa de recuperação de elos quebrados com as cinzas das horas.

Já o tempo histórico atua como um balizador da narrativa no que se refere às relações entre ficção e realidade através da literatura, pois, por ele, as relações Oriente/Ocidente tornam-se concretas e redimensionam o regional. Datas mesclam-se a lugares e fatos, interferindo na verossimilhança da obra e na relação estreita que o romance estabelece com o processo de imigração árabe no norte do Brasil. Temos, por exemplo, as marcações temporais que datam dos primeiros anos do século XX, aproximadamente 1903, época da vinda de Hanna ao Brasil, tio do marido de Emilie; de 1914, quando este chega ao Brasil em busca do tio e acaba aqui se instalando; do entardecer de um dia de 1929, quando o marido de Emilie relata um pouco de sua história a Dorner; do Natal de 1935, quando o menino Hakim conhece o fotógrafo Dorner; do Natal de 1954, gravado pela morte trágica de Soraya; de 1955, ano da viagem de Dorner à Europa. Juntam-se a elas datas que atuam como peças de um quebra-cabeça a ser montado por Hakim acerca da história materna à medida que ele envereda clandestinamente pelos pertences da mãe.

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: Trípoli, 1898; Ebrin, 1917; Beirute, 1920; Chipre, Trieste, Marselha, Recife e Manaus, 1924. Eram datas e lugares citados esparsamente por Hindié, e eu queria associá-los à vida de Emilie, descobrir os eventos guardados no ventre daquela caixa escura. (HATOUM, 2008, p.48).

Mais de meio século separam as pontas da história. De um lado, a narradora costura os fatos pela memória, após o suposto restabelecimento da saúde mental e o retorno após um distanciamento de mais de vinte anos, fazendo-nos crer que o presente da narrativa paira pela década de 1980 – aqui fica uma das lacunas da obra, sobre o histórico dessa personagem que procura assumir as rédeas da narrativa. De outro lado, há fatos transcorridos em diferentes décadas, vinculados, diretamente ou não, ao crescimento de Manaus e à história da imigração na região. Entre uma ponta e outra, o tempo atua estreitamente vinculado aos espaços

regionais, sejam nacionais ou estrangeiros, característica que liga o romance à tradição narrativa do país.

Na história da literatura brasileira do século XX, é recorrente a existência de obras preocupadas em explorar espaços desconhecidos para o centro do país através da linha memorialística, como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso; *Um cavalheiro da segunda decadência*, de Hermilo Borba Filho; *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Através de diferentes formas de repensar os espaços regionais, os romances reconstróem aspectos da história pelas memórias de personagem que contam ou escrevem para não esquecer. Em Hatoum, o regional opera pelo apagamento do olhar sobre a metrópole, vista apenas ao longe, pela janela, quando a narradora esteve internada em São Paulo. As cidades em destaque aglutinam características interioranas, ao mesmo tempo em que recebem através dos portos o contato com a modernidade.

A Manaus representada pelo romance é vista de diferentes ângulos, mais ou menos abrangentes, e as perspectivas trazidas por Gustav Dorner, estrangeiro proveniente de Hamburgo, amigo da família e confidente de Hakim, é fundamental para a compreensão dos espaços no romance. Dorner utiliza-se da memória visual para, através de fotografias tiradas em sua Hasselblad ou de escritos registrados em seus cadernos, armazenar cenas que poderiam ter sido perdidas com o tempo, como percebemos nas recordações de Hakim, que destaca a memória invejável do amigo, dividido entre dois espaços:

todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de 'instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica'. Há tempos ele se dedicava à elaboração de 'um acervo de surpresas da vida': retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões. (HATOUM, 2008, p.53).

O leitor recebe a cidade de Manaus emaranhada ao tempo vivido pelas personagens. Seus espaços, provenientes de vozes rememorantes, estão enredados a crenças e costumes trazidos da terra natal e vivenciados na cidade de Manaus, compondo, assim “um panorama de grande densidade cultural”: “o Amazonas é a terra ignota que, por assim dizer, espera pelo discurso que a faça conhecida dos homens” (FARINACCIO, 2010, p.175). Essa região, em sua complexidade geográfica e cultural, aproxima-se da proposta do romance de Hatoum, que refaz o regional pelo confronto de tensões entre o global e o local, buscando, com isso, a tradução de uma cultura para outra.

A riqueza geográfica de *Relato* não está na exploração da vida amazônica pelo viés exótico. Na verdade, os pontos de vista, em sua maioria, procuram descobrir o estrangeiro existente no interior de Manaus e nas fronteiras que tal cidade estabelece com o resto do mundo – fronteiras muito mais imaginárias que físicas. O estrangeiro que transita pela cidade de Manaus é tanto o imigrante libanês que ali tenta reconstituir uma vida desfeita quanto os habitantes de pele avermelhada, acostumados a andar pela floresta e proteger-se da cidade no interior dela. Pelo relato de Hakim, Dornier, que explora como ninguém os espaços e a natureza amazônica, afirma que “a cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio” (HATOUM, 2008, p.73). Esses dois espaços estão constantemente em choque, pois, se a floresta é impenetrável e hostil aos moradores da cidade, esta é um enigma para os daquela, e o rio, além de ser uma porta de passagem, um caminho entre Oriente e Ocidente, torna-se uma divisa entre esses dois espaços que formam a Manaus representada por Hatoum.

Quanto a essas barreiras naturais, Hakim comenta:

Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dornier relutava em aceitar o meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: ‘aberta, mas unicamente para ela mesma’. (HATOUM, 2008, p.73).

Em meio ao temor frente à grandiosidade natural da Amazônia, aqueles que não enveredam por ela, como Dorner, estão sujeitos a formar uma prisão invisível, da qual somente poderão sair ao abandonarem o lugar. Foi o que fez Hakim por tantos anos. “Sair desta cidade” significa para Dorner “sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo” (HATOUM, 2008, p.73). Os espaços da cidade de Manaus são constantemente evocados pelas personagens: as ruas; os prédios históricos, como o teatro com sua majestosa cúpula; o porto e a Cidade Flutuante, acesso aos viajantes, pescadores e mercadores; o coreto; as casas de comércio; a igreja; entre tantos outros espaços correspondentes a uma cidade em crescimento, mas que mantém suas características interioranas.

As visões da cidade são obtidas por diferentes personagens. Primeiramente, temos a do marido de Emilie, que conta as suas primeiras impressões sobre Manaus:

e de uma mancha escura alastrada diante do barco, nasceu a cidade. Não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país, mas o fato de estar situada num terreno plano acentuava a repetição dos casebres de madeira e exagerava a imponência das construções de pedra: a igreja, o presídio, um ou outro sobrado distante do rio (HATOUM, 2008, p.66).

Além dela, temos, através do ponto de vista de Dorner, o olhar de Emir a aproximar a cidade de Manaus a todas as outras cidades portuárias pela referência ao elemento ‘água’, que cria um elo entre elas:

A vida de Emir parecia se reduzir a esses passeios matinais: depois da travessia do igarapé, a caminhada até a praça Dom Pedro II, a rua dos grandes armazéns, a visão dos mastros, das quinas e das altas chaminés, o apito grave do Hildebrand, que trazia passageiros de Liverpool, Leixões e das ihas da Madeira, talvez Emir soubesse o destino do navio: Nova York, Los Angeles, alguma cidade portuária do outro hemisfério, nostalgia de além-mar. (HATOUM, 2008, p.56).

Outra perspectiva importante é a da narradora, que vaga pela cidade como uma estrangeira, após anos fora dela. Ao longo dessa caminhada sem rumo, ela descobre uma cidade desconhecida, que pouco a remete àquela da infância:

Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo, e retornar ao sobrado à hora do almoço. Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados, no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior [...]. Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência, era a praça e a torre que ali inexistiam. Passei toda a manhã naquele mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância, porque ali havia duelo entre homens embriagados, ali as mulheres eram ladras ou prostitutas, ali a lâmina afiada do terçado servia para esquartejar homens e animais. (HATOUM, 2008, p.109-110).

É interessante observar o quanto tais espaços estão ligados ao tempo, e ambos, aos sentidos: a cheiros, cores, vozes, gostos que se fazem concretos pelo contato quase carnal estabelecido com as personagens. A seguir, temos a visão de Hakim sobre os espaços familiares, que incluem o sobrado e trechos da cidade:

Todos se reuniam na copa do casarão rosado, com a exceção de meu pai, que se ilhava no quarto ou ia passear na Cidade Flutuante, onde ele entrava nas palafitas para conversar com os compadres conhecidos, com os caboclos recém chegados do interior, e depois caminhava até o porto para visitar armazéns e navios.

Antes do amanhecer Emilie me acordava para colhermos as flores do jardim; depois, tirávamos Samara da rede e íamos de bonde ao bairro dos franceses para comprar buquês de jasmim-porcelana e cansarinas róseas. (HATOUM, 2008, p.31).

Muitas descrições ocorrem desse espaço mítico da casa, dividido entre o sobrado e a Parisiense. Por aquela, grande parte da história familiar se desenvolve, e as recordações mais vivas do passado emergem. No caso da Parisiense, há duas perspectivas possíveis de análise: a do espaço familiar, primeira morada da família, lugar de acolhida dos Ahler e de reclusão de Samara após a morte da filha; a do espaço comercial, pelo qual a família retira o sustento e retoma tradições ancestrais.

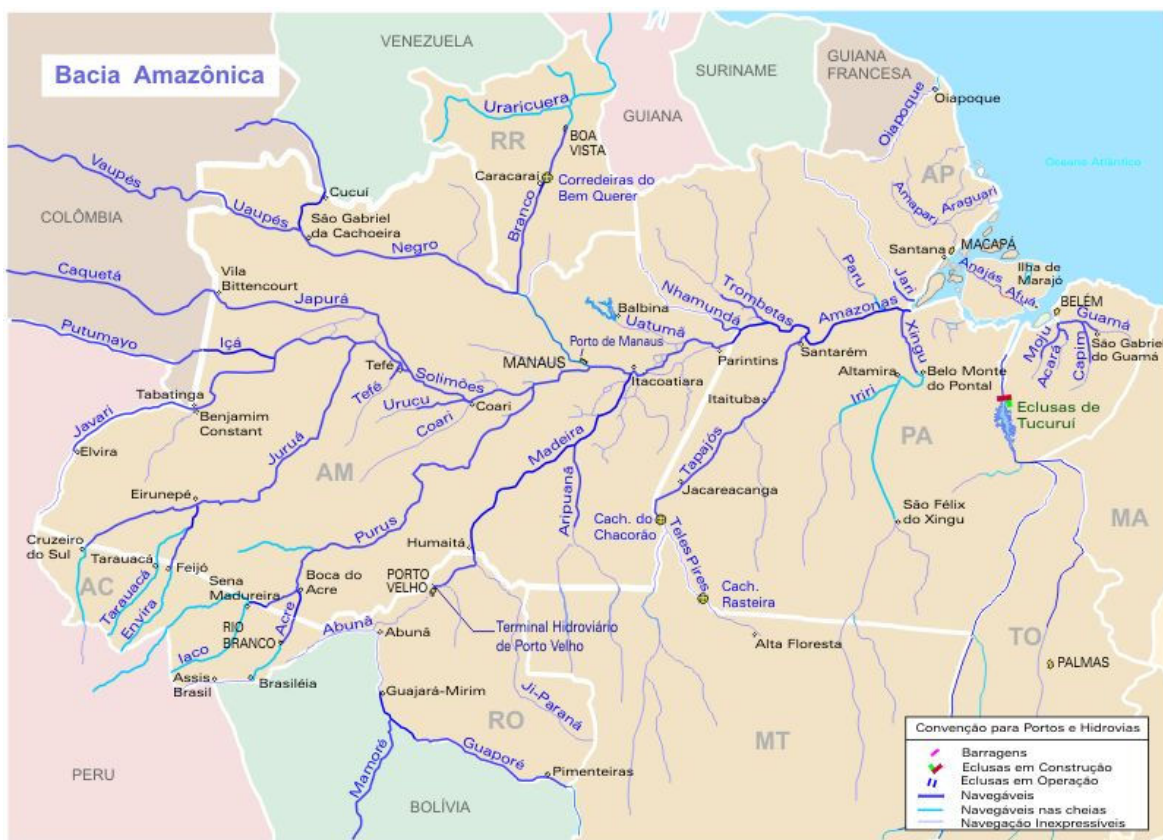
É também na Parisiense que Hakim aprende a língua árabe, ensinada “sem qualquer método, ordem ou sequência” (HATOUM, 2008, p.46). Para ele, o lugar, com seus “quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias” (HATOUM, 2008, p.45), com suas relíquias e esconderijos, possuía uma magia especial, que o aproximava ainda mais do universo árabe. Na obra, espaços estranhos são habitados por estrangeiros de diferentes origens que precisam aprender a conviver com o inóspito, personificado no outro, mas nem sempre conseguem fazê-lo. Temos nela a menção a espaços distantes de Manaus, como o Monte Líbano, Beirute e Trípoli, no Líbano; a ilha de Chipre; Trieste, na Itália; Cairo, no Egito; Marselha, na França; Barcelona, na Espanha. Todos esses espaços possuem algo em comum, pois contribuem à compreensão de movimentos migratórios ocorridos no século XX, mais especificamente entre o Líbano e o Brasil. As cidades mencionadas estão banhadas pelas águas e contêm regiões portuárias, como podemos visualizar no mapa a seguir:



Mapa 1: Europa, Ásia e África
Fonte: Guia Geográfico (editado)

Também há os espaços brasileiros representados por Recife, Manaus, São Paulo e o sul do Brasil. Os dois primeiros conservam a característica portuária dos espaços estrangeiros mencionados e contribuem ao resgate do processo de imigração árabe no país. Já os outros, cuja aparição acontece de forma difusa, sem

delimitações geográficas, estão vinculados ao processo inverso, de saída de Manaus pelos descendentes, e contribuem à visualização da degradação familiar. Em um romance que explora o contato de diferentes culturas no interior do Brasil, nada mais natural que uma narrativa marcada pelo movimento. O longe e o próximo coexistem na obra e são, inclusive, visualizados através da utilização de recursos cartográficos. O mapa cartográfico da bacia amazônica que o pai de Hakim guarda consigo, por exemplo, é uma representação dessas distâncias e da consequente saudade devido ao desterro. Abaixo, um modelo do referido mapa, para visualizarmos a vastidão amazônica, tão diferente da geografia libanesa:



Mapa 2: Mapa: Bacia Amazônica
Fonte: Ministério dos Transportes

No imenso espaço amazônico, as personagens são nada menos que ilhas solitárias, à espera de alguém para habitá-las. Essa amplitude espacial remete-nos à relação simbiótica espaço-tempo de que fala Bakhtin, tão presente no romance de Hatoum. Para Emilie, “a solidão e a velhice se amparam mutuamente antes do fim” e “um velho solitário refugia-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante” (HATOUM, 2008, p.122). Espaços físicos e memorialísticos: são eles que dão força e vida ao romance, constituindo-o cronotopicamente.

A migração libanesa focada no romance de Hatoum foi responsável por trazer ao Ocidente a religião muçulmana e o Islã. A palavra “Oriente” é derivada do latim *oriens*, que significa o lado do horizonte no qual o sol nasce; todavia, seu significado mudou bastante ao longo dos séculos, chegando a simbolizar a face desconhecida – e até mesmo temida – do mundo. O Oriente Médio, onde está localizado o Líbano, por sua vez, ponto de partida das personagens migrantes, é formado por países da Ásia mais próximos à Europa e, por isso, tornou-se uma importante via de passagem entre os três continentes (Europa, África e Ásia), caminho este que proporcionou o desenvolvimento natural do comércio e o encontro de povos através dos viajantes. Já o Líbano, região de origem do núcleo familiar com que *Relato* se ocupa, é marcada por diferenças culturais e religiosas, principalmente entre cristãos e muçulmanos, fato que justifica as diferenças entre Emilie e seu marido. Esse mesmo Líbano é transfigurado pelos que possuem a tarefa de refazer a travessia Oriente/Ocidente pelo fio da memória. Hatoum, em *Relato*, redimensiona as relações dicotômicas entre próprio/alheio, local/global, trazendo novos olhares sobre as culturas que produzem o imaginário do país. À matriz cultural indígena que compõe o território amazônico, sobrepõem-se as provenientes de colonizadores e imigrantes, que trazem consigo novas perspectivas cronotópicas, enriquecendo a malha sociocultural formadora da Manaus que temos hoje.

3.2 A linguagem revisitada: dialogismo, polifonia e plurilinguismo

Outro viés de análise está na discursividade do romance. Já referimos que a narradora deste procura ordenar os relatos – seus e de outras personagens –, e essa tentativa é construída pelo trabalho de rememoração, ou seja, de luta contra o esquecimento e a conseqüente destruição dos laços do indivíduo com seus tempos e espaços de origem. Não apenas uma história familiar precisa ser recontada, mas a de toda uma cidade, que vive sobre as ruínas de um passado primitivo e põe-se problematicamente na contemporaneidade. Desse modo, o trabalho de vivificação de uma identidade em ruínas realizado pela narradora confere ao romance maior riqueza e diversidade, já que aquela se utiliza de outras vozes narrativas, tornando o discurso polifônico, além de dialógico e plurilingue: polifônico porque os relatos de

Hakim e Dorner unem-se aos da narradora e às vozes de seu irmão, de Emilie, de Samara Délia e de Hindie Conceição; dialógico pela própria característica do discurso romanesco e do epistolar, abertos a múltiplas entradas e à interdiscursividade; plurilingue pelo fato de a narrativa conter falares entrecruzados, compostos por distintas linguagens em contato.

A força estilística de *Relato* está, em especial, na polifonia permanente da narrativa. De acordo com Letícia Rechdan, “o dialogismo não deve ser confundido com polifonia, porque aquele é o princípio dialógico constitutivo da linguagem e esta se caracteriza por vozes *polêmicas* em um discurso” (2003). As vozes sociais em confronto traduzem diferentes pontos de vista, realizadas por independentes marcas linguísticas a denunciar a presença do outro. No romance, percebemos com clareza visões que se chocam ao darem perspectivas sobre os mesmos fatos: o Natal de 54; os trágicos incidentes familiares, como a morte de Soraya Ângela, de Emir e de Emilie; as percepções sensoriais da Parisiense e do sobrado. Essa pluralidade da narrativa é aguçada pela polifonia proveniente dos relatos memorialísticos:

O *Relato* é um romance de memórias, polifônico, com cinco narradores. O primeiro narrador relembra alguns fatos, pessoas, situações, depois passa a palavra para um segundo, este para um terceiro, e assim sucessivamente. Um parece complementar o anterior, em pé de igualdade, sempre em busca do que aconteceu no passado. (TOLEDO, 2006, p.35).

A “batalha de interpretações” presente na obra deve-se às várias visões oriundas do desmembramento narrativo, que auxilia no desenvolvimento da polifonia no texto literário. Para Marleine Toledo, o romance polifônico caracteriza-se pela “faculdade que têm os protagonistas de existirem diferentemente conforme a perspectiva de cada narrador” (2006, p.38). Pela polifonia, é possível conhecermos as várias faces de uma verdade relativa; aquela, pois, trata-se de um gerador de abertura na obra, ramificando infinitamente suas possibilidades interpretativas, complexificando-a. Tomamos como exemplo, a dificuldade da narradora em seu trabalho de seleção, ordenamento e transcrição da fala de outrem, a fim de revelar ao irmão, através da escrita, a morte de Emilie e a história da família. Confissão que

é, de certo modo, a do próprio artista em confronto com todas as vozes coexistentes no discurso literário. Vejamos:

Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. Na última, ao saber que vinha para Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: 'Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos'.

O teu presságio me deu trabalho. 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, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. (HATOUM, 2008, p.147).

A narradora relata detalhadamente a seu irmão o processo árduo de criação a partir de recortes feitos dos materiais verbais e não verbais de que dispunha: cadernos de anotações pessoais, fotos, cartas, fitas com gravações, enfim, recursos intertextuais que assumem força própria, comprometendo o domínio da narradora sobre o texto, ou melhor, do criador sobre a criação. Assim, observamos, pelas palavras da narradora, a gestação de algo orgânico, multifacetado, complexo – algo que só poderia ser visto, em sua natureza polifônica e aberta, como um romance por excelência.

Temos a demonstração, pelas confissões da narradora, de sua fragilidade ao guiar o fio narrativo e, ao mesmo tempo, sua preocupação em aglutinar no espaço romanescos um verdadeiro “coral de vozes dispersas” e heterogêneas:

Quantas vezes recomecei a ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: 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. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. [...]

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias. (HATOUM, 2008, p.148).

Através do contato dialógico travado entre os irmãos pelo canal epistolar, sobressaem-se os falares em conflito das personagens, que montam, pelos relatos memorialísticos, uma rede polifônica sobre a qual está tramado o passado coletivo. Segundo Toledo, “havendo pluralidade de narradores, as personagens não são vistas na mesma cena, como no teatro, mas umas são vistas por meio de outras” (2006, p.38), resultado da polifonia do romance. Sobressai também o plurilinguismo, perceptível nesse “idioma híbrido” de Emilie, fruto da interação social.

Para Bakhtin, o espaço do romance existe concatenado a questões sociais e históricas, que nele geram “milhares de fios dialógicos” tecidos pela consciência do artista (1990, p.86). São esses mesmos fios que conduzem o leitor de *Relato* pela história da imigração e pelos espaços orientais e ocidentais que se unem em pleno território amazônico. Enredado à dialogicidade, o romance vive realidades fronteiriças, estabelecendo assim contato com diferentes discursos, linguagens, tradições e concepções sociais. Na obra, há o diálogo entre personagens que se correspondem através de cartas, como a narradora e seu irmão, Emilie e Irmã Virginie Boulad, Dorner e a narradora. Esses discursos vivos, aliados à interação entre textos literários e não literários, verbais e não verbais, como a literatura e a fotografia, corroboram para a ampliação dos pontos de vista acerca de uma faceta desconhecida da história do Brasil: a imigração árabe. A dialogicidade interna do romance – tão visível na forma como ele é construído, repleto de elipses e discursos entrelaçados, mesclando narrador em primeira e segunda pessoa – é “um dos aspectos essenciais ao estilo prosaico” (1990, p.93). Além disso, a rede dialógica amplia-se pela relação estreita estabelecida entre narrador e narratário, fato que pode ser observado na preocupação daquela que narra em fazer-se entender e aproximar-se do outro através da escrita – objetivo clarificado na opção pelo discurso em segunda pessoa, que canaliza o foco narrativo naquele que se apropria das epístolas. As interlocuções do discurso no romance fazem-se pelos enunciados vivos das personagens, através dos quais fragmentos da narrativa vão se

compondo. Como exemplo, temos a incidência da segunda pessoa na voz da narradora, muitas vezes atrelada à primeira do singular ou do plural, sempre que esta se dirige ao irmão distante e recorda o passado coletivo.

A narrativa em segunda pessoa entrecorta o discurso ao longo dos oito capítulos e de suas subseções, conferindo à interlocução mais intimidade, como podemos perceber nos trechos a seguir:

Na mesa, à hora das refeições, tu e Soraya eram servidos pelas mãos de Emilie, sempre em movimento: descascando frutas, separando os alimentos para cada um de vocês, mas tu já podias negar ou aceitar a comida com poucas palavras, com monossílabos, enquanto Soraya resignava-se a afastar o prato (HATOUM, 2008, p.14).

Lembro-me de que na penúltima carta quiseste saber quando eu iria deixar a clínica, e ‘sem querer ser indiscreto’ me fizeste várias perguntas, e até brincaste: ‘Não se trata de uma inquisição epistolar’. Sei que não era uma carta inquisitória, mas a tua curiosidade exorbitante às vezes me assusta, a ponto de me deixar perplexa e desarmada. (HATOUM, 2008, p.141-142).

A narradora, através dessa variação discursiva que mescla diferentes pessoas verbais, muda o foco de visão do narratário para pontos específicos do passado familiar, o que proporciona maior detalhamento e precisão à narrativa. Esta, por sua vez, torna-se um emaranhado de lembranças provenientes daqueles que reconstituem pela memória a história própria e alheia. O discurso em segunda pessoa do singular interliga-se a todo tempo ao realizado em primeira – seja do singular, quando são valorizadas reflexões individuais, seja do plural, quando vêm à tona fatos vividos pelos irmãos dentro do universo árabe. Outro aspecto relevante é a expressão de pontos de vista distintos pela variação discursiva. No trecho anterior, um ‘eu’ liga-se ao ‘outro’ por um dos intertextos epistolares que povoam o romance e, mesmo não havendo acesso a essas cartas que compõem a interlocução escrita, observamos a divergência de pensamentos entre as personagens. Tal fator torna-se essencial à compreensão do romance e dos processos sociais nele representados – nesse caso específico, a “inquisição epistolar” (HATOUM, 2008, p.141) é marca do dialogismo constante e oferece mais informações ao leitor, que se apropria do texto como quem descobre cartas antigas e por elas envereda com o ato da leitura.

Na obra, observamos a proximidade entre narrador e narratário pela escolha do discurso em primeira pessoa do plural. O tom de confissão é responsável por incluir, ao longo dos relatos, novas informações à narrativa, que lançam ao conjunto de fragmentos possibilidades de preenchimento, como vemos no trecho abaixo:

A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo. (HATOUM, 2008, p.9).

A forte incidência de diálogos resgatados pela memória das personagens nos relatos coletados pela narradora contribui à noção de interlocução como formadora de enunciados vivos, através dos quais vão se compondo os fragmentos do passado. De acordo com Toledo, pelos diversos relatos que constituem a obra, são reconstruídas “as lembranças de um passado relativamente distante, com depoimentos de membros da família e de amigos” (2006, p.23), testemunhos que oferecem ao leitor uma viagem à memória através de diferentes ângulos e vozes. Nesse sentido, Bakhtin salienta que “os falares do plurilinguismo entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos falares”. Para ele, as linguagens do plurilinguismo são olhares distintos sobre o mundo, resultado dos diferentes modos de interpretá-lo verbalmente (1990, p.98). Linguagens que podem ser opostas ou complementares, mas que sempre estão em confronto entre si:

em cada momento da sua consciência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Deve-se isso à coexistência de contradições socioideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos socioideológicos [...].

Na realidade, existe um plano comum que justifica toda essa confrontação: todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetivas, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista. Como tais, ainda, elas vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilinguismo social. (BAKHTIN, 1990, p.99).

O plurilinguismo é elemento recorrente no romance de Hatoum por diferentes motivos. Primeiramente, pelo fato de o texto conter em si diferentes gêneros textuais enredados: a linguagem literária, por onde a história da família libanesa vem à tona; a já referida linguagem epistolar, que oferece, ao mesmo tempo, um tom de veracidade e de intimidade aos relatos, pois representa escritos determinados no tempo e no espaço; a linguagem fotográfica, essencial à visualização da história individual dentro da história coletiva manauense. No último caso, observamos a fotografia como mecanismo de elucidação da passagem do tempo e da transformação do espaço, a exemplo da sucessão de fotos enviadas por Hakim e Emilie ao longo de anos, das fotografias de Manaus tiradas por Dorner e das fotos guardadas em um álbum pela narradora. Todas recuperam, sem palavras, perspectivas individuais sobre um momento perdido no passado, auxiliando na recuperação deste pelos narradores. Através delas, é como se o leitor estivesse folheando não um romance, mas um álbum antigo de família, a fim de nele buscar alguma resposta para si mesmo.

Temos, nesse sentido, as recordações de Dorner sobre sua vida de fotógrafo e o foco dirigido por ele à família Ahler, que “passava pelo visor da câmera” (HATOUM, 2008, p.56) – em especial, a Emir e à sua condição de estrangeiro em Manaus até o dia de sua morte, que tanto afetou o fotógrafo de Hamburgo, o último a fotografá-lo e o único a recuperá-lo na imagem derradeira:

Não sem um certo arrependimento, eu pensava: por que não levava Emir para a casa dos Ahler? por que fotografá-lo com a orquídea na mão e deixá-lo vagar, atordoado, a um passo do desastre? aquelas imagens de Emir, ainda vivas na minha memória, estavam registradas no filme da câmera que eu esquecera no La Ville de Paris. (HATOUM, 2008, p.60).

Como uma mesma imagem pode ser visualizada de diferentes ângulos e suscitar infinitas interpretações, temos, na narrativa, a exploração dessas perspectivas relativizadoras de verdades pelo viés fotográfico. Tomamos como exemplo, as mesmas cenas de Emir revisitadas por Hakim em seu relato:

Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio. A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, com palavras medidas para não revelar um fato atroz que eu já havia intuído ao ler as cartas de Virginie Boulad. A foto contava o que Dorner não me pôde dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo. (HATOUM, 2008, p.54).

Aqui, a fotografia possui o poder de permanência pelo fato de possibilitar o resgate de informações visuais que seriam apagadas com a passagem do tempo. A fotografia de Dorner torna-se um registro permanente dos instantes de angústia que antecederam sua morte. Por outro lado, as fotos trocadas, ao longo de mais de duas décadas, por Hakim e sua mãe representam a efemeridade da vida, a transitoriedade das coisas, a passagem dos dias. Após a viagem de Hakim para a Europa, ambos se correspondem por fotos; essa seria, para eles, “a única maneira de preservar uma idolatria à distância” (HATOUM, 2008, p.93), evitando, assim, nas palavras de quaisquer idiomas, a expressão maior da mágoa ou da decepção. Hakim destaca a força de cada imagem recebida, em especial, das últimas, que captam a decadência familiar e o conseqüente abandono de Emilie.

Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo. Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela nas manhãs dos domingos e feriados. [...] Foi a penúltima fotografia enviada por ela, há uns oito anos. Pouco tempo depois da morte do meu pai, recebi as duas últimas, no mesmo envelope [...].

Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea. [...]

E o rosto na fotografia parecia revelar as decepções, os tropeços e o sofrimento desde o momento em que Emilie descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Samara Délia o descobrisse. (HATOUM, 2008, p.93-94).

Nesse caso, a linguagem não verbal opera, em seu silêncio característico, como um representante do fracasso exercido pela linguagem verbal, devido a seu caráter lacunar e à incapacidade de expressar com completude os sentimentos e os fatos arquivados na memória. Conforme Denis Leandro Francisco, “na narrativa reticente de *Relato*, a palavra falta desde sempre e, mesmo quando presente, traz consigo uma falta constitutiva que tem sua face manifesta no silêncio que percorre o romance” (2008). As personagens, carentes da fala, refugiam-se pela rememoração silenciosa do passado, traduzida no ato de guardar objetos antigos, cartas e diários, ler textos de origens remotas, bem como preservar imagens fotográficas dos familiares. Tais atitudes procuram preencher o vazio que se estabelece entre memória e linguagem:

Essa insuficiência convertida em silêncio perpassa todo o romance de Milton Hatoum: silêncio de histórias e dramas familiares não revelados, silêncio de personagens que se recusam a falar ou de personagens que não conseguem falar, silêncio que não é apenas voluntário, mas que é também constatação de uma impossibilidade inerente à própria enunciação. Esse silêncio surge como uma insígnia, espécie de estatuto de quase todas as personagens, ao mesmo tempo em que alicerça a estrutura do texto. [...]

Mas o que representam, na organização simbólica do romance, tantas personagens silenciosas transitando em meio a uma narrativa também dispersa e lacunar? No limite, essa tônica silenciosa diz respeito a uma intransitividade, sendo esse o paroxismo que move a narrativa: narrar para dizer a impossibilidade de narrar, rememorar para constatar a falência do trabalho rememorativo, escrever para adiar a morte e, simultaneamente, para ‘aprender a morrer’, como dirá Maurice Blanchot. (FRANCISCO, 2008).

As fotografias auxiliam no registro desses vazios na obra, pois oferecem um painel silencioso dos mundos nelas circunscritos e mostram o quanto podem ser mais fortes que os textos verbais. Por elas, intertextos se inserem na narrativa, juntando-se a outros textos, os quais servem como chave para a compreensão das diferenças culturais e ideológicas existentes entre o povo imigrante e os nativos da região. Tais diferenças auxiliam na perpetuação do abismo formado entre Oriente e Ocidente, perceptível com certo exotismo que se forma ora pelo olhar do povo migrante sobre a população que vive entre a cidade e a floresta amazônica, ora pelo estranhamento dos habitantes da cidade sobre a cultura árabe, ora pelo olhar panorâmico que o romance oferece sobre a multiplicidade de etnias coexistentes na

cidade portuária de Manaus, a colaborar com a imagem de um país essencialmente miscigenado. Dentre os intertextos, estão duas obras basilares do oriente: o *Alcorão* e o *Livro das mil e uma noites*, cuja importância reside não apenas no fato de conterem aspectos do pensamento, do passado, da memória, das tradições e crenças orientais, mas no modo como servem de veículo para a expansão de sua cultura pelo Ocidente. É como se, através desses textos os povos árabes sentissem sua história intocada, preservada, rememorada por aqueles que tiveram de deixar sua terra e conhecida pelas gerações vindouras.

Por meio de diferentes falares, o romance apresenta-se com uma construção híbrida de discursos, com fronteiras sempre frágeis e ambíguas. Onde termina um discurso e começa outro? Na fusão de vozes, línguas e linguagens, temos a máxima representação do plurilinguismo do romance, que, de acordo com Bakhtin, só pode ser introduzido e organizado através do discurso do narrador e das personagens (1990, p.119). A língua não é um sistema abstrato e estanque, mas integrado e vivo de discursos – sua verdadeira substância está no fenômeno social da interação verbal.

3.3 Fronteiras entre Oriente e Ocidente

Hatoum, enquanto descendente de imigrantes árabes e leitor do *Livro das mil e uma noites*, busca, nesse conjunto de histórias interligadas, inspiração para os relatos de seu primeiro romance. Para ele⁵⁹, o livro é palco do assombroso existente na imaginação: “O inverossímil e o inexplicável participam dessas intrigas, que a imaginação da narradora multiplica e expande até a última noite” (JAROUCHE, 2006). O *Livro das mil e uma noites*, intertexto fundamental do romance de Hatoum, é uma obra entranhada na oralidade, formada por relatos de diferentes extensões e procedências, que retomam, em uma sinfonia de vozes vivificadas por Scheherazade, histórias, tradições, crenças, enfim, diferentes visões de mundo perdidas no tempo/espço oriental da Pérsia Antiga e escritas em um tempo impreciso que remonta ao século XIII. Esse livro, em seus ramos genealógicos sírios

⁵⁹ Comentário crítico de Milton Hatoum contido na tradução de Mustafa Jarouche para o *Livro das mil e uma noites* (2006).

e egípcios, é uma “memória louvável do mundo” vista pela dimensão árabe e formada por “histórias noturnas”, ditos populares, textos históricos e poéticos, que compõem narrativas de elaboração mameluca (JAROUCHE, 2006, p.18). Sua presença dentre as leituras do esposo de Emilie, muçulmano proveniente do Líbano, aproximam não apenas um texto do outro, mas também encurtam as distâncias entre ambas as faces do mundo, pois comprovam a intersecção entre culturas de diferentes partes do globo na vastidão brasileira, além da preocupação do imigrante em preservá-las. A menção ao livro é explícita na obra, mais precisamente na carta de Dorner a Hakim:

Quando a agência consular alemã foi reativada, mandaram buscar livros de todas as literaturas e foi então que tive acesso às obras orientais, em traduções legíveis. O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; 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, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início de nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se mostrara um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. (HATOUM, 2008, p.71).

Na obra, temos acesso ao pai de Hakim e a Dorner através de suas leituras, que interferem em sua visão de mundo. É como se uma grande rede verbal e imaginativa os unisse à tradição, aproximando-os ao livro árabe e a uma infinidade de outras histórias transmitidas oralmente. As narrativas de Scheherazade também revelam suas leituras, as quais derivam de um mundo formado por mercadores e viajantes, do mesmo modo que o das personagens de *Relato*. Ela tinha lido “livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda a gente como as palavras dos sábios e dos reis” (JAROUCHE, 2006, p.49). Mesmo que estas personagens não carreguem consigo a sabedoria da heroína, elas reconstituem o passado lendário calcado no vínculo estabelecido entre Oriente e Ocidente por meio de pessoas acostumadas a ouvir e contar histórias. Não podemos esquecer, nesse sentido, a tradição mantida pela família de Emilie (seu marido e, posteriormente, sua filha Samara) com as atividades de comércio realizadas na Parisiense, até porque as

condições de ambiente são semelhantes às de Bagdá, com a região portuária, que une a cidade ao rio, fazendo com que esta esteja por ele unida aos portos de todas as cidades assim caracterizadas.

Há elementos típicos da cultura oriental presentes no *Livro das mil e uma noites* e preservados pela família de Emilie no *Relato*. Por eles, observamos a manutenção das tradições: o quintal com animais e plantas; a fartura das refeições, realizadas em conjunto pela família e recheadas de alimentos típicos, como tâmaras, figos, pães de massa folhada e carnes de animais diversos; o ritual das orações e a cultura passada de geração a geração, como o árabe ensinado a Hakim por Emilie; a valorização do comércio, em especial a venda de tecidos.

Outra semelhança entre os textos está no emaranhado de narrativas conduzidas por um mesmo fio. As histórias do livro oriental, interrompidas pela aurora, resgatam o tempo cíclico da natureza e, graças a ele, é possível a renovação da vida e a salvação de Scheherazade. Por ela, são retomadas as falas de xeiques, vizires, gênios, pescadores, viajantes e animais, personagens comuns em suas histórias. Seu relato poderoso, marcado pela dicção melódica da heroína, que faz das palavras instrumento de salvação das mulheres do reino e de si mesma, inspirou toda a literatura vindoura, a exemplo da produzida por Borges. Já no romance de Hatoum, temos a todo instante a recuperação de outros relatos, fontes preciosas para o ato de montagem da narrativa. Observamos o momento da recuperação dos relatos orais de Hakim e Hindié, ambos feitos após a morte de Emilie.

Primeiramente, o relato de Hakim diretamente à narradora:

O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã de segunda-feira, tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória (HATOUM, 2008, p.28).

O relato de Hindié Conceição, amiga de Emilie, à narradora:

E eu, que me recusei a velar o corpo de Emilie, ouvi de Hindié a narração de cenas e diálogos; ela gesticulava muito, falava com uma voz meio travada, e quando nos olhos estriavam uns fios vermelhos ela saía da cadeira e vinha me abraçar e me beijar. Aqueles olhos graúdos ainda ardiam na manhã do domingo, e os cabelos amarelados e soltos pareciam imprimir no rosto uma aflição bem próxima do desespero. (HATOUM, 2008, p.126).

Outro relato oral importante é o do esposo de Emilie, coletado em 1929 por Dorner, em uma das poucas conversas que tiveram na Parisiense, e transcrito em um dos seus cadernos, que o repassa em carta a Hakim:

Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e tentei sondar algo do seu passado. Por um momento ele calou, sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e incita os homens à aventura. Na extremidade ocidental do mapa traçou um círculo imaginário com o indicador, e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. (HATOUM, 2008, p.63)

Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto. Curiosa era a maneira que se dirigia a mim: sempre com o Livro aberto. (HATOUM, 2008, p.69).

Os relatos, da forma como estão entrelaçados e sobrepostos, remetem-nos às narrativas empreendidas por narradores orientais, imersos em um mundo de grandes distâncias. Para Jarouche, por exemplo, o *Livro das mil e uma noites* está entranhado na oralidade e é marcado por fragmentos de manuscritos incompletos “conservados pelo acaso”, por “silêncios e registros lacônicos e lacunares” (2006, p.11). Nesse sentido, a simbologia árabe existente na obra resgata um Oriente que vem à tona, em um mosaico de memórias, nessa Manaus separada do mundo pelo Rio Negro e pela vegetação exuberante. Em um mundo selvagem, tão distinto da atmosfera oriental reconstituída por personagens como Emilie e o marido, é que um novo Oriente é formado, fruto do processo de tradução cultural, ou seja, do contato entre culturas, que gera novos hábitos e novas formas de leitura do mundo. Para Nercolini, na contemporaneidade, “as distâncias entre as culturas têm sido reduzidas

substancialmente”, fato que gera a flexibilização das fronteiras entre tradições e espaços.

O entrelaçamento de culturas, em uma época em que tempo e espaço se diluem frente às novas possibilidades tecnológicas e às intensas migrações, possibilita o contato com o diverso de uma forma até então desconhecida, acarretando transformações individuais e ‘societais’ também intensas. [...]

Os ‘migrantes culturais’ – expressão usada por Monsivais – provocam profundas modificações socioculturais, adotando atitudes e costumes diversos daqueles com os quais foram educados. Eles colocam em questão, abandonam ou modificam devoções, gostos, maneiras de usar o tempo livre, convicções religiosas e estéticas... Enfim, propiciam processos transculturais e a tradução cultural. (NERCOLINI, 2005).

A tradução cultural implica a compreensão de que somos feitos de outros, já que as culturas dialogam entre si, gerando novas culturas. Em *Relato*, essa transformação nos hábitos familiares, ao longo de três gerações – Emilie e o esposo, seus pais e seus filhos – permitem a visualização de o quão rapidamente a sociedade se modifica devido aos fluxos migratórios e ao redimensionamento dos espaços com os avanços tecnológicos do século XX. Na obra, a ponte entre essas fronteiras culturais, que fazem de Manaus um espaço de acolhida do ‘outro’, seja ele imigrante ou nativo, é feita justamente pela linguagem, que assume a função de registro e de recriação cultural frente às lacunas existentes entre povos que passam a conviver juntos geograficamente.

A tradução cultural coloca uma questão fundamental para os dias de hoje: como entender/compreender uma cultura que não seja a minha? Como conviver com esse outro, tendo presente o que nos aproxima e o que nos afasta, os conflitos e o diálogo? A tradução cultural implica um contato cultural profundo entre duas ou mais culturas. Aproximar-se e deixar-se tocar pelo desconhecido, mesmo correndo-se o risco do enfrentamento, do conflito, parece ser uma maneira mais profícua ainda que certamente mais trabalhosa de entender o outro. (NERCOLINI, 2005).

Com relação à imigração árabe no Brasil, é importante salientar que esta foi composta de dois períodos: um vivido de 1880 a 1945; outro, a partir de 1946. No primeiro, representado pelo romance de Hatoum, foi preponderante a perpetuação

da língua e da cultura originais, tentativa que teve como principal obstáculo a concomitante preocupação em realizar atividades voltadas ao comércio, tal como faziam no Oriente:

Como a grande maioria dos imigrantes estabeleceu-se em cidades e entrou para o comércio e para a indústria, era difícil preservar o idioma árabe. Houve, ainda, pouca resistência entre eles em substituir o árabe pelo português, já que o idioma nacional era indispensável às suas atividades comerciais. (HAJJAR, 1985, p.62).

A língua, a literatura, a religião, as atividades comerciais e a culinária tornaram-se caminhos de aproximação entre os imigrantes árabes e sua terra natal, face às fronteiras geográficas. Os anseios identitários dos que aqui se instalavam gerou um dilema: pertencer à terra que o acolheu ou preservar suas raízes. Para Claude Hajjar, o primeiro movimento migratório árabe pode ser comparado a uma verdadeira diáspora, pelo volume de migrantes que deixaram o Líbano e a Síria frente às dificuldades históricas da região nessa época. No Brasil, a vinda de imigrantes para o norte está diretamente relacionada ao advento do ciclo da borracha:

Este período áureo da borracha é a causa do surgimento das mil lendas sobre a Amazônia e deste seu momento de esplendor. [...] Essa época áurea da borracha oferece grandes perspectivas de lucros para o imigrante árabe que trabalha como mascate, encontrando ele compradores nos lugares mais distantes. Portanto, a presença árabe na amazônia é consequência do florescimento econômico do ciclo da borracha. (HAJJAR, 1985, p.91).

Contudo, no romance em questão, não são apenas os imigrantes árabes que veem sua cultura em contato com outras. Imigrantes alemães, franceses, além dos nativos, de procedência indígena, são tocados pelo desconhecido e passam a conviver com a noção de alteridade, o que, muitas vezes, fortalece a percepção da própria identidade. É interessante observar, nesse sentido, que tal contato faz-se muito mais pelo diálogo – geralmente truncado – do que pelo conflito, característica presente ao longo da história brasileira, tendo em vista que o país esteve

acostumado a acolher de além-mar povos de diferentes procedências e etnias. Dentre as personagens de *Relato*, Emilie é que manifesta de modo mais claro a dificuldade de dialogar culturalmente; o receio da perda das tradições de origem acaba por afastá-la dos espaços brasileiros; com isso, ela cria uma espécie de redoma de proteção contra os hábitos alheios, gerando um microcosmo oriental em pleno Amazonas.

Com o passar do tempo, esse invólucro que Emilie cria sobre a família é, inevitavelmente, destruído. Não há como impedir o processo de transculturação com as novas gerações que se formam a partir do crescimento de seus quatro filhos de sangue e seus dois adotivos. Se Emilie traz consigo um pouco do Oriente, seus filhos ocidentalizam-se rapidamente ao deixarem o núcleo familiar para enveredar por outras culturas e terras. Dentre eles, somente Hakim mantém acesa a chama da cultura oriental – é o único da nova geração a aprender a língua árabe e o único a preservar costumes orientais, mesmo tendo ficado distante da mãe durante tantos anos. Isso pode ser observado no relato da narradora sobre o retorno de Hakim à terra natal face à morte da mãe:

No momento em que ele desembarcou, Emilie já tinha expirado. Chegou no início da noite de sexta-feira, depois de mais de dez horas de um voo complicado e cheio de escalas. Trazia na bagagem uma quantidade exorbitante de iguarias orientais e uma caixa do indispensável tabaco persa para nutrir o vício dos levantinos mais velhos, que só fumavam o narguilé com o tabaco oriundo do Teerã. [...]

Lembram como fazia Emilie? – disse tio Hakim, sorvendo o último gole de café. – Ela pedia para que todos emborcassem a xícara na bandeja e depois examinava o fundo de porcelana para decifrar no emaranhado de linhas negras do líquido ressequido o destino de cada um. (HATOUM, 2008, 25-27).

A preocupação de Emilie em preservar a cultura árabe fica gravada na memória dos narradores, que relembram cheiros, gostos e sons do passado vinculados a um mundo em extinção. A memória sensorial auxilia no resgate de aspectos da cultura oriental preservados no núcleo familiar. “Na infância há odores inesquecíveis”, lembra Hakim. Dela provêm cheiros de plantas e alimentos, das pessoas e dos animais, bem como o gosto do que comiam em casa:

Havia extravagância e prazer para saciar a bulimia. Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia a dia, as mãos levaram à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de leite e zatar. [...] Elogiavam-se os temperos, os doces de semolina com nozes e mel, e a compota de pétalas de rosa, que todos aspiravam demoradamente antes de provar. Alguns, temendo não ser convidados para o jantar do sábado – quando seria preparado o pernil de carneiro assado com tâmaras – esperavam ansiosos o momento da despedida, para que meu pai citasse a frase em que Deus permitiria abrir-lhes as portas da casa para a ceia de amanhã. (HATOUM, 2008, p.52).

A gastronomia oriental imperava na casa, mas não sem ser adaptada à tropical. “Emilie ajudava Anastácia Socorro a trazer os pães de massa folheada, dobrados como se fossem lenços de seda, e uma cesta com figos-da-índia, jenipapos, biribás, abacaxis e melancias” (HATOUM, 2008, p.51). Através dela, percebemos o paradoxo que existe em qualquer tentativa de purismo cultural, pois toda cultura é feita de permanência e renovação, tendo em vista seu caráter temporal cíclico. Temos, também, no contato entre as religiões de Emilie e do esposo – cristã e muçulmana – a prova maior da tradução cultural na família. “Emilie e o marido praticavam a religião com fervor. Antes do casamento haviam feito um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma” (HATOUM, 2008, p.62). Religião e língua entrecruzam-se nesse processo, alimentando-se uma da outra na busca do fortalecimento de raízes culturais em terras estrangeiras. O Alcorão cultuado pelo marido, e a Bíblia, por Emilie, são textos que resguardam visões de mundo refratadas pela religião, sob a qual passam todas as outras crenças orientais.

Através do romance de Hatoum, conseguimos refletir não apenas sobre as fronteira entre Oriente e Ocidente, mas sobre as fronteiras que existem no indivíduo moderno. Fronteiras feitas através da memória, da linguagem, da relação íntima estabelecida entre tempos e espaços móveis. São essas mesmas fronteiras que se abrem para a passagem do romance contemporâneo, capaz de adentrar em mundos inexplorados e, ao mesmo tempo, fazer do cotidiano a mola mestra de seu discurso criativo. Pelo romance, Hatoum traz o que há de melhor quando literatura, tradução cultural e regionalismo dialogam entre si.

4 FISIOGNOMIA DA CONTEMPORANEIDADE EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO

*A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe.
A cidade está podre, você sabe.
Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco?*
CAIO FERNANDO ABREU

*são paulo relâmpagos
(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)*
LUIZ RUFFATO

Uma face importante do romance brasileiro contemporâneo pode ser visualizada através da representação do universo urbano pelo viés da metrópole, detentora das principais imagens da modernidade. O indivíduo, no interior das grandes cidades, passa a ser redimensionado não apenas como corpo físico, mas linguístico e virtual, perspectivas estas que lhe conferem uma constituição prismática e ambígua. Com as transformações socioeconômicas ocorridas ao longo do século XX e na primeira década do século XXI, em termos globais, espaços individuais e coletivos passam a conviver e são marcados pelas consequências da modernização, que envolvem população, trânsito e consumismo crescentes, aumento da desigualdade social e da violência, banalização do corpo, supervalorização do dinheiro, da informação e das novidades tecnológicas que chegam a todo instante. Essas novas realidades mudam os hábitos cotidianos e provocam no indivíduo sensações paradoxais, como solidão, vazio, saturamento, dispersão, euforia e agressividade – isso porque ele acaba por se tornar um estranho em sua própria terra e passa a conviver com outros estranhos que disputam com ele espaço para sobrevivência dentro da cidade.

Outro aspecto relevante na relação entre o ser e o *locus* urbano contemporâneo é o jogo linguístico e corporal estabelecido entre eles. Do mesmo modo que o indivíduo é atravessado pelo corpo da cidade, esta também se constitui da soma de individuais que nela se movimentam, a exemplo de um organismo vivo, composto por infinitas outras vidas latejantes em suas entranhas. As diversas

linguagens presentes no cotidiano são canais de interação e instrumentos de contato entre os habitantes da urbe, estando geralmente atreladas à cultura midiática. Essa simbiose linguístico-corporal entre indivíduo e cidade pode ser percebida com clareza em diversos romances brasileiros escritos nas últimas décadas, que procuram, ao mesmo tempo, problematizar e compreender os conflitos de seu tempo por meio da exploração das múltiplas vidas que compõem as metrópoles no Brasil contemporâneo. Entre eles, há destaque para as produções de diferentes propostas e estilos, como as realizações literárias de Antônio Torres, Bernardo Carvalho, Caio Fernando Abreu, Chico Buarque, Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Ruffato, Paulo Lins, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, entre tantos outros nomes que se incluem nessa multiplicidade de escritores que conduzem a escrita pelo processo de representação do urbano em suas diversas camadas.

Urbanização, lixo e modernidade fundem-se em muitos dos romances que enveredam pela representação do caos vivido em metrópoles como São Paulo. A maior cidade da América Latina, com todos os entraves e dejetos típicos de um lugar que abriga mais de dez milhões de habitantes, é palco para as mais variadas expressões artísticas – estejam elas vinculadas à fotografia, ao cinema, à música ou à literatura. Nesse contexto, insere-se o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Ruffato, cujos espaços se concentram no interior de uma cidade que, ao mesmo tempo, é paragem e perdição para os que por ela conduzem suas vidas.

O escritor e jornalista Ruffato, mineiro de Cataguases, formado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, é autor da série ficcional *Inferno provisório* – composto pelos romances *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) e *O livro das impossibilidades* (2008), onde resgata o passado social do país pelos recortes diacrônicos de vidas anônimas. Ao analisarmos as incursões narrativas de Ruffato, observamos que a sociedade brasileira urbana é centro de seu trabalho literário; através dela, explora o processo de industrialização do Brasil, as transformações ocorridas ao longo do tempo no país em termos socioespaciais, além da caótica vida contemporânea, motivo central do romance *Eles eram muitos cavalos*.

4.1 O romance e a cidade real

A caleidoscópica cidade de São Paulo constitui, atualmente, o principal centro econômico do país e da América Latina, seguida pela Cidade do México. Em nível mundial, está entre as dez maiores cidades em número de habitantes e, em nível nacional, corresponde a aproximadamente treze por cento do PIB. É, portanto, uma cidade que movimenta a economia através do capital de giro, vinculado à indústria e ao comércio, forças que remontam à época do ciclo do café, essencial ao processo de desenvolvimento e urbanização da região Sudeste no século XIX, e se consolidam com a vinda da indústria automobilística ao estado de São Paulo na segunda metade do século XX. Conforme Boris Fausto (2003), o complexo cafeeiro foi responsável pelo desenvolvimento definitivo do pólo dinâmico do país para a Região Centro-Sul, e a capital paulista, entre o final do século XIX e o início do século XX, tornou-se um grande centro distribuidor de produtos importados e elo entre a produção e o porto de Santos, onde estavam situados os grandes bancos. Fausto afirma também que os negócios do café lançaram as bases para o primeiro surto da indústria, pelo fato de promoverem a imigração e a ampliação de empregos, o investimento da construção de ferrovias, o comércio de importação e exportação. Concomitante a essa evolução, as transformações políticas advindas da instauração da república refletiram em novas ideologias provenientes da classe média urbana e da burguesia industrial, que geraram a centralização de movimentos sociais, políticos e culturais em São Paulo, ligados, direta ou indiretamente, ao comércio, à indústria ou à academia.

Atualmente, São Paulo passou de metrópole a megacidade, se levarmos em consideração o que Saskia Sassen (2006) diz com respeito a urbanização e economia global. Dentre as grandes cidades, a metrópole, a megalópole ou megacidade e a cidade global representam, em ordem crescente de amplitude, diferentes faces da complexidade inerente aos processos de urbanização e globalização. Megacidade é aquela que já extrapolou o número de dez milhões de habitantes, possui como marca o multiculturalismo e apresenta uma significativa importância global, mas sofre com problemas socioeconômicos, como o contraste entre pobreza e riqueza, a grande quantidade de trabalho informal, a presença de

favelas, da violência e do tráfico de drogas. Com relação a megacidades, Sassen observa: “the numbers are familiar and they are not pretty. We will have more megacities, with more poverty, more disease, and more inequality of opportunities and life chances (2009, p.05).⁶⁰

De acordo com o Relatório da ONU, *The Challenge of slums* (UN-HABITAT, 2003), as megacidades cresceram estrondosamente nos últimos anos e foram responsáveis por criar um cenário urbano ao planeta, aglomerando em torno de si grande parte da população mundial e trazendo consigo pobreza e marginalização.

There are 19 megacities at the moment with populations of over 10 million. Eight per cent of the world's urban population lives in these very large cities, while over 50 per cent live in cities under 500,000 people [...]. Some megacities will grow very large (Dhaka, Mumbai, Sao Paulo, Delhi and Mexico City expect over 20 million by 2015); but none are projected to exceed the current size of Tokyo. (UN-HABITAT, 2003, p.25).⁶¹

O crescimento das megacidades pode ser exemplificado pelo ocorrido em São Paulo. Sassen afirma, com relação a essa megacidade brasileira que mais de sessenta por cento da população crescente nos anos de 1980 foi absorvida pelas favelas, as quais, atualmente, existem na casa das centenas.

Because of Sao Paulo's performance, the city reacts faster than others to shifts in today's world economy. In this sense, two distinct effects can be observed in its urban structure. On the one hand, it accumulates the benefits of greater investments, namely direct and infrastructure investments, it shelters the skilled labor force, and it has an abundant supply of advanced technology and global-market-oriented urban activities, not to mention affiliates of sophisticated international shops. On the other hand, it is also the locus of social perversities that result from the side effects of greater globalization. The increase in unemployment and informal jobs, in violence and in urban squatter settlements become more visible on the streets of the city with each passing year. (SASSEN, 2002, p.227).⁶²

⁶⁰ Tradução: “os números são conhecidos e eles não são bons. Nós teremos mais megacidades, com mais pobreza, mais doenças e mais desigualdade de oportunidades e perspectivas de vida.”

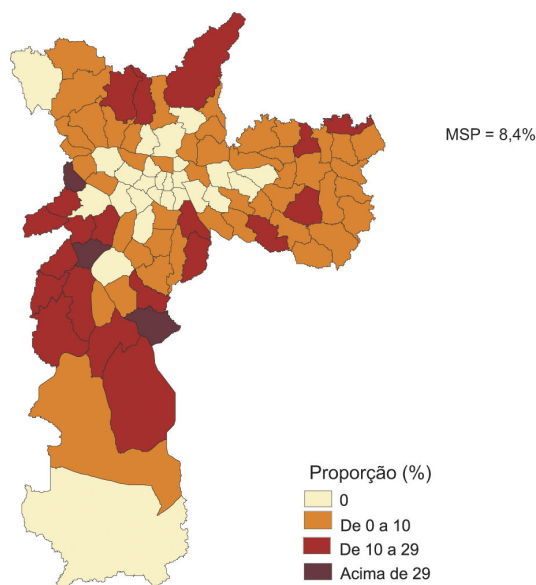
⁶¹ Tradução: “Há 19 megacidades no momento, com populações de mais de 10 milhões. Oito por cento da população urbana mundial vive nessas imensas cidades, enquanto mais de cinquenta por cento vive em cidades com menos de 500.000 habitantes [...]. Algumas megacidades irão se tornar muito grandes (Dhaka, Mumbai, São Paulo, Delhi e México estimam mais de 20 milhões para 2015); mas nenhuma tem projetado exceder o tamanho atual de Tóquio.”

⁶² Tradução: “Por causa do desempenho de São Paulo, a cidade reage mais rápido que outras para as mudanças na economia mundial de hoje. Nesse sentido, dois efeitos distintos podem ser observados em sua estrutura urbana. De um lado, a cidade acumula os benefícios de crescentes

As duas forças coexistentes na estrutura urbana da São Paulo contemporânea – uma voltada aos avanços tecnológicos e ao movimento da economia mundial, outra, às consequências da globalização, que gera a marginalização de milhares de pessoas – fazem dela um espaço dinâmico, repleto de tensões. São Paulo, ao longo de sua história, foi marcada pelo alto fluxo demográfico, expandido pelas migrações ocorridas no país, principalmente pela nordestina devido a fatores climáticos, econômicos e sociais. Além disso, a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, projetou a capital paulista no cenário artístico-cultural brasileiro e abriu suas portas a novas formas de pensamento, quando esta ainda era composta por aproximadamente 600 mil habitantes. Marcada pelo multiculturalismo, São Paulo apresenta em sua composição fortes nichos étnicos; entre eles estão os vinculados aos ciclos de imigração, que trouxeram grandes populações descendentes de espanhóis, africanos, italianos, árabes sírio-libaneses e japoneses.

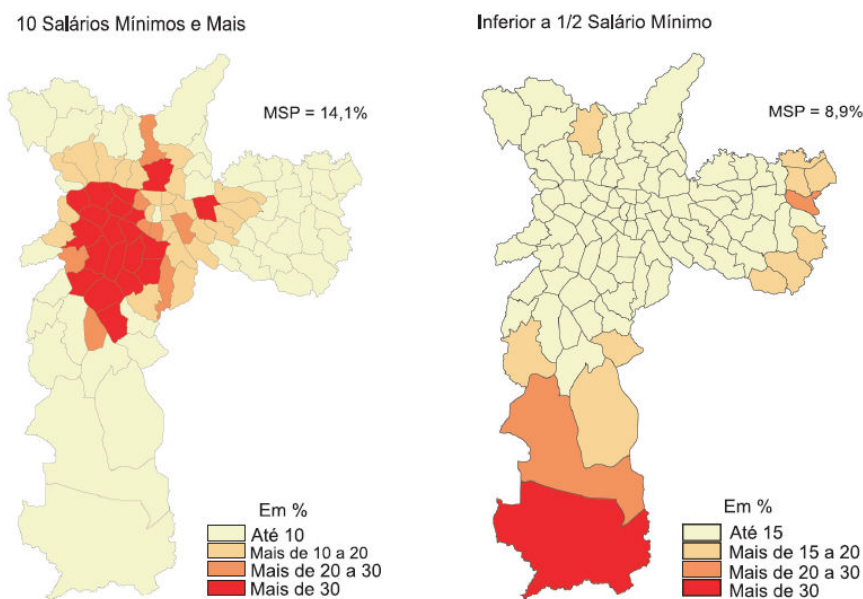
Conforme dados do Seade (2004), no último ano do século XX, em torno de dez milhões de pessoas habitavam a cidade de São Paulo. Por outro lado, um terço da população é proveniente de outras regiões do Brasil ou do exterior. Nas últimas décadas, a favelização disseminou-se pelos distritos. Dos noventa e seis, apenas em vinte e seis não foi constatada a presença de favelas – reduto do tráfico, da criminalidade e da pobreza, como visualizamos a seguir:

investimentos, intitulados investimentos diretos e de infraestrutura, valoriza a mão de obra especializada e possui uma quantidade abundante de tecnologias avançadas e atividades urbanas orientadas por mercados globais, sem mencionar filiais de lojas internacionais sofisticadas. De outro lado, ela é também um lugar de perversidades sociais, que resultam dos efeitos colaterais da crescente globalização. O crescimento de empregos informais e do desemprego, da violência e das moradias urbanas decorrentes de invasões torna-se mais visível pelas ruas da cidade a cada ano que passa.”



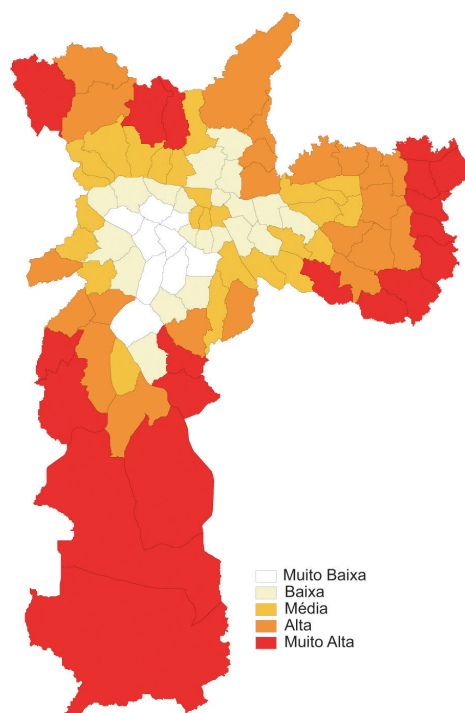
Mapa 3: Pessoas residentes em favelas nos distritos do município de São Paulo
Fonte: IBGE apud SEADE, 2004.

A zona central da cidade mantém os melhores índices de renda per capita, mas o contrário é percebido nas zonas periféricas, como as Leste e Sul. Também é importante destacar que, em 2009, a população ultrapassou os onze milhões de habitantes. Nos mapas abaixo, percebemos a concentração de renda no centro da cidade, onde existe um menor número de pessoas por domicílio e uma maior proporção deles com renda superior a dez salários mínimos.



Mapas 4 e 5: Proporção de domicílios segundo a faixa de renda per capita nos distritos de São Paulo
Fonte: IBGE apud SEADE, 2004.

A alta produção de bens e serviços e a concentração industrial impulsionam a vinda de uma multidão à cidade, atraída pela esperança que São Paulo representa com relação a melhores condições de vida e trabalho. Com isso, a cidade inchou nos últimos cem anos em termos populacionais, trazendo segregação e desigualdade, que a descaracterizam como cidade global, se levarmos em consideração a visão de Sassen (2006). São Paulo sofre com problemas de mobilidade, déficit de infraestrutura e ocupação irregular de espaços por toda a cidade, mas, em especial, nas zonas Sul e Leste. E, exatamente nessas regiões, a vulnerabilidade juvenil é maior, fato que acarreta o significativo acréscimo nos números referentes à violência e à marginalização, ampliados pelo uso de drogas, pela prostituição e pela delinquência juvenil.



Mapa 6: Índice de vulnerabilidade juvenil nos distritos do município de São Paulo
Fonte: IBGE apud SEADE, 2004.

Ao observarmos tais dados estatísticos, percebemos que a fisionomia da São Paulo contemporânea é possível a partir da exploração de sua imagem histórica e socioeconômica, que a define como um espaço de grande riqueza e, ao mesmo tempo, de uma profunda cisão entre os indivíduos que ali vivem. A riqueza oriunda do desenvolvimento econômico co-habita com a perda da dignidade humana e a falta de condições básicas de assistência para todos.

4.2 O romance e a cidade representada

O romance de Ruffato vive a problemática da São Paulo atual, procurando retratar todas as faces de uma megacidade tão rica quanto desigual. Os aspectos fisionômicos da cidade são trazidos por uma narrativa densa e caótica, que explora a diversidade humana e espacial e, acima de tudo, usa como matéria-prima os dejetos expelidos pela sociedade de consumo.

A fisionomia da cidade real ou ficcionalizada pode ser percebida a partir de inúmeras perspectivas. Nesse sentido, ao analisar a metrópole moderna através do estudo da Paris de Walter Benjamin, Willi Bolle traz ao leitor uma perspectiva de construção do olhar sobre a cidade. Segundo ele, a modernidade produz a imagem do desejo vinculada ao consumismo e aos sonhos coletivos dele provenientes. A mercadoria, motivo de fetiche, é flagrada pela lente do narrador, principalmente quando este observa o *flâneur*, considerado, no século XIX, um verdadeiro “coleccionador de sensações da grande cidade”, além de um “fetichista da mercadoria”, posição que o torna também produto do mercado por estar preso aos encantos da urbe (BOLLE, 2000, p.71). A fascinação frente à vida urbana gera inconsciência e alienação, o que diferencia o *flâneur* daquele que pensa criticamente o mundo.

Já o *blasé*, conforme Bastos, é aquele que não mais se deixa impressionar pelos contrastes da cidade enquanto espaço de mudança. Sua frieza é resultado do individualismo existente na metrópole moderna, reduto do desconhecido e do alheio. É, sobretudo, fenômeno extremo da metrópole pelo exemplo da impessoalidade incorporada à vida diária:

A atitude *blasé* seria o resultado de uma carga excessiva de estímulos contrastantes, em rápida mudança e compreensão exagerada, gerando uma espécie de indiferenciação no indivíduo aos fenômenos externos: tudo soa parecido, desprovido de novidade [...] O indivíduo *blasé* é, assim, alguém emocionalmente incapaz de reagir a novas sensações com a energia que se esperaria. Não há surpresa. (BASTOS, 2007, p.6).

Do andar ocioso e interessado do *flâneur*, típico do século XIX, passamos ao tédio do *blasé* face a um mundo reduzido a números pelo capitalismo, e deste ao movimento acelerado e fragmentário do *zappeur* – nesses três caminhos, diferentes imagens do urbano são filtradas pelo olhar individual, que se faz presente nas concepções de público e privado constituídas entre os séculos XIX e XXI. O *zappeur* – metáfora que surge com a televisão, pelo costume do telespectador em mudar constantemente de canal sem se fixar em programa algum – oscila diariamente entre inúmeras imagens da cidade, percebendo-a como um emaranhado de formas, ideias e sensações. Para Bastos, com o *zappeur*, “os movimentos pela cidade são sincopados, combinando pacotes de subjetividade com figuras de seu imaginário”. “Zapear é ser espectador desse mundo de imagens sobrepostas” (2007, p.8).

O olhar inconstante e seletivo do *zappeur* é matéria do romance de Ruffato, no qual a narrativa é dominada pelo efeito-câmera, através da qual *flashes* da realidade chegam ao leitor. Com esse recurso narrativo, o romance abre-se a diferentes ângulos de visão, rompendo definitivamente com a ótica tradicional. O foco é alternado do mesmo modo que os canais de televisão o são por aquele que guia o controle remoto, e o(s) narrador(es) assume(m) a posição do *zappeur* frente às imagens da São Paulo registradas pelo romance. A cidade vai sendo, em cada um dos setenta fragmentos que compõem a obra, explorada em sua intimidade por um narrador-*zappeur*, que se desintegra em infinitos outros narradores. A narrativa do tipo ‘câmera’, proposta nas categorias de Friedman (apud LEITE, 1997), corrobora com a intenção do autor em apresentar os cacos de vidas derivados das consequências da modernidade – entre elas, as transformações na percepção do tempo, que parece passar mais rápido e, ao mesmo tempo, fixa-se em uma espécie de presente eterno, no qual o agora é registrado por meio de imagens instantâneas, que vão se sobrepondo com rapidez, apagando as anteriores e provocando, a cada segundo, o esquecimento do instante passado. De acordo com Ligia Chiappini Leite, os vários ângulos registrados pela câmera possibilitam a abertura do romance: ele se “abre [...] para fora do próprio romance, explorando seus limites e o seu parentesco com as artes visuais” (LEITE, 1997, p.63). É pela utilização da narrativa-câmera e da técnica do *zappeur* que Ruffato entra na atmosfera multifacetada do urbano, representando cronotopicamente os impasses da era tecnológica na

sociedade de consumo, movida pela linguagem midiática, pela força do dinheiro e pelos efeitos da globalização.

Nesse sentido, a cidade constitui-se em *Eles eram muitos cavalos* como elemento vivo e mutante e, por isso, assume as características de protagonista do romance. Na extensão de seu corpo, estão as demais personagens, indivíduos que se deslocam por suas artérias, movidos pelo consumismo, por fetiches, vícios e frustrações, característicos da vida moderna. O foco do romance está na megacidade, nesse espaço de dispersão e conexão de vidas em trânsito, observadas por uma lente que sobrevoa ruas e prédios, penetra casas e presencia os mais diversos exemplos de condutas e desvios humanos. Desde o primeiro fragmento, que situa o romance no espaço-tempo da São Paulo contemporânea, até o último, que fecha o ciclo do dia ao reconstituir o diálogo de um casal acordado pelo gemido externo próximo, todo o romance está unido em torno de recortes de vidas anônimas, retirados ao longo da terça-feira de nove de maio de 2000 na capital paulista.

Por meio de imagens sucessivas, trocadas com rapidez a cada subtítulo, o movimento da cidade é simulado através da rede textual do romance, que traz, em seu discurso estilhaçado, as faces do urbano, como se a urbe estivesse sendo vista da tela da televisão, através de canais aleatoriamente trocados a cada instante pelo processo de *zapping*. Conforme Giovanna Dealtry, das colagens textuais realizadas pelo autor percebemos a desconexão de um mundo em dispersão, feito de intervalos, registrado através de *flashes*, de relâmpagos que retiram por alguns instantes os habitantes da escuridão completa, da incomunicabilidade e do isolamento:

Em seu sentido mais óbvio, o fragmento refere-se à própria estrutura do romance, composto de 70 flashes, zooms, fotogramas, recortes sobre a cidade de São Paulo que em nenhum momento dialogam diretamente entre si. O leitor vê-se diante de pequenas janelas que se acendem e apagam sem que esse movimento comprometa-se com uma continuidade narrativa. (2007, p.170).

O recorte sincrônico de um tempo feito de espaços característicos da modernidade aproxima o romance da mobilidade urbana e, para a representação de

tal movimento, ele estabelece uma relação profícua entre fotografia, literatura e cinema, captando não apenas cores e formas, mas os detalhes que preenchem os interstícios da vida urbana, visualizada em sua complexidade através da exploração que Ruffato faz de São Paulo.

Nesta prosa contemporânea, não é mais possível separar a cidade em si, ruas e bairros, do depósito imagético que carregamos conosco. A São Paulo construída por Ruffato oscila entre a experiência mais visceral de miséria e a perda da referência da origem, tornando-se superfície imagética. A cidade inteira decadência sucumbe diante da imutabilidade dos faroestes ou da sedução isolacionista da tecnologia e do consumo. (DEALTRY, 2007, p.173).

Vejamos então um pouco da São Paulo construída pelas camadas do romance. Uma cidade tão provisória quanto o texto de onde ela emerge, incompleta, aberta, redefinida a cada enquadramento narrativo, feita também de camadas, pelas quais percebemos diferentes classes sociais, com suas gentes e angústias características. Uma cidade que também é escrita pelos dejetos que expele, pelo lixo que produz. Locus de consumo, concentração populacional e marginalização, a São Paulo de Ruffato pode ser vista como metáfora da crise mundial por que passam as grandes cidades, pelo fato de constituir-se como um meio fraturado, gerador de segregação social e violência. Para Leila Lehnen, “nas zonas metropolitanas esfaceladas, grupos sociais engajam-se não como cidadãos que compartilham as mesmas arenas de participação social, mas sim como antagonistas envolvidos em uma luta pelos não espaços da metrópole” (2007, p.77). Em meio a tensões de diferentes níveis, a cidade textual de Ruffato reporta-se ao individual, construindo-o sobre as ruínas de uma coletividade perdida.

[...] em vez de seguir uma narrativa linear, o romance de Ruffato nos guia por uma São Paulo composta de fragmentos. O texto é um quebra-cabeça formado por estilhaços da vida urbana. Esses estilhaços nos oferecem uma visão parcial de tragédias (ou quase-tragédias) individuais, sociais e econômicas que se multiplicam na megalópole brasileira. Por isso, a São Paulo de Ruffato compõe-se de vários recortes que captam, fugazmente, a multiplicidade socioétnica da maior cidade brasileira. (LEHNEN, 2007, p.80).

Em seu *topos* ilimitado, a cidade torna-se, ao mesmo tempo, protagonista e palco de simulacros, de falsas perspectivas e ilusões que acompanham seus habitantes e os levam a projetar imagens desconexas da realidade, a exemplo da falsa ideia de preenchimento trazida pelo consumo, que cultua a acumulação material em ritmo frenético. No imaginário da cidade construída pela escrita de Ruffato, fica estampada uma São Paulo de violências de diferentes nuances: a violência das ruas, do desemprego e da falta de dignidade; a registrada pela mídia, fotografada, filmada e traduzida em palavras; a violência da escravidão diária, da vida passada em branco, apagada pela perversidade da rotina; a do submundo urbano, provocada pelas relações hostis entre prostitutas, traficantes, moradores de rua, dependentes químicos, que se abrigam no interior da cidade, personagem principal.

As múltiplas experiências cotidianas suscitadas pelo romance são conectadas entre si pela unidade de tempo e espaço, o que gera uma proximidade daquele com o conto, apesar da extensão e da diversidade provenientes do espaço urbano. Ao mesmo tempo, o leitor depara-se com a dificuldade de leitura da cidade, devido a sua incomunicabilidade característica e à precariedade da realidade socioeconômica. Segundo Nelson Vieira, Ruffato recria na obra “este pavor e paranoia urbanos enquanto também inventa episódios que demonstram como o homem anônimo opera em um espaço dominado por forças governamentais e econômicas” (2007, p.123). Pelo narrador-câmera que invade a privacidade alheia, todas essas experiências são registradas nos limites do espaço urbano, fazendo com que uma orquestra de vozes estejam sintonizadas com a voz pluríssonas da grande cidade. Nesse sentido, Vieira afirma que os fragmentos de *Eles eram muitos cavalos* apresentam-nos “tableaux que muitas vezes assemelham olhares através de buracos de fechadura, pessoas trancadas nos seus guetos pessoais ou precários” (2007, p, 128).

A cidade é *topos* de uma infinidade de ritmos e estilos, captados com detalhamento na narrativa de Ruffato, e que de acordo com Nádya Silva, interferem na subjetividade das pessoas: “São Paulo é uma mistura de estilos, um imbricado de signos, um congestionamento de tráfego. Tudo estilisticamente permitido e coexistindo lado a lado” (2007, p.88). Nos espaços públicos e privados da cidade, o

romance recria o mundo contemporâneo e o imaginário de São Paulo – caótica, dispersa e, ao mesmo tempo, um concentrado de vidas solitárias.

Eles eram muitos cavalos busca desvendar São Paulo. Uma cidade colorida pela diversidade, um mosaico composto por gente de todos os lados do Brasil e de todas as classes sociais existentes e inexistentes. Casais desfeitos, crianças roídas por ratos em barracos, gente morta em sequestros-relâmpagos, vendedores ambulantes, famílias vivendo aglomeradas em caixas-apartamentos. Os quadros se multiplicam e se desdobram. A escritura de Ruffato concebe, em linguagem literária, um dia nas vidas de São Paulo. (SILVA, 2007, p.88).

Nas páginas do romance, o leitor confronta-se com uma cidade insone. Desde a madrugada, luzes e sons contribuem a uma atmosfera móbil, feita de imagens inconstantes, que são substituídas a cada instante por outras através do efeito *zapping*. No fragmento quatro, “A caminho”, o leitor é levado a correr em alta velocidade, e as luzes artificiais somente cedem lugar à luz natural quando o nascer do sol consegue superá-las.

O neon vaga veloz sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum-tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum-tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum-tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum-tum-tum, o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte,

mais neguim pra se foder (RUFFATO, 2007, p.13-14).

Luzes e sons misturam-se às sombras de uma selva de asfalto. A madrugada abarca de tudo, desde sons hipnóticos e corpos sexualizados até ônibus repletos de trabalhadores à espera de mais um dia de trabalho semiescravo. Os espaços da cidade canalizam vidas anônimas que, de um modo ou de outro, embriagam-se da coisificação do ser e da massificação social derivados do capitalismo, simbolizados no trecho acima pelas batidas da música eletrônica, do carro e do anel, elementos

de consumo usados para satisfazer momentaneamente a fome consumista, que também se alimenta de drogas, bares, boates, sexo fácil e outros fetiches mercadológicos dependentes do dinheiro. Nesse sentido, a frase em destaque, na citação anterior, traz consigo a representação linguística da marginalidade presente na cidade noturna.

Pela manhã daquela terça-feira de maio de 2000, a vida continua com seu curso cíclico acelerado, entre ônibus, caminhões, carros e luzes, São Paulo emerge, mesmo que seja vista por muitos pelo filtro da televisão (RUFFATO, 2007, p.18). A luz do sol banha a todos, indistintamente.

Banha os que não têm nada:

O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um leve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda no barraco. (RUFFATO, 2007, p.23).

E os que possuem um pouco a mais:

Ela entreabre o basculhante da janela que dá para a rua e observa, resguardados pela luz anêmica do poste, os primeiros passageiros do ônibus que daqui a pouco começa a circular. Mastiga o pedaço de pão, empurra-o com o resto do café. [...]

A vizinhança espreguiça-se

uma discussão logo abortada
 uma porta que se fecha
 um rádio ligado
 cachorros que latem
 a porta-de-aço descerrada da padaria
 passos rápidos na calçada
 um bebê que esgoela
 uma sirene, longe "Polícia?"

o ônibus encosta, os passageiros apressam-se, arranca
e eu decidi que não quero mais essa vida pra mim não não quero
 (RUFFATO, 2007, p.26-27).

Desde os “bocejos do dia” (RUFFATO, 2007, p.27), a cidade de múltiplas faces mostra-se por inteiro em cada um de seus cacos, formados por personagens, na maioria anônimas, que habitam diferentes pontos da capital paulista e por ela circulam desordenadamente. São casas, barracos, ruas, escolas, apartamentos, pontos comerciais, carros, caminhões, ônibus, metrô, aviões, pontos de ônibus, estações férreas, *pubs*, botecos, hipermercados, lojas – enfim, espaços que se fazem vivos ao serem ocupados por gentes de todos os tipos: desempregados, assaltantes, trabalhadores, crianças de rua, prostitutas, estudantes, executivos, caminhoneiros, políticos, donas de casa, traficantes, viciados - tipos humanos que oferecem à narrativa o seu olhar de mundo, através do qual é possível formar uma imagem maior da cidade, como se ela fosse uma colcha de retalhos feita de imagens mais ou menos abrangentes. No fragmento dezesseis, “assim:”, por exemplo, o zoom sobre São Paulo aumenta e diminui, e temos nesse vai e vem uma visão um pouco mais ampla da da urbe na contemporaneidade:

a barra cinza do horizonte (podre, o ar) vista de cima, são paulo até que não é assim tão
 – vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa
 – mas já não vivemos em guetos?
 [...]
 – não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão os cabelos ralos percorre [...]* este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio de começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados [...]
são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! vão se) fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade)
 [...] a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliponto incha sob o (podre, esse país) *precisaríamos reinventar uma civilização* (RUFFATO, 2007, p.39-40).

O olhar-câmera, enquanto foca o centro da cidade e seu perfil na linha do horizonte, destaca os cheiros e a podridão do ar, elementos sensoriais que contribuem à formação de uma atmosfera ainda mais hostil. Nessa passagem, o narrador não se fixa apenas na descrição de espaços, pessoas e sensações, mas se posiciona criticamente com relação ao desenraizamento de seus habitantes, vindos

de todas as partes do país e de fora dele. Face à denúncia da realidade amarga da contemporaneidade, resta a tentativa de reinvenção da civilização, possível pelo trabalho do artista.

Olhos que contemplam uma cidade desconhecida por ângulos inusitados oferecem ao leitor o seu ponto de vista, como o dos operários, suspensos por um andaime em um edifício espelhado, a observar telhados, árvores e ruas, além de “nuvens que sobrenadavam as paredes envidraçadas” (RUFFATO, 2007, p.53), sentindo antes da morte o vento livre a bater em seu rosto. Ou o de Zé Geraldo que, de dentro do avião, enxerga “faíscas da favela enorme esparramada embaixo, Guarulhos, noturno ígneo São Paulo ao longe”, uma cidade distante, mas nem por isso menos assustadora (RUFFATO, 2007, p.126).

Há também, no fragmento quarenta e cinco, “Vista parcial da cidade”, a descoberta de uma São Paulo formada pelo olhar de passageiros que enfrentam a cidade engarrafada de dentro dos ônibus – bem diferente daquela vista pelos operários.

de pé a paisagem que murcha
a velha rente à janela
[...] olhos assustados nunca se acostumarão ao trânsito à correria ao barulho
[...]

sacolejando pela Avenida Rebouças
o farol abre e fecha
carros e carros
mendigos vendedores meninos meninas
carros e carros
assaltantes ladrões prostitutas traficantes
carros e carros
mais um dia
terça-feira
[...] (RUFFATO, 2007, p.100-101)

O precário equilíbrio entre o público e o privado faz-se presente ao longo da narrativa, que oscila entre o dentro e o fora, entre apartamentos e ruas, quartos e boates, tornando, pela extensão de um espaço no outro, ambos indissolúveis, como podemos observar no fragmento sessenta e dois, “Da última vez”:

carros,
 ônibus,
 lá embaixo,
 nas ruas transversais,
 eu sabia das prostitutas,
 dos meninos fumando crack
 dos assaltantezinhos pé de chinelo,
 eu sabia da noite,
 e deitei, mas não era alívio que sentia,
 nem remorso, era não sei o quê, saudade, talvez,
 [...]

as crianças presas no apartamento ridiculamente pequeno em que
 morávamos nos fins de semana o sol explodindo na tela da televisão ligada,
 e nós culpando
 a vida estressante que se leva em São Paulo
 a nossa incompetência para viver num regime de concorrência
 [...] (RUFFATO, 2007, p.133-134).

A São Paulo pública é aqui observada pelos sons que adentram no universo particular da personagem, atormentada pelo barulho da cidade e pelo mal-estar frente a sua incapacidade de mudar a realidade individual e familiar. Sentimentos indefinidos corroboram com o anonimato dos prisioneiros da urbe, que acabam se transformando na grande massa amorfa e mutante que compõe a sociedade urbana contemporânea. Já a São Paulo privada, que não se desprende da pública, contempla a falta de espaço e de perspectivas do 'eu' com relação ao mundo. É uma espécie de caverna de Platão, onde os indivíduos recriam a realidade olhando para as sombras dela provenientes – a tela da televisão, nesse sentido, é a parede onde são projetadas imagens e sombras do real, as quais são percebidas por muitos como a própria realidade. Nesse caso, as luzes do dia são visualizadas mais pela televisão do que diretamente do exterior, mundo evitado devido à hostilidade que transmite.

A tarde de nove de maio em São Paulo é registrada de muitos modos. Do interior de uma loja repleta de artigos inúteis, visualizamos uma vendedora de dezessete anos, vítima de uma vida medíocre e da violência urbana:

A tarde é o barulho de um ventilador de pé zurrando dentro de uma sala improvisada em araras de arame e prateleiras de metal empanturradas de peças de malha. [...]

Terça-feira, movimento fraquíssimo, quase dinheiro nenhum na gaveta, véspera de pagamento. [...]

O walkman esparrama-se sobre o amarelo-fosco aglomerado da mesa; os fios do fone de ouvido enlaçam o porta-durex; a tarde esfuziante mergulha, canetas Bic azuis sem tampa, na lata-calendário vinho. (RUFFATO, 2007, p. 83-84).

Atrás de um balcão, na companhia de uma Coca-Cola Light e de três cachorros-quentes, a moça espera pelo desfecho daquela tarde. Na mesma tarde estática, acompanhamos o movimento de personagens de diferentes classes sociais, como o encontro de pai e filho abastados, no fragmento vinte e oito, “Negócio”; o andar da mulher insana pelas “ruavenidas do morumbi”, no fragmento trinta e quatro, “Aquela mulher”; o cumprimento do desejo da amiga morta por Idalina, que a maquia pelas cinco horas daquela tarde “empurrada esgoto abaixo”, com “claridões do sol insosso” a vazar pela cortina do quarto (RUFFATO, 2007, p.78); e o falar de um taxista em meio a uma cidade engarrafada:

A essa hora... cinco e quinze... a essa hora a cidade já está parando... as marginais, as ruas paralelas, as transversais, as avenidas, as alamedas, as ruas, as vielas, tudo, tudo entupido de carros e buzinas. Sabe que uma vez sonhei que a cidade parou? Parou mesmo, totalmente. Um engarrafamento imenso, um congestionamento-monstro, como nunca antes visto, e ninguém conseguia andar um centímetro que fosse... Parece coisa de cinema, não? (RUFFATO, 2007, p.89).

Entre o móvel e o estático está a São Paulo de Ruffato. No fragmento quarenta, “Onde estávamos há cem anos?”, o foco recai na personagem Henrique e no Honda Civic “estalando de novo, janelas cerradas”, de onde percebe “Uma cidade irresgatável”: “lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre”, feito de meninos e meninas “esfarrapados, imundos”, “de gatos e crianças remelentos”, os quais dormem ignorando “a tarde que se oferece lúbrica” (RUFFATO, 2007, p.85-86). O movimento lento do trânsito, intensificado pela tarde que escorre, produz a sensação paradoxal de marasmo frente ao corre-corre diário e à fluidez da contemporaneidade, pois as personagens não conseguem chegar a lugar algum mesmo que estejam em trânsito permanente.

Com o anoitecer, novamente as luzes artificiais substituem a do sol para manter a cidade em seu ritmo frenético, mas agora com outras faces, não mais feitas de trabalhadores, comerciantes e desempregados a disputar espaço pelas ruas, e sim de rostos que estampam a marginalidade com toda a sua força. À medida que os corpos cansados do dia se recolhem à espera do dia seguinte, uma cidade cheia de vícios e fetiches ressurgiu, como que para suprimir da memória o peso da São Paulo diurna. A seguir, recortamos algumas imagens da mesma noite:

Noite dos que carregam o cansaço do dia:

as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos dos ônibus
e tudo tem a cor cansada
e os corpos mais cansados
mais cansados (RUFFATO, 2007, p.101).

Noite dos que iniciam sua jornada de trabalho, a exemplo do Doutor Fernando, sempre à espera de uma emergência:

É calmo o nascimento da noite: duas suturas despormenorizadas, um coma alcoólico, uma crise alérgica; nada de 'tanques assassinos', bêbados esfaqueados, atropelamentos, escoriações por brigas ou batidas de carro. Pálpebras de chumbo lacram seus olhos, sempre mal dormidos, estresse, do plantão para o consultório para o plantão, 'deves' contabilizados, férias? quanto tempo! (RUFFATO, 2007, p.115).

Noite dos que buscam um modo de afogar as mágoas do dia:

À noite, caminhou na fresca sombra das árvores, cupins voejando em meio à fumaça sufocante dos canos de descargas de carros, de ônibus, de caminhões, da Rua Augusta, parou num bar, o demônio, vazia a boca de palavras, pediu uma pinga, uma cerveja, um maço de cigarros, arrastou-se escada acima na madrugada, quebrando o jejum jacobino de sete anos, as paredes da Casa da Benção destruídas.
E seu corpo gostou de dançar nas labaredas da cachaça, de encharcar-se na vulva úmida da cerveja, de desaparecer na neblina do cigarro. O Diabo apoderou-se-lhe. (RUFFATO, 2007, p.148-149).

Noite de violência e prostituição:

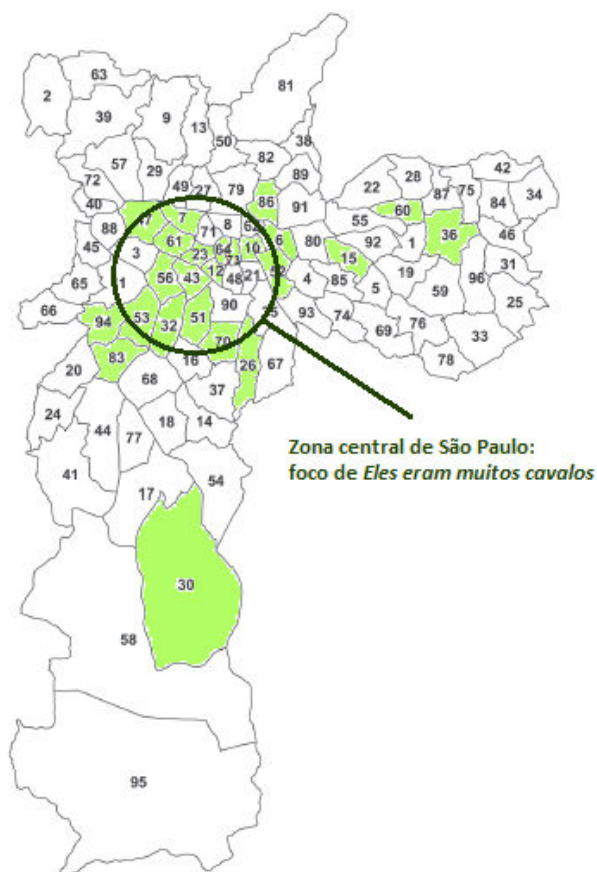
E sempre que coisas ruins me acontecem, quando me sacaneiam, como agora, por exemplo, que este filho-da-puta me trouxe pra um motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma vez só, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que sou, meu deus, o quê?, se eu não fizer o que eles mandam vão me encher de porrada, já estão doidos, cheiraram cocaína e beberam uísque, o sacana me deu um tapa na cara, cortou meu lábio, agora não vai ter mais jeito, vão me currar, e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na Rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar... (RUFFATO, 2007, p.129).

A noite que avança coincide com fim da terça-feira de maio – e do romance. Após o cardápio condecorado de certo restaurante de luxo, que ocupa o fragmento sessenta e oito, “Cardápio”, restam ao leitor as duas últimas peças do livro, sem numeração: uma folha escura, vazia de palavras como a noite paulistana, e um diálogo na intimidade do quarto de um casal, testemunhas do medo que assola as noites das grandes cidades. Com relação ao intrigante quadro negro, que ocupa frente e verso da penúltima folha do romance, Lehnen aponta a representação do apagamento do tempo, do espaço e do sujeito. Para ela, “o quadrado em preto oblitera a cartografia espacial e humana”, transformando-a em um “não espaço discursivo” (2007, p.80), pois simboliza o contrário da comunicação, o vazio e o silêncio, o medo frente ao desconhecido e ao não visível. Nas páginas escuras, observamos também a noite que cobre São Paulo pela ausência de luz sobre seus espaços, representativa da falta de tudo o que foi apagado nas ruínas da cidade e da solidão que encobre os indivíduos que ali vivem.

Do início ao final do dia, inúmeros são os espaços por onde a narrativa de *Eles eram muitos cavalos* se consolida – imprescindíveis à compreensão das relações estabelecidas entre o romance e a cidade. O mapeamento dos principais deles sugere uma melhor percepção dos espaços imaginados por meio de sua visualização de sua representação cartográfica. Pelas mesmas ruas de São Paulo, passam delinquentes, prostitutas, políticos, comerciantes, operários, desempregados, crianças de rua, donas de casa, caminhoneiros, enfim, uma multidão que busca diariamente um modo de sobrevivência – seja pelas margens sociais ou pelos caminhos ideais.

No romance, a maioria dos espaços é claramente visualizada e nomeada, o que não ocorre com as personagens. Temos, com isso, a centralização da narrativa na megacidade e em sua organicidade, apresentadas, em cada fragmento, de uma perspectiva diferente. É São Paulo protagonista e antagonista do romance, vista entre luzes e sombras, pelo olhar fotográfico do narrador-câmera.

No mapa a seguir, podemos observar alguns dos principais espaços de São Paulo trilhados pelo romance:



Distritos do Município de São Paulo

Nº	Distritos	Nº	Distritos	Nº	Distritos
1	ARTUR ALVIM	33	IGUATEMI	65	RIO PEQUENO
2	ANHANGÜERA	34	ITAIM PAULISTA	66	RAPOSO TAVARES
3	ALTO DE PINHEIROS	35	IPIRANGA	67	SACOMÃ
4	ÁGUA RASA	36	ITAQUERA	68	SANTO AMARO
5	ARICANDUVA	37	JABAQUARA	69	SAPOEMBA
6	BELÉM	38	JAÇANÃ	70	SAÚDE
7	BARRA FUNDA	39	JARAGUÁ	71	SANTA CECÍLIA
8	BOM RETIRO	40	JAGUARA	72	SÃO DOMINGOS
9	BRASILÂNDIA	41	JARDIM ÂNGELA	73	SÉ
10	BRÁS	42	JARDIM HELENA	74	SÃO LUCAS
11	BUTANTÃ	43	JARDIM PAULISTA	75	SÃO MIGUEL
12	BELA VISTA	44	JARDIM SÃO LUÍS	76	SÃO MATEUS
13	CACHOEIRINHA	45	JAGUARÉ	77	SOCORRO
14	CIDADE ADEMAR	46	LAJEADO	78	SÃO RAFAEL
15	CARRÃO	47	LAPA	79	SANTANA
16	CAMPO BELO	48	LIBERDADE	80	TATUAPÉ
17	CIDADE DUTRA	49	LIMÃO	81	TREMEMBÉ
18	CAMPO GRANDE	50	MANDAQUI	82	TUCURUM
19	CIDADE LÍDER	51	MOEMA	83	VILA ANDRADE
20	CAMPO LIMPO	52	MOOCA	84	VILA CURUÇÁ
21	CAMBUCI	53	MORUMBI	85	VILA FORMOSA
22	CANGAÍBA	54	PEDREIRA	86	VILA GUILHERME
23	CONSOLAÇÃO	55	PENHA	87	VILA JACUÍ
24	CAPÃO REDONDO	56	PINHEIROS	88	VILA LEOPOLDINA
25	CIDADE TIRADENTES	57	PIRITUBA	89	VILA MEDEIROS
26	CURSINO	58	PARLHEIROS	90	VILA MARIANA
27	CASA VERDE	59	PARQUE DO CARMO	91	VILA MARIA
28	ERMELINO MATARAZZO	60	PONTE RASA	92	VILA MATILDE
29	FREGUESIA DO Ó	61	PERDIZES	93	VILA PRUDENTE
30	GRAJÁ	62	PARI	94	VILA SÔNIA
31	GUAIANASES	63	PERUS	95	MARSILAC
32	ITAIM BIBI	64	REPÚBLICA	96	JOSÉ BONIFÁCIO

Mapa 7: Principais distritos de São Paulo presentes no romance *Eles eram muitos cavalos* – edição da figura “Distritos do município de São Paulo”

Fonte: SEADE, 2004.

A São Paulo imaginada por Ruffato recria a geografia desigual das grandes cidades contemporâneas. Aqui, pessoas vindas de lugares distantes, como Sergipe (fragmento quarenta e um), Rio Grande do Sul (fragmento quarenta e oito), Rio de Janeiro (fragmento cinquenta e nove) e Belo Horizonte (fragmento sessenta e três),

partilham uma existência de liberdades tolhidas pela realidade árida da capital paulista. Assim como elas, muitas outras, provenientes de outras cidades do estado de São Paulo – a exemplo de Itaperirica da Serra, Francisco Morato, Embu, Osasco, São Bernardo do Campo, Guarulhos, Pacaembu e Jandira –, enfrentam a correria da capital, que não poupa nem os mais abastados. Nela, as classes sociais aproximam-se em ruas e avenidas, bairros e distritos, tornando nítidos os muitos abismos da cidade, que aproxima favelas de prédios luxuosos e faz da cidade reduto do melhor e do pior coexistindo lado a lado, como percebemos nos fragmentos quinze e vinte e sete:

Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi, o que não é de todo mentira, à janela a Avenida Francisco Morato, crianças filam trocados no farol da esquina, atira-se novamente no sofá, beberica uma terceira dose de uísque-caubói, verifica a campainha do telefone [...]. (RUFFATO, 2007, p.39).

Desce do trolebus, extraviado. Na esquina, engraxates da Rua Barão de Parnapiacaba, bateia o sol revelado em sonho. A seus olhos, caótica, a Praça da Sé espicha-se, indolente. Sozinho, perfila-se à boca das escadas-rolantes que esganam as profundezas do metrô. À esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de cabeça, aposentados, velhacos. (RUFFATO, 2007, 60).

De um lado, há os contrastes existentes no interior de distritos vizinhos, como Morumbi, Vila Andrade e Vila Sônia, onde está localizado o referido bairro Jardim Jussara: condomínios milionários disputam espaço com favelas e, entre eles, a classe média subsiste, comprimida entre um mundo desprezível e outro irrealizável – mundos que se encontram nos semáforos de avenidas como a Francisco Morato. De outro lado, há a histórica Praça da Sé, com seus prédios centenários e seus monumentos artísticos, que cede lugar ao marginal e não poupa sequer a Catedral Metropolitana, maculada por marginais de todos os tipos e lugares. Dessa forma, Ruffato compõe a geografia de uma São Paulo ao mesmo tempo cruel e sedutora, personagem em ruínas que se desfaz e refaz pelos cacos da narrativa.

A nova literatura brasileira, essencialmente urbana, explora, por meio de uma riqueza inesgotável de temas e formas, os encantos, os fetiches e a crueldade das cidades, produzindo no interior individual o desencanto e a inaceitação frente à

precariedade da vida. Mais que habitantes, os indivíduos tornam-se, a cada dia, seus sobreviventes e prendem-se a ela na tentativa de escapar da enxurrada globalizante por que o mundo passa. Renato Cordeiro Gomes (2007) afirma que, ante a desterritorialização, há paradoxalmente a busca pela reterritorialização gerada pelo indivíduo, motivo pelo qual ele recria modos de vida tribais no meio urbano, percebidos em diversas passagens do romance, a exemplo da adolescente Fanny, reclusa no quarto com seus ídolos estrangeiros, sua guitarra, suas botas pretas de cano alto, a viver em um mundo próprio, assim como inúmeros outros de sua idade, que buscam em ilusões escape para a vida insossa (RUFFATO, 2007, p.96). Para Gomes, “ante à globalização, dá-se a afirmação do local identificado à cidade, realidade mais próxima” (2007, p.133). E, dentro da cidade, existem muitos outros locais, nichos que se formam por grupos que partilham os mesmos hábitos, vícios e/ou crimes, as mesmas formas de consumo, a mesma visão de mundo, a mesma linguagem. Com a soma dos particulares e dos tribais, a cidade vai sendo construída por diferentes olhares, e deles sai sempre inacabada, sempre textual, sempre polifônica.

4.3 Reflexos da contemporaneidade: o romance e a linguagem

A começar pelo título enigmático, *Eles eram muitos cavalos* evoca seres anônimos que enveredam coletivamente por uma corrida sem rumo no interior da megacidade. Ao mesmo tempo em que correm, são incapazes de sair do lugar, permanecendo, assim, presos a essa grande mãe que aprisiona, protege e devora seus filhos. Chevalier e Gheerbrant afirmam que a construção das cidades remete-nos ao livro do Gênesis, mais especialmente à história de Caim. Símbolo da estabilidade devido ao processo de sedentarização dos povos nômades, nelas também está circunscrita a problemática do centro, em torno do qual a vida assume sua diversidade. Conforme a psicanálise contemporânea, a cidade simboliza a mãe, que promove, ao mesmo tempo, proteção e limites. “Da mesma forma que a cidade possui os seus habitantes, a mulher encerra nela seus filhos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, 239). Mais do que de espaços geográficos, ela é feita de espaços humanos – de uma rede de corpos entrelaçados, o que faz de seu corpo a

extensão textual do humano e vice-versa. Babel, nesse sentido, é a premonição simbólica da cidade contemporânea; nela reina o caos, a confusão diária; a mistura de textos, línguas e linguagens; a sensação, dentre seus habitantes, de não pertencimento.

Desde o título, que leva o leitor ao poema de Cecília Meireles, observamos o caráter intertextual da narrativa. Também nas duas epígrafes, compostas, respectivamente, pelo fragmento do texto ceciliano, de onde o título foi retirado, e por um verso do “Salmo 82”, que antecedem o caleidoscópio de textos dos mais variados tipos, que servem como peças no quebra-cabeça do romance. Encontramos textos não literários, que integram fragmentariamente o todo romanesco. Por ele, passam diversos assuntos: meteorologia, astrologia, hagiologia, descrições bibliográficas e de objetos de consumo, orações, superstições, simpatias, classificados, certificados, cardápios, dentre outros textos de cunho poético, dramático, telegráfico, político, marginal. Uma verdadeira miscelânea linguística forma-se no corpo do livro, símbolo do heterogêneo que compõe a contemporaneidade.

A metáfora criada entre o título e o romance, através da utilização de um fragmento do clássico *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, favorece a construção daquilo que Ivete Walty chama de “constelação de sentidos, atravessada por elementos históricos, míticos, sociopolíticos e existenciais” (2007, p.27). À semelhança do intertexto “Dos cavalos da inconfidência” (MEIRELES, 2005, p.232-235), no qual temos o canto àqueles inominados que estiveram presentes ao longo de toda a história da Inconfidência, o romance de Ruffato pode ser lido como um romanceiro às avessas, pois também desbrava as cinzas da existência de pessoas sem nome ou identidade, de origens incertas, que percorrem a vastidão urbana. Do romanceiro ao romance, mudam-se linguagens, tempos, espaços e perspectivas, mas permanece o olhar peculiar – e um tanto poético – sobre uma realidade coletiva. “Alheios às paixões”, os que pertencem a essa história vão construindo seu caminho e “desabafando o seu cansaço” “entre sonhos e contrabandos”, “habitados às densas névoas”, “cumprindo seu duro serviço”, rodeados agora, porém, por horizontes de pedra (MEIRELES, 2005, p.233-235).

Logo após o intertexto ceciliano, deparamo-nos com a epígrafe que contém um fragmento do “Salmo 82”, a oferecer um novo caminho ao romance, agora não histórico, mas religioso e também literário, enraizado à tradição popular e às crenças em que o povo se agarra frente às intempéries diárias. Considerados manifestações poético-religiosas do povo de Israel, de autoria desconhecida, os salmos fazem hoje parte do repertório textual popular, pois são cantos de louvor usados como oração pelos cristãos. Suas origens difusas vão ao encontro dos cavalos do *Romanceiro*, das personagens de *Eles eram muitos cavalos* e dos fragmentos que compõem o romance de Ruffato e remetem o leitor a diferentes nichos sociotextuais. No cerne do salmo, temos a oração do ‘eu-lírico’ em forma de apelo aos céus em prol da proteção dos “simples homens”, vulneráveis e desprotegidos, a ter de enfrentar os ímpios. Conforme Walty, esse salmo “abre mais um nó na conexão, o universo bíblico ratificando a ideia de anonimato e desamparo” (2007, p.29). Como epígrafe, o texto assume força literária, contrariando sua função religiosa e trazendo o olhar da câmera para os fracos e desamparados – iluminados ao longo do romance pelo foco narrativo a eles voltado. O salmo em questão antecipa a presença de outros textos que extravasam religiosidade e crenças populares, como a oração a Santo Expedito, no fragmento trinta e um, “Fé” (RUFFATO, 2007, p.69) e a indicação à leitura do “Salmo 38”, no fragmento trinta e seis, que retoma estilisticamente as correntes de circulação virtual.

Além deles, há fragmentos que narram a realidade de pessoas imersas em crenças religiosas, estejam elas vinculadas ao catolicismo, aos cultos evangélicos ou a outras religiões. No fragmento trinta e oito, “A menina”, visualizamos a realidade humilde de uma pequena moradora das proximidades da Vila do Carrão, na zona leste de São Paulo, filha de uma diarista e de um pouco presente “técnico de aparelho-de-ar-condicionado”, que dedica seus domingos aos cultos realizados na Igreja Deus é Amor, como podemos observar a seguir:

Aos domingos, fulgurante em seu melhor terno, a mãe enfeitada com seu mais caprichado coque, encaminham-se para o culto da igreja Deus é Amor, onde, junto a outras crianças, a menina especula sobre outras manhãs sepultadas na História Sagrada. [...]

A menina canta no coral nos cultos de domingo à tarde. Já lê tão corretamente que o pastor, mesmo sabendo incorrer em falta, deixa ela

subir ao púlpito e recitar trechos inteiros da Bíblia. (RUFFATO, 2007, p.82-83).

Também encontramos a marca do discurso religioso nos fragmentos vinte e sete, “O evangelista”, e cinquenta e quatro, “Diploma”. O primeiro, associado à retórica persuasiva das pregações, possui a intensidade dos textos inflamados de vocativos e de citações bíblicas, usadas no sentido de legitimar as palavras do evangelista que brada ao público da Praça da Sé, à beira da Catedral, com uma Bíblia nas mãos, na tentativa de convencer o outro a seguir suas crenças e convicções. Já o segundo, em formato de certificado, utiliza-se da referência a dois textos bíblicos para sedimentar a importância e a seriedade do documento, vinculado à igreja do Evangelho Quadrangular. Tanto o discurso em praça pública quanto o certificado reiteram a valorização da religião enquanto instrumento de ligação entre deus e homem. A impureza linguística é representada pela presença dos mais variados textos, como os citados, a integrar o corpo estilizado do romance. No trecho a seguir, observamos o tratamento linguístico usado para representar o discurso do evangelista – que se comprime em um único bloco e se estende pelas quatro páginas que compõem o fragmento. A pontuação resume-se em vírgulas, aspas e reticências, as quais marcam a fala da personagem e contribuem para a percepção do tempo dado entre uma ideia e outra, representando o movimento da mente daquele que improvisa em praça pública.

‘Olho em volta... O que vejo?’, O que vejo? ‘Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para os seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado... nem presente... nem futuro...’ [...]

O monograma J cinza do lenço encarnado enxuga a testa úmida. ‘Irmãos!’, troveja, de joelhos, braços estirados para a grimpada das árvores, grunhidos de um helicóptero, a mão direita brande a Bíblia, no rosto crispado para o Altíssimo os olhos franzidos, sol do meio-dia, ‘Irmãos! Ó Senhor, eu... humilde servo... que nada sou, Senhor... pó que o simples sopro do vento aniquila... lhe peço... imploro... olhe pelos irmãos que sofrem nesse momento, Senhor... por aqueles que desesperados sobem ao último andar dos edifícios... por aqueles que sem esperança se refugiam na solidão... por aqueles que sem forças escravizam-se nas drogas... por aqueles que desempregados sucumbem... à tentação... por aqueles que perderam tudo... por aqueles que nunca tiveram nada... por aqueles invisíveis por que anônimos. Senhor, Senhor: livra-nos da guerra... que existe... dentro...

dentro... dentro de...cada' e as palavras engastalham-se-lhe nos dentes. (RUFFATO, 2007, p.61-63).

Através da linguagem, são descobertas crenças religiosas que se tornam, em meio à descrença, um repositório de esperanças, desejos e desabafos. Pelo discurso religioso, o ser humano busca fugir de uma vida em ruínas, governada pelo dinheiro a gerar ganância e exclusão. Por ele, presente em orações, cânticos e sermões, muitos indivíduos redefinem seu *status quo* e sua condição, muitas vezes passiva, frente à modernidade.

Outros discursos agregam-se ao romance, contribuindo para sua mobilidade poliédrica. Entre eles está o político, vinculado ao poder e aos interesses a ele relacionados. No fragmento quarenta e seis, “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, observamos a relação estreita entre o político e o urbano, pelo viés de um narrador em primeira pessoa, funcionário da copa da prefeitura, que passa ao leitor suas impressões sobre o prefeito, cujas características e atitudes representam a de muitos governantes brasileiros. Tais impressões, contudo, são recebidas através da fala de outra personagem, quando o narrador retoma a fala do chefe de cerimonial Abdala, dirigida aos funcionários da copa: “É simpático, continuou a discursama, chamando nós de ‘colega’, batendo no ombro de um e de outro, explicando tintim por tintim as mudanças que ‘Ele’ ia fazer na cidade” (RUFFATO, 2007, p.102). Ao longo do discurso reconstituído pelo narrador, que retoma informações passadas pelo chefe de cerimonial aos funcionários, é percebido o abuso de poder instalado dentro das hierarquias públicas. Também no fragmento cinquenta e um, “Política”, um narrador próximo a um deputado oferece ao narratário um cenário de corrupção, drogas e exploração sexual que envolve a política local – microcosmo da nacional. Em tom de conversa, aquele conta como a prostituição une em um hotel da Alameda Santos moradores de Moema e da Vila Madalena. Diferentes espaços, diferentes realidades anônimas entrelaçam-se em prol do crime, da banalização do sexo e da comercialização do corpo, sendo expostas através da linguagem popular e um tanto chula de uma voz que conta o que se esconde por trás das paredes da cidade.

eu carrego elas prum hotel ali na Alameda Santos, o nome não digo, pode dar problema, o deputado é conhecido, deus me livre de rolo!, a corda sempre arrebenta do lado mais fraco e aí quem se fode é o bestão aqui, aí deixo elas no hotel, o gerente já sabe, suíte presidencial, e me mando pra Vila Madalena, tem uma bicha lá que agencia rapazes, sempre gente diferente, aí três caras entram no carro e levo eles pro hotel também, nisso estou ligando do celular pro disque-cocaína, um serviço que tem um motoboy que entrega o troço em mãos e discretamente, mas não é pro deputado não, que ele é contra drogas, é mais caro, mas ele fala que dinheiro não é problema (RUFFATO, 2007, p.113).

Uma série de discursos e linguagens sobrepõe-se em *Elem eram muitos cavalos*, a fim de representar a cidade em um giro de trezentos e sessenta graus. Nele, textos informativos coexistem ao lado de textos poéticos, de descrições e diálogos. A variedade linguística é visualizada pela relação que cada fragmento estabelece com a página em branco, pela forma como cada texto está nela disposto e pelas diferentes fontes tipográficas utilizadas – elementos estes que possuem a função de representar pela escrita a multiplicidade textual que abrange a cidade. No fragmento trinta e dois, “Uma copa”, o texto descreve objetos decorativos e utensílios existentes em uma copa qualquer, além de móveis e eletrodomésticos – elementos visualizados com suas cores e formas por uma lente que apenas registra o que vê através do texto escrito, cujas informações vão sendo arranjadas assimetricamente nas páginas. O mesmo acontece nos fragmentos dezoito, “Na ponta do dedo (1)”; vinte e quatro, “Uma estante”; quarenta e dois, “Na ponta do dedo (2)”; sessenta e cinco, “Na ponta do dedo (3)”; sessenta e oito, “Cardápio”; contudo, nesses textos as descrições são listadas através de um ordenamento vertical, simétrico, pelo qual são apresentadas possibilidades de escolha dentre profissões, bibliografias, pratos e pessoas que, como uma mercadoria qualquer, oferecem a si mesmas nas páginas dos classificados. Assim, a linguagem no romance de Ruffato é também veículo de expressão das consequências do consumismo na sociedade contemporânea, carente de valores e vazia de sentido. Nessa perspectiva, Steiner afirma que, face à crise de valores que se instala com a modernidade, a linguagem artística faz-se como forma de resistência, de expressão crítica da negação do mundo a começar pela negação de si. Para ele, “a exaustão de recursos verbais na civilização moderna”, a “brutalização e desvalorização da palavra nas culturas de massa e na política de massas contemporâneas” (1988, p. 65) são reflexos do confronto estabelecido entre linguagem e sociedade nas últimas

décadas – conflito este observado no romance em questão, em que a linguagem realiza um embate consigo mesma, buscando no não artístico, no midiático e no lixo social motivo para a própria existência.

Nesse aspecto, corrobora a linguagem de caráter telegráfico, bastante recorrente no romance, que prioriza termos nominais e torna a comunicação mais rápida e objetiva, mais próxima de mídias e artes contemporâneas, como os enquadramentos cinematográficos e fotográficos. Pela comunicação telegráfica, uma sucessão de imagens mentais surge no papel, uma após a outra e, em meio à aparente desconexão, nasce desse emaranhado imagético uma realidade comum, específica, e, ao mesmo tempo, global. O fragmento sessenta e sete, “Insônia”, exemplifica bem tal recurso:

merda, amanhã compromissos, freio do carro, óleo, do you wanna dance?, festinha, maria aparecida albino, loura, cara de sono, sol quente, chácara, monte de areia, pedra britada, gol, traves de chinelo, grupo escolar flávia dutra, rio pomba, vila teresa de baixo versus vila teresa de cima, maria rita, maria rita, anúncio no jornal, procura-se maria rita, bairro-jardim, favela, campo do brasil, poeira, lama, estão lááááá no campinho, jogando bola, dinim preso, está fodido, virou bandido, matinê do cine edgard, me empresta a carteirinha de estudante? (RUFFATO, 2007, p.150-151).

Assim inicia o fragmento, formado por palavras e expressões separadas apenas por vírgula e escritas com letras minúsculas. É como se a lente narrativa focalizasse por alguns instantes os pensamentos acelerados da mente alheia e trouxesse para o romance um recorte dessa filmagem, a fim de que o leitor pudesse perceber, através da linguagem fragmentada, uma realidade em processo, sem início nem fim, que corre no ritmo frenético do mundo contemporâneo.

Já no fragmento cinquenta, “Carta”, temos o exemplo da utilização de recursos tipográficos para representar um manuscrito epistolar enviado pela mãe Glorinha, da cidade mineira de Guidoal, ao filho distante. Ao longo do desabafo materno, vem à tona a cisão familiar. A ruptura existente nos laços afetivos, causada pelos desentendimentos gerados na família, microcosmo da sociedade, marca a frieza que assola o indivíduo contemporâneo, que se desgarrá de suas origens e passa a viver o presente compulsivamente, perdendo o elo com a coletividade e,

com isso, a própria identidade. Tal cisão é extravasada pela dor da mãe, que não se conforma com o distanciamento do filho: “Às vezes quando vou deitar começo a pensar em você, meu filho, que saiu de dentro de mim, que já passou por tantas coisas nessa vida só Deus sabe e não me conformo com esse desentendimento, essa distância” (RUFFATO, 2007, p.112). Através da representação manuscrita, em letra cursiva, o leitor tem acesso a uma escrita confessional, marcada pela linguagem popular, em tom de oralidade, desapegada da formalização escrita pela falta de pontuação, pelo vocabulário simplificado e repetitivo, por incorreções gramaticais e pela presença de elementos da cultura popular, como a religiosidade, e pela supervalorização da emoção em detrimento da razão. Além disso, é perceptível no texto o confronto entre dois mundos distantes no tempo e no espaço: um afeito à família e às tradições, com características interioranas; outro, à frieza da cidade grande.

Com toques cubistas, repleto de colagens e montagens, de fragmentação linguística e fios intertextuais, o romance *Eles eram muitos cavalos* vai tomando forma. A exemplo do “Poema sujo”, de Ferreira Gullar, ele vai se apropriando do cotidiano mais terreno, feito de resíduos descartados pela sociedade, para estabelecer sua crítica social – imersa na negação, na mudança, na pesquisa do cotidiano, na tensão entre linguagens. A literatura aqui pratica autoanálise, aproveitando-se de um rol amplo de materiais linguísticos e sociais para desconstruir e reconstruir sua identidade artística. No fragmento trinta e cinco, “Tudo acaba”, a realidade imunda de Luciano é apresentada em uma narrativa que se apropria do discurso indireto livre, do fluxo de consciência e da falta de pontuação para expor a relação simbiótica entre o indivíduo moderno e a cidade. A exposição do cotidiano medíocre de uma personagem imersa na pequenez estática de seu quarto, a olhar para o teto e escutar o movimento da vida externa, traduz a miséria social e a precariedade humana, fortalecidas pela violência sem face e pelo individualismo.

e nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia-folha cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a abandonarão e uma cidade-fantasma como as dos filmes de faroeste preto-e-branco que trazia da videolocadora sentado na cama comendo pipoca de microondas e tomando Coca-Cola

surgirá
 para que
 tudo
 se daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa
 hecatombe deixará de girar fria inerte
 e o sol se consumirá bola de hélio que devora o próprio estômago
 para que
 se tudo acaba
 tudo
 tudo se perde num átimo
 o sujeito no farol se assusta
 atira
 e o cara sangrando sobre o volante o carro desligado
 o povo puto atrás dele
 ele
 e atrapalhando o trânsito
 o povo puto atrás dele
 buzinando
 buzinando
 puto atrás dele
 (RUFFATO, 2007, p.77).

Nesse trecho, tanto o conteúdo – a revirar o lixo social e dele retirar a matéria-prima do texto, um verdadeiro brado em resistência à decadência que assola o humano na atualidade – quanto a forma – *mix* de prosa e poesia, a transmitir um pouco da subversão urbana pela falta de ordenamento do texto na página – apresentam-se inovadores pelo modo que encontram de denunciar a amarga realidade atual. A escolha de retirar dos dejetos urbanos motivo para a escrita literária vai ao encontro do que Benjamin já analisara na poesia moderna e, mas especificamente, na obra de Baudelaire. “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”, afirma o filósofo, que menciona uma preocupação ainda mais recorrente na atualidade (1989, p. 78). Com uma linguagem suja de vida, feita da tensão entre o desumano social e o discurso humanizador da narrativa, o romance de Ruffato assume para si a impureza inerente à sociedade, na qual se acumula a sujeira em todos os sentidos que essa palavra pode assumir.

Contaminação e deslocamento são, pois, dois mecanismos básicos da construção do(s) texto(s) de Ruffato, que, associados à violência, promovem uma leitura da sociedade contemporânea. Por isso mesmo, nos enunciados, a presença do lixo, dos excrementos, em ambiente escatológico, expõe, em sua mistura, a montagem de um outro texto, o das relações sociais e culturais. (WALTY, 2007, p.30).

Eles eram muitos cavalos apresenta uma escrita contaminada pelo trânsito de jogos artísticos e vozes sociais, o que contribui ao hibridismo do romance. Conforme exposto por Walty, além da contaminação e do deslocamento, é inerente ao romance a ambiguidade, incrementada pela diversidade linguística, pelo acúmulo e pela sobreposição de imagens e sinais gráficos, em uma narrativa que mais parece um mosaico de sensações. Entre elas, as oferecidas pelos sons, já que temos um texto que lida a todo o tempo com o barulho proveniente da cidade, e o representa de inúmeras formas. Um coro de vozes une-se a sons de automóveis, sirenes e buzinas, telefones, televisões, rádios e demais aparelhos elétricos, a tiros, xingamentos e gritos, ao bater de portas, a gravações da secretária eletrônica, entre diversos outros ruídos que caracterizam a vida urbana e interferem na tranquilidade dos indivíduos.

No trecho a seguir, observamos a forte presença dos sons na narrativa:

Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado a televisão ligada desenho animado estará em ruínas esgoto correndo pelas paredes carpete arrancado podre paredes pichadas janela suturada e se implantará o silêncio onde agora regem abafados carros e ônibus e sirenes de polícia de bombeiros e gritos e vozes e caminhões de gás e vendedores de frutas de verduras de pamonhas e moleques jogam futebol no asfalto quente e bebês choram em alguma janela e marido e mulher pais e filhos e babéis abafadas na televisão a cabo estranhezas filtradas do apartamento de cima móveis deslocados uma bolinha de gude percorre o corredor passos de madrugada telefones tocam e tocam celulares interfonos ninguém apenas portas que batem que batem que batem portas (RUFFATO, 2007, p.76-77).

A arte moderna “é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma” (PAZ, 1984, p.189). Tal ruptura faz-se, no romance de Ruffato, pela cisão completa com as linhas tradicionais do romance brasileiro. *Eles eram muitos cavalos* não é um romance histórico, não é um romance de introspecção, não é um romance regional, não é um romance memorialístico – é, por excelência, um romance urbano, mas que não se fixa em personagens para a

representação desse cotidiano, e sim procura nas lacunas da própria cidade e naquilo que ela expelle diariamente matéria para sua constituição.

Por meio de linguagens oscilantes, a informação é despejada a todo o momento nas páginas do livro. Dessa forma, fontes, tamanhos e tabulações diferentes vão dando forma à obra, fruto de muitos “eus” empenhados em registrar a história presente da cidade-relógio, que não para nunca. A mistura de gêneros – romance, conto, poesia, drama – contribui ao caráter poliédrico do romance, que assume a mobilidade de uma escrita em devir, na qual o silêncio é sentido também através de sua ausência. Silva afirma que *Eles eram muitos cavalos* fica na difusa fronteira entre poesia, prosa e prosa poética, absorvendo um pouco dos três gêneros para formar um gênero radical, “que mistura diversos tipos de discurso, de vozes, cuja solução estética decorre de uma disjunção possibilitada por uma concepção heterogênea da língua trabalhada pelo autor” e, dessa heterogeneidade, origina-se um “mosaico polifônico”, “uma concepção em neon, a iluminar o caos humano” (2007, p.97-98). Mas não é apenas o narrativo e o poético que se encontram no romance; ele é, sobretudo, a soma piramidal entre o narrativo, o poético e o dramático, que se enovelam ao longo dos fragmentos, como percebemos no de número dez, “O que quer uma mulher”. Nele, temos os três sobrepostos: em uma camada mais superficial, a narrativa retrata as decepções de uma mulher, esposa de um professor arruinado financeiramente e dona de uma vida medíocre, que resolve, em uma manhã qualquer, dizer o que está há muito preso na garganta; em uma segunda camada, temos as marcas comuns no gênero dramático, como a explicação entre parênteses dos movimentos realizados pelo marido enquanto a mulher fala e as tentativas de separação entre os discursos das personagens, além da focalização do narrador na cena, no cenário, nas personagens, nas falas, como ocorre em uma esquete. Em uma terceira e mais profunda camada, há o caráter poético latente, percebido não somente pela disposição do texto em parágrafos e versos livres, mas pelo monólogo empreendido pela mulher em seu desabafo, em meio ao qual observamos a mistura de sensações, as repetições de palavras, a liberdade de pontuação, o ritmo cadenciado de frases – ou versos.

A cidade torna-se, assim, um “espaço de concentração de linguagens, que compõe o discurso da modernidade.” Para Níncia Teixeira, na literatura, “a

experiência urbana e a cena escrita estão, ambas, inseridas no mundo dos signos” (2007, p.44). Por isso, tanto o texto quanto a cidade são, mais do que realidades, espaços representacionais e simbólicos e, enquanto tais, passíveis das mais variadas leituras e interpretações:

Com a modernização de suas cidades capitais, desde o século XIX, o espaço urbano torna-se objeto teórico e poético e um dos temas centrais das representações visuais do mundo moderno. A cidade torna-se um complexo texto humano, uma construção se impacta sobre a outra em um processo de acumulação, de condensação econômica, política e cultural. (TEIXEIRA, 2007, p.48).

Divertimento e alienação, prazer e medo, mobilidade e confinamento, expansão e fragmentação passaram a constituir as principais características da metrópole do século XX (TEIXEIRA, 2007, p.49). Com a densidade populacional característica do mundo urbano contemporâneo, modificaram-se as noções de tempo, que passou a ser percebido em sua aceleração e instantaneidade. Tais fatores fazem-se também presentes nos espaços textuais, cada vez mais superficializantes e descartáveis. Por trás da quantidade exaustiva de textos disseminados diariamente por espaços físicos e virtuais, está a falta de profundidade existente, muitas vezes, na experiência urbana. Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, expressa com clareza essa experiência, provocando o olhar do leitor em uma narrativa que se reveste do hibridismo linguístico a todo instante.

Ler a cidade é tentar entender essa rede intrincada, rastreando ideias, metáforas, símbolos para, a partir deles, construir uma espécie de mapeamento, um outro tecido – uma outra representação. Ler a cidade é, ainda, perceber que o intrincado da rede é, ele mesmo, o resultado de uma concentração de linguagens. (TEIXEIRA, 2007, p.52).

Em Ruffato, “a linguagem estilhaçada é a única que permitiu ao autor espelhar o caos de uma cidade como São Paulo” (GOMES, 2007, p.138). Desse estilhaçamento cronotópico, a cidade resulta caótica enquanto texto. Reduto de uma infinidade de linguagens cruzadas, dela provém o registro de informações, imagens

e sons vinculados a realidades socioculturais. Para Michel de Certeau, o “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”. Desse modo, se “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”, isso também ocorre dentro do texto, pois “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (1994, p.202). Palavras, sons e imagens e seus intertextos definem os espaços do romance de Ruffato, que se constitui enquanto texto prismático, carregado de tantos outros distintos entre si, que produzem sentido e unidade quando se tornam a soma caleidoscópica da diversidade urbana.

O texto em retalhos é como que montado com as sobras retiradas do lixo onde jaziam sem possibilidade de classificação que ordena e acalma. Ruffato devolve à sociedade aquilo que ela fabrica e rejeita, ao lado daquilo que ela elege como sua produção e qualidade. (WALTY, 2007, p.37).

A escrita em retalhos de Ruffato é formada por cenas e linguagens retiradas do lixo social urbano. Nesse romance plurilingue, penetram muitas linguagens, distintas entre si por questões histórico-sociais e ideológicas. Linguagens estas que se confrontam e se complementam, coexistindo “na consciência das pessoas e, antes de tudo, na consciência criadora do romancista”, que as invoca para “orquestrar os seus temas” (BAKHTIN, 1990, p.99) e refratar suas ideias. Através da literatura, o romancista consegue redimensionar tensões cotidianas, gerando, no romance, microcosmos sociais. Bakhtin aponta como “a verdadeira premissa da prosa romanesca” a estratificação interna da linguagem, ou seja, “a sua diversidade social de linguagens” e a “divergência de vozes individuais” nela presentes (1990, p.76). O romance de Ruffato, nesse sentido, é carregado de fios dialógicos tramados entre si, os quais promovem a pluridiscursividade romanesca. Linguagens de diferentes tipos e procedências conduzem o leitor a uma rede textual sem limites produzida por relações humanas, porque cada pessoa traz consigo o seu *locus* social.

Bakhtin afirma que a hibridização é constituída pela mistura de linguagens no interior de um enunciado e de uma mesma língua. O híbrido linguístico é fenômeno presente no romance de Ruffato e faz-se pelo choque de discursos e visões de

mundo entrelaçados ao longo dos fragmentos que delimitam a forma do romance. A linguagem atualiza-se a cada fragmento, utilizando-se do contato com outras, que se sobrepõem e se interpenetram de modo que é impossível distingui-las completamente. Para o teórico, o híbrido romanesco é “um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra” (BAKHTIN, 1990, p.159). A estilização, “representação literária do estilo de outrem” é, nesse sentido, um modo importante de intersecção entre linguagens pela literatura contemporânea, pois, com ela, a consciência do escritor utiliza-se do material linguístico e recria diferentes estilos, como podemos observar pela sequência ininterrupta de discursos que representam, no romance de Ruffato, a diária multiplicidade urbana. O gênero romanesco preocupa-se com a mimese da vida cotidiana, e isso se faz por meio da representação linguística, da qual emerge o híbrido de que trata Bakhtin. Segundo ele, em seu trabalho estético de representação da linguagem, o romance é, por si só, um híbrido. Ele “requer uma expansão e um aprofundamento do horizonte linguístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenciações sociolinguísticas” (BAKHTIN, 1990, p.163). Tais diferenças podem ser vistas com clareza nas variações inerentes ao romance móbil e prismático de Ruffato. No trecho abaixo, por exemplo, retirado do fragmento quarento e oito, “Minuano”, temos em um mesmo discurso duas realidades cronotópicas que se conectam a outras duas realidades linguísticas e sociais:

pulou para dentro da carroça tracionada por um pequeno e barulhento trator que levava a gurizada para a escola rural ia todo mundo chacoalhando tiritando de frio pulando que nem cabrito sempre rindo sempre rindo era junho e as manhãs azulíssimas e a menina orgulhosa de suas tranças negras exibia seus olhos também azulíssimos pelos campos de soja e era feliz porque seu pai estava na roça com seus dois irmãos mais velhos a safra deste ano ia ser boa ele dizia à noite quando se reuniam na cozinha em torno do fogão-a-lenha e da água para o chimarrão zunindo na chaleira [...] e era plena a sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (RUFFATO, 2007, p.109-110).

Através de um mesmo discurso narrativo – carente de pontuação, em que os pensamentos correm livremente pelas linhas da página – a narradora, solitária em um bairro nobre de São Paulo, desfolha reflexões sobre a vida deixada para trás. Por ela, vêm à tona o passado em tempo e lugar distantes, a vida no interior e a linguagem típica do homem rural que vive no sul do Brasil. Mas, pela mesma personagem, vem o desespero frente à felicidade que escorre pelas mãos, ao mutismo da cidade de concreto que não acolhe, apenas segrega. Dois mundos encontram-se nesse fragmento de escrita acelerada, que segue o compasso dos pensamentos e carrega consigo a realização social da linguagem.

Eles eram muitos cavalos produz em seu interior uma soma de linguagens. Contém, ora a marginal da favela e do tráfico, ora a fala do interior, ora a formada por gírias e por expressões de baixo calão. Há também os estrangeirismos que pululam todo o texto, cada vez mais comuns na sociedade de consumo determinada linguisticamente pela globalização. Há a linguagem da informação, pela qual os *media* chegam ao romance, aproximando-o do universo dos *chats*, da comunicação em massa veiculada na *internet*, na televisão, nos jornais, que, na maioria das vezes, superficializam o discurso e banalizam a linguagem por despejarem a cada instante mais informação. Um exemplo dessa superficialidade está no fragmento vinte, “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”:

Trocaríamos e-mails e encheríamos o computador de spams, piadas de português, correntes-da-felicidade, abaixo-assinados, alertas sobre a descoberta de novos vírus, as mais recentes modalidades de crimes, fotos indecentes, vídeos de sacanagem, charges e até mesmo endereços interessantes, lojas virtuais de cedês e de livros, e descobriríamos afinidades que insuspeitávamos e toda sexta-feira nos encontraríamos para o happy hour num barzinho da Lapa, ‘o melhor tira-gosto de São Paulo’[...]. (RUFFATO, 2007, p.48).

Mais uma vez o lixo assume as rédeas da narrativa, que busca no descartável motivo para as reflexões ali suscitadas. Além do lixo que invade as calçadas, as ruas e escurece o céu de São Paulo, do lixo que se dissemina sonoramente pelos espaços internos e externos, há o que se acumula virtualmente, ocupando com

inutilidades o tempo daqueles que, cada vez mais, se interessam pelo inútil em busca do humor barato.

Uma narrativa fragmentada, inacabada e impura é realizada no corpo textual do romance de Ruffato. Costurada como uma colcha de retalhos, como sugere Walty (2007, p.64), ela se constitui como objeto híbrido e feito de múltiplas fontes, que não são mais bem identificadas pelo fato de o texto ser um todo ambíguo – é um e vários, tem a cidade como espaço e personagem, possui unidade e diversidade espacial, é narrativa sem deixar de ser poético nem de dialogar com o teatro, é literatura e integra-se a outras concepções artísticas. Enfim, *Eles eram muitos cavalos* apropria-se de recursos de mídia, de gêneros não literários e do lixo urbano, usando-os para ler a cidade enquanto texto e recriar a fisionomia da São Paulo em tempos de globalização. Esse é um romance “estruturalmente peneirado”, “perfurado por espaços, pontuação e estilos diferenciais” (VIEIRA, 2007, p.124), que possibilitam ao leitor ver, através desses furos, um sistema urbano caótico, visualizado, em geral, por uma visão up-close, dada pelos breves episódios que, juntos, formam um panorama da vida nas grandes cidades.

5 TRÂNSITOS ENTRE MODERNIDADE E ARTE ROMANESCA EM *LORDE*, DE JOÃO GILBERTO NOLL⁶³

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia.

JULIA KRISTEVA

Escrever, para mim, é mostrar o que foi escondido debaixo do tapete, os detritos, o que socialmente não foi dito, o que não se pode tocar.

JOÃO GILBERTO NOLL

O escritor sul-rio-grandense João Gilberto Noll ocupa lugar entre os principais autores da narrativa brasileira contemporânea. Suas produções conquistaram, desde *O cego e a bailarina* (1980), prestígio nacional e internacional, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, onde são foco de estudos. Além de *Lorde*, merecem destaque os romances *A fúria do corpo* (1981), *Os bandoleiros* (1985), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996) e *Berkeley em Bellagio* (2002) – sem contar *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), conjunto de “instantes ficcionais”, como intitula o autor. Comumente há nas produções de Noll a preocupação com os encontros e desencontros humanos, pois, através de narrativas cambiantes, traduz os movimentos do mundo moderno, representativos da “sociedade móbile” expressa por Pierre Bourdieu. Ela se assemelha não a uma pirâmide, mas a um móbile de Alexander Calder, formado por universos dinâmicos, ou melhor, por “um conjunto de espaços de jogos relativamente autônomos que não podem ser remetidos a uma lógica social única” (LOYOLA, 2002, p.67). Impelido pelo fluir social e discursivo, o leitor sente-se provocado a adentrar a sociedade moderna através de seus textos, devido à sensibilidade poética que deles emana e à liberdade com que conduz a pena para tratar de mortes, trânsitos, espelhos, sombras, fugas, conflitos, desejos, enfim, para problematizar a vida através da arte literária.

O conflito irreparável entre os mundos interno e externo é representado em *Lorde*, cujo enredo se foca nas transformações experienciadas pelo narrador-

⁶³ Este capítulo foi publicado em forma de artigo na revista *Cerrados*, n.27, da Universidade de Brasília, em 2009.

protagonista enquanto vive a solitária condição de alienígena pelos espaços londrinos e pelos territórios obscuros de uma alma deslocada. Convidado por um representante de uma universidade britânica a passar algum tempo em Londres, desde a chegada ao aeroporto e o gélido encontro com o inglês, percebe que o vazio da vida no Brasil torna-se, naquela condição, ainda mais visível: “eu teria apenas que trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres” (NOLL, 2004, p.10). A partir de sua chegada à terra-prometida, inicia-se tal metamorfose, e o escritor de livros prestigiados por intelectuais ingleses torna-se um andarilho. A identidade perdida gera a busca desenfreada pela face oculta de si, busca que move o próprio romance moderno, fruto multifacetado de uma sociedade que há muito perdeu o sentido da própria existência. É por isso que, para melhor observarmos essas relações entre indivíduo, modernidade e romance, analisamos em *Lorde* a condição de estrangeiro, os trânsitos espaço-temporais e as imagens da modernidade nele presentes.

5.1 O romance e a condição de estrangeiro

A identidade, muitas vezes, ultrapassa o tempo e o espaço de origem, projetando-se na outridade – a Paz (1987) se refere. É por isso que, no romance *Lorde*, temos o encadeamento da narrativa voltado ao estrangeiro em processo de conhecimento do ‘outro’ que há em si e do ‘eu’ que há no outro, ora guiado por alucinações e reflexões íntimas, ora pela exploração do próprio corpo ou pela observação da realidade extrínseca a ele. A transitoriedade das relações e das verdades que perpassam a condição de estrangeiro relaciona-se ao caráter também transitório e relativizado do romance, que liga suas preocupações ao deslocamento do indivíduo em um sistema moderno excludente e precário.

Inspirado em experiências pessoais vividas por Noll na Inglaterra, quando esteve no King’s College, *Lorde* apresenta, desde as primeiras linhas, o estranhamento do protagonista com o passado e o presente. Uma de suas preocupações, já no início de sua trajetória, é a procura pela própria imagem – perdida com o desterro. E o primeiro elemento que gera nele a autoanálise é a

silenciosa presença do estranho inglês, responsável por sua permanência em Londres:

Aquele homem poderia ser o companheiro que lá no centro imune do meu desconsolo eu me acostumara a sentir sem esperar. Por que de fato teria ele me chamado lá no Brasil, naquela cidade do Sul, Porto Alegre – por que apelar para que eu viesse a Londres numa missão, ao que parecia especial?

As nossas respirações vazavam de um casaco grosso a outro entre nossos braços, e aquilo foi a única coisa que existiu entre nós dois durante um longo tempo do trajeto. Um inglês e um brasileiro tendo tanto o que comentar a princípio sobre a estada imediata de um deles naquela imensa cidade, mas ali, agora, sentíamos apenas o movimento mal e mal discernível de dois corpos a viver, só, sem sobressaltos. (NOLL, 2004, p.13).

A visão do outro é também a visão de si mesmo. Ambos refletem-se, e o olhar acerca dessa imagem atterradoramente oca provoca no protagonista uma necessidade de preenchimento íntimo, seja através do des/re/conhecimento de suas fragilidades, seja através da descoberta de sua natureza ambígua. “Dois corpos a viver só” é o que ele encontra desde o início – e essas duas metades podem ser vistas como parcelas de um único ser: o que ficou no Brasil e o que está na Inglaterra, o que foge e o que procura, o sedentário e o nômade. Resultado dessa cisão é um ser a viver no liminar, na fronteira, em um estado de deslocamento irreparável, que o faz projetar-se em outros para tentar reconstituir-se: “tinha vindo a Londres para ser vários – isso que eu precisava entender de vez” (NOLL, 2004, p.28). Deslocamento que o torna um encarcerado a lutar pela libertação: “Eu era um prisioneiro ocioso dentro da cela. Não adiantava acender a luz. Eu era um prisioneiro, não tinha aonde ir” (NOLL, 2004, p.65).

O inglês, homem misterioso, é o responsável pelo convite feito ao protagonista, brasileiro e escritor, em nome de uma instituição de ensino inglesa, a uma missão desconhecida na Inglaterra. Quando este se aloja em um apartamento localizado ao norte de Londres, local periférico que não chega a aparecer nos mapas turísticos da cidade, inicia um processo desenfreado de procura de si. Distante de seu *locus* social – se é que realmente existia – inicia um vai e vem pelas ruas londrinas, sem memórias consistentes acerca do que ficou para trás, e vive na expectativa do momento seguinte, fora do tempo e do espaço, como podemos perceber no trecho abaixo:

Ah, me enganava de novo, o fato é que eu perdia a direção. Caminhava atabalhado, a esmo, até das nas margens do Tâmbisa que eu encontrava pela primeira vez. Não havia muita gente por suas bordas e o frio doía nos ossos. Eu era aquele homem que já almejava ser alguém que um policial poderia surpreender dormindo enregelado pelas ruas, um homem que, ao responder à inquisição da autoridade, não tivesse documentos nem língua nem memória. (NOLL, 2004, p.33).

Estrangeiros que somos, caminhamos sem direção. Integramos um sistema que anula as diferenças e impõe suas regras de consumo, tolhendo nossa individualidade e conduzindo-nos à condição de seres sem face, sem identidade, vilipendiados pela modernidade em trânsito. Nossos hábitos rotineiros, nosso passado e os espaços onde vivemos constituem marca identitária. Quando esses elementos são, por algum motivo, suprimidos, trava-se uma crise individual, responsável pela condição de estrangeiro – do latim *extraneus*, estranho, que está de fora. O estrangeiro anônimo de *Lorde* situa-se no limite entre Porto Alegre e Londres, entre o esquecido e o desconhecido, entre a fuga e a busca. Sua situação é a de um passageiro permanente, já que não consegue se desgarrar da situação de estranho; passa, então a andarilho, sem uma morada que tenha a sua face. É por isso que parte em busca de si pelas ruas londrinas, abnegando o que deixou para trás e a missão que o trouxe ao país britânico. O que lhe importa, desde que não mais reconheceu seu *self*, é compreender a metamorfose que o assola, a fim de se reencontrar.

Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido ultimamente, pronto a receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir. E uma substância que eu saberia moldar, eu sei, eu saberia: em outro e outro ainda, em mais. (NOLL, 2004, p.27-28).

O estrangeiro de Noll possui um pouco do estrangeiro de Albert Camus, pois é um misto de desorientação e indiferença e parece estar dormente à própria tragédia. Não sabemos sequer seu nome, e a imagem que temos dele é aquela refletida pelos espelhos. De memória falha, vive um eterno presente, no qual busca

encontrar o 'eu' perdido com sua segregação. Em Camus, Mersault tem pelo menos um nome, mas, do mesmo modo que a personagem de Noll, é um verdadeiro órfão de pátria e de relações. A desordem de ambos reflete-se não apenas na interioridade, mas na erotização das sensações. O desconhecido – o outro que opera em si – passa a ser objeto de desejo e, face à fragilidade intrínseca ao estrangeiro, a sexualidade torna-se uma válvula de exorcização das humilhações que sua condição lhe impõe. O exílio interior que fere as personagens é aguçado por devaneios, alucinações, doenças ou pela insanidade, que lhes impulsionam a distanciar-se da lucidez insuportável. Nesse sentido, Julia Kristeva salienta que “o exílio sempre implica uma explosão do antigo corpo” (1994, p.37), um movimento de libertação através da liberação dos desejos aprisionados.

A realidade, em *Lorde*, é relativizada por meio de pensamentos ambíguos, sem a lógica da racionalização, e essa visão redimensionada serve de refúgio para a dor que assola o estrangeiro: “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante (KRISTEVA, 1994, p.12). É perceptível, ao longo do texto, essa preocupação constante com o vagar como espécie de rito de passagem. O protagonista perambula sem memória e, por conseguinte, transforma-se. Sai do casulo a que estava submetido a fim de se reencontrar outro. “Se o vagar converge para a busca da lembrança, então esta se exila de si mesma e a memória polimorfa que dela se livra, longe de ser simplesmente dolorosa, tinge-se de uma ironia diáfama” (KRISTEVA, 1994, p.39). Conforme vemos em Kristeva, o vagar pertence à condição de estrangeiro, assim como a memória exilada, que se transforma ironicamente em desmemória. No romance de Noll, percebemos esse processo que conduz à sensação de mal-estar vivido pelo estrangeiro: “Para dizer a verdade, havia muito andava me deteriorando, nem tinha como sustentar abóbada nenhuma” (2004, p.27). Nesse sentido, Kristeva observa que não apenas a memória é polimorfa, mas a própria posição ocupada pelo estrangeiro, que mescla “humildade e arrogância, sofrimento e dominação, fragilidade e onipotência” (1994, p.48). O estrangeiro é um ser solitário. Solidão provocada pela liberdade daquele que não possui mais vínculos nem limites: “livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se 'completamente livre'. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos” (KRISTEVA, 1994, p.19). Por isso,

ele se esconde através de uma máscara de pessoa resignada, inofensiva, simulacro que oculta todo o sofrimento de um ser deslocado. A solidão também é alimentada por seu nomadismo. Sempre em busca de algo dissoluto, parte sem trajetos fixos, ao encontro de laços impossíveis e dos cacos que formam sua identidade desfeita, tendo como fim a integração no mundo.

O intelectual, o 'esquizóide' neurótico, dissociado entre valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito. (KRISTEVA, 1994, p.88).

Talvez seja por isso que o protagonista se percebe através de elementos simbólicos, como o touro e os espelhos. Eles contribuem ao desdobramento do 'eu', que se faz não apenas através de sua projeção nessas imagens, mas em personagens surgidas no desenrolar da trama, como o professor Mark, o homem negro da viela, o velho hindu, sem contar a imagem constante do inglês. Além disso, há a multiplicação interior do estrangeiro em seu percurso rumo a si mesmo – percurso feito por meio das junções e disjunções do tempo e do espaço. O objetivo derradeiro do estrangeiro é, acima de tudo, conhecer-se partir de seu deslocamento e desdobramento. Sua trajetória interior é, por isso, circular, constituindo um movimento de saída e retorno, mesmo que, nesse transitar, haja mais desencontros que descobertas. Kristeva, nesse sentido, compara o estrangeiro ao filósofo, pois este pode ser observado como “a metáfora da distância que deveríamos tomar em relação a nós mesmos, para relançar a dinâmica da transformação ideológica e social” (1994, p.140).

A personagem dividida torna-se um andarilho em Londres. Seu mal-estar é observado em suas ações, pensamentos e confissões, tendo em vista as atitudes aquém aos padrões éticos de conduta, os silêncios cheios de ansiedade e melancolia e os desejos sexuais reprimidos a extravasar de seu corpo: “essa situação inexorável acabaria por me matar antes da hora, eliminando o gozo enfim de uma intraduzível permanência no estrangeiro” (NOLL, 2004, p. 60-61). A sensação de cansaço permanente mescla-se ao sono e à ociosidade. Tudo o que o protagonista tem a fazer, face à necessidade de ser transparente, de não ser

percebido para não ser expulso, é vagar pelo anonimato. Paradoxalmente, precisa sentir-se útil e, para isso, também busca sua função social. Mas qual é a função de um estrangeiro? “Eu queria ter a minha função: santa, diabólica, mesquinha, inócua ou heroica” (2004, p.64). As relações humanas aqui, por não passarem de trocas decorrentes de um sistema capitalista que resume os indivíduos a mercadorias, guiam-se por funções ou papéis sociais, a que o ser prende sua identidade e sua memória. Sem essa dimensão utilitária, o protagonista de *Lorde* vive um pesadelo constante, perdido interiormente, sem motivos que justifiquem sua estada na terra estrangeira nem vínculos que lhe deem vontade de regressar à terra natal. Dessa forma, à medida que os dias passam e sua situação torna-se insustentável, mais ele se considera um completo prisioneiro. Como ele mesmo constata, é um prisioneiro que vive na solitária, sem ter como fugir. É escravo de uma condição da qual não consegue escapar: “onde eu encontrava minha autonomia? Até quando escravo de uma maquinação secreta sem vislumbre de alforria? Já falei, ser escravo não é nada, mas que se saiba realmente de quem ou do quê” (NOLL, 2004, p.68).

Ao longo do processo de desdobramento, após internar-se no hospital, perambular dias e dias pelas ruas de Londres e repousar no apartamento de Hackney, em meio a intensas sensações eróticas, a uma letargia dominante misturada a vômitos e desmaios, em pleno inverno londrino, algo muda dentro de dele e sente-se renovado: “Naquela cama eu como que nascia de novo. Que não me perguntassem pelo passado, por outras nacionalidades, por nada mais” (NOLL, 2004, p.74). Após dias de restabelecimento, é a vez do acerto de contas com o inglês, com aquele que representa o desconhecido de sua situação em um lugar que lhe é completamente estranho. Acerto que nada mais é do que um encontro consigo mesmo após a metamorfose por que passou desde que chegou a Londres: “Os nossos instantes coincidiam, enfim. Não era um mais dois homens que se sabiam gravemente equivocados. Havia como sair dessa? Sem dor?” (NOLL, 2004, p.82). É a dor que os une, cada um em sua missão secreta desfeita, tentando a seu modo sobreviver. O inglês, “como um palhaço, um bêbado ou louco” (NOLL, 2004, p.85), ou melhor, como um ‘lorde’, à semelhança do protagonista, resolve fugir daquilo que o abala, atirando-se no poderoso Tâmis com um manto dourado. Da sua morte ressurgiu o protagonista, renovado por uma liberdade que ainda não havia provado naquela terra. “E sorri largamente para as águas cinzentas do rio: eu era um

sobrevivente em flor” (2004, p.87). Súdito de suas escolhas, é agora apenas prisioneiro do tempo, e parte para uma nova fase de busca, ainda mais solitária.

Eu perdera o velho hindu na multidão. E precisava prosseguir sozinho – o que já me era um vício, para os que ainda não perceberam, ou mais: um estado natural. Ter alguém do meu lado o tempo todo, alguém com quem conversar, emitir opiniões, discutir a paisagem, os acontecimentos ao redor, os longínquos, sacrificar emoções, poupar a relação, tudo isso me representava normalmente um extravio não de mim mesmo mas de uma perspectiva que me tomara inteiro para não se perder. (2004, p.91).

Sozinho “como um homem que vaga por uma floresta imprecisa” (NOLL, 2004, p.94), continua sua jornada. Mas agora ela, além de ser uma guerra travada com a própria identidade, é uma guerra travada com a cidade que o expulsa. Resolve, então, sair daquela situação. Não sabe mais quem é nem a função que desempenha, mas sabe que não quer voltar ao Brasil. E, em meio uma golfada de vômito repentino, sente “um pouco de Londres” que ele coloca “para fora” (NOLL, 2004, p.96). É mais um rito de passagem, que o faz pegar um trem para Liverpool assim como alguém pega uma carta de alforria, não antes de roubar a carteira do homem da gola de veludo na estação: “E poder ir, ir para aonde fosse, deixar tudo para trás, mesmo que esse tudo, naquele caso, representasse um pouco mais que nada” (NOLL, 2004, p.98). Vai para Liverpool e lá, ainda a fugir de espelhos, hospeda-se em um majestoso hotel. Parece, assim, acordar-se para a realidade: compra algumas coisas para consumo próprio em minimercados, consegue emprego como docente de Língua Portuguesa na Universidade de Liverpool após ser reconhecido por uma professora conhecedora de seus livros, recupera aos poucos a memória perdida: “Só não morria mais porque havia Liverpool e sua nova vida. Disso não arredava pé, gostasse ou não da cidade” (NOLL, 2004, p.101). Uma nova vida urge, quer brotar do estrangeiro tal qual a primavera que nasce após o inverno. A Língua Portuguesa redescoberta, ponto de contato entre o presente e o passado, é vista pela personagem, no entanto, como mais um de seus delírios, contraposta ao silêncio que o acompanhou durante a solitária jornada. Ser ambíguo, sente ânsia de não ser nada a partir do momento em que (re)adquire um papel social. Essa sensação de incompletude oferece pistas para o desenlace, pois, enquanto estrangeiro, é ainda um desterrado e não se encaixa nas convenções

sociais: “Eu, pronto para ser professor de língua portuguesa numa universidade estrangeira, era tomado por uma sede imensa de não ser nada.” (NOLL, 2004, p.104)

A sede do estrangeiro faz com que ele esteja numa busca pela completude utópica. É o que faz o protagonista ao longo do romance: vai juntando seus cacos a cada encontro, a cada descoberta, a cada ponta de esperança. No *pub* Beehive, a busca atinge seu ápice – encontra o elo perdido dos relacionamentos ao conhecer George, homem de tatuagem no braço, que com ele compartilha a solidão humana. A união de ambos completa-se no ato sexual, como se o processo de transformação vivido ao longo da narrativa terminasse naquele ritual executado na cama do hotel. Da metamorfose surge um novo ser, revigorado, fruto do ato de projetar-se no outro para encontrar a face perdida. Face que é – ou não – reencontrada em frente ao espelho:

A primeira coisa que eu vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele. (NOLL, 2004, p.108-109).

O estrangeiro, em seu estranhamento diante de si e do mundo, vive a experiência do outro. Sua desordem interna faz com que seja comparado a um mosaico de dores, sensações, decepções, memórias, angústias e esperanças. E o romance, nesse sentido, pode ser visto como o gênero literário que melhor abarca o estrangeiro, pois contém diferentes gêneros, diferentes realidades em processo. Sua relação com a modernidade conduz-nos a um mundo também estilhaçado, desfeito de elos. Sua pluralidade estrutural caminha ao encontro de um indivíduo que perdeu as fronteiras de sua história e, com elas, a sua identidade. Resta a ele apenas continuar sua busca desenfreada:

E pelas aléias comecei a caminhar. As aves marinhas gritavam ao fundo, não dava ainda para divisá-las. E continuei para além de uma aleia, fui me embrenhando pelo mato que tomara conta do lugar. Tudo ainda sem folhas, na aridez do inverno. Pulei um muro de pedras em ruínas, andei, andei me

desvencilhando de galhos espinhentos. Como se de repente numa floresta encantada, às vésperas da primavera, eu fosse ter o meu lugar. (NOLL, 2004, p.111).

Kristeva lembra que o estrangeiro está em cada um de nós, face à cisão interna a que estamos submetidos pelas agruras da modernidade, que causa um mal-estar nas relações travadas em meio ao individualismo da sociedade capitalista. O romance, expressão desse mal-estar, é também um estranho em sua natureza paradoxal e compartilha com o indivíduo moderno o desgarrar-se dos valores e dos laços que o prendiam a sua pátria.

Inquietante, o estrangeiro está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar de viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. (KRISTEVA, 1994, p.190-191).

E se adentrássemos nesse universo freudiano, inúmeras outras possibilidades de análise seriam abertas para a elucidação da relação 'eu' x mundo moderno. A fragmentação do estrangeiro – responsável por suas metamorfoses, seu profundo desapego a tudo e a todos – gera um ser ambíguo – e é nesse aspecto que ele estende sua mão ao romance, gênero que emerge com a modernidade e que assume, a partir das transformações geradas por escritores como Dostoiévski, Proust, Joyce e Woolf, a capacidade de representar a dissolução dos valores e a instabilidade interior do indivíduo em um mundo em decomposição. A relativização deste transfigura-se na relativização da estrutura romanesca, que não mais se preocupa com a sucessão cronológica dos fatos nem com a expressão de grandes verdades. É o questionamento da arte, do ser e do mundo que emerge no romance, que não apresenta respostas, e sim indagações. Segundo Rosenfeld, os tempos fundem-se na arte moderna e há “plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpa apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos” (1996a, p.85), características percebidas em *Lorde*. A narrativa aqui é um emaranhado de sensações, angústias, resquícios memorialísticos, esquecimentos e

confissões do protagonista, que narra seu estranhamento com relação a si mesmo e seu processo de metamorfose. Para esse teórico, “uma época com todos os valores em transição e, por isso, incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (1996a, p.86).

Assim, o romance contemporâneo torna-se um laboratório do artista, onde ele esboça suas experimentações e procura compreender um tempo caótico, de relações fissuradas, transmutando-o por meio de personagens em trânsito, perturbadas interiormente, que almejam as ruínas de uma identidade há muito destruída. A incoerência das realidades expressas, a descontinuidade temporal, o ofuscamento dos espaços e a fusão entre narrador, escritor e personagens comprovam esse cenário desolador que a modernidade nos oferece, de problemas indissolúveis, de realidades difusas, de desterrados a vagar solitários pelas ruas da cidade. Rosenfeld salienta que é preocupação da arte moderna – e, por sua vez, do romance – a tentativa de redimensionar a posição do ‘eu’ no mundo, pelo fato de que seu lugar privilegiado há muito extinguiu-se:

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. (1996, p.97).

Conforme Paz, o romance é ambíguo, pois sintetiza em sua estrutura os outros gêneros literários, não possui uma realidade una, mas multifacetada e contraditória. Enquanto gênero impuro, nele cabem todas as formas textuais e todas as artes – da crônica à canção, das artes plásticas ao cinema, do poema ao teatro. Para ele, “o romancista nem demonstra nem conta, recria um mundo” (2003b, p.68); através da linguagem e das imagens que dela emanam, reconstrói projeções transfiguradas da sociedade, fazendo do romance um verdadeiro mosaico de formas, cores, sensações, mas que sempre está a refletir sobre as profundas contradições da modernidade.

O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo. (PAZ, 2003b, p.71-72).

arte de viver e de perceber-se como estrangeiro vai ao encontro da arte de pertencer aos tempos modernos. O indivíduo, eterno desterrado, já não sabe quais são suas raízes e aliena-se em um mundo cosmopolita que o vê como mercadoria, como objeto de troca. Sem paradeiro, contenta-se com o que Kristeva chama de “caleidoscópio de identidades” (1994, p.21), experienciando identidades relativas, as quais são desdobradas *ad infinitum*, tal como ocorre em um jogo de espelhos. Já o romance, melhor forma literária de expressão desse processo de desconhecimento individual frente à realidade prismática, estabelece com o ser uma relação dialética de afastamento e incursão na modernidade, já que nela estão inseridos e a ela procuram, cada um a seu modo, resistir. Indivíduo e romance são, utilizando as palavras de Kristeva, estrangeiros de si mesmos em busca da identidade que somente se faz na outridade, são essencialmente ambíguos, impuros, e profundamente desencantados:

somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único apoio é que podemos tentar viver com os outros. (1994, p.177-178).

Como poderíamos tolerar um estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos? E dizer que foi preciso tanto tempo para que essa pequena verdade transversal, até mesmo rebelde ao uniformismo religioso, esclarecesse os homens do nosso tempo! (1994, p. 191).

5.2 Trânsitos espaço-temporais

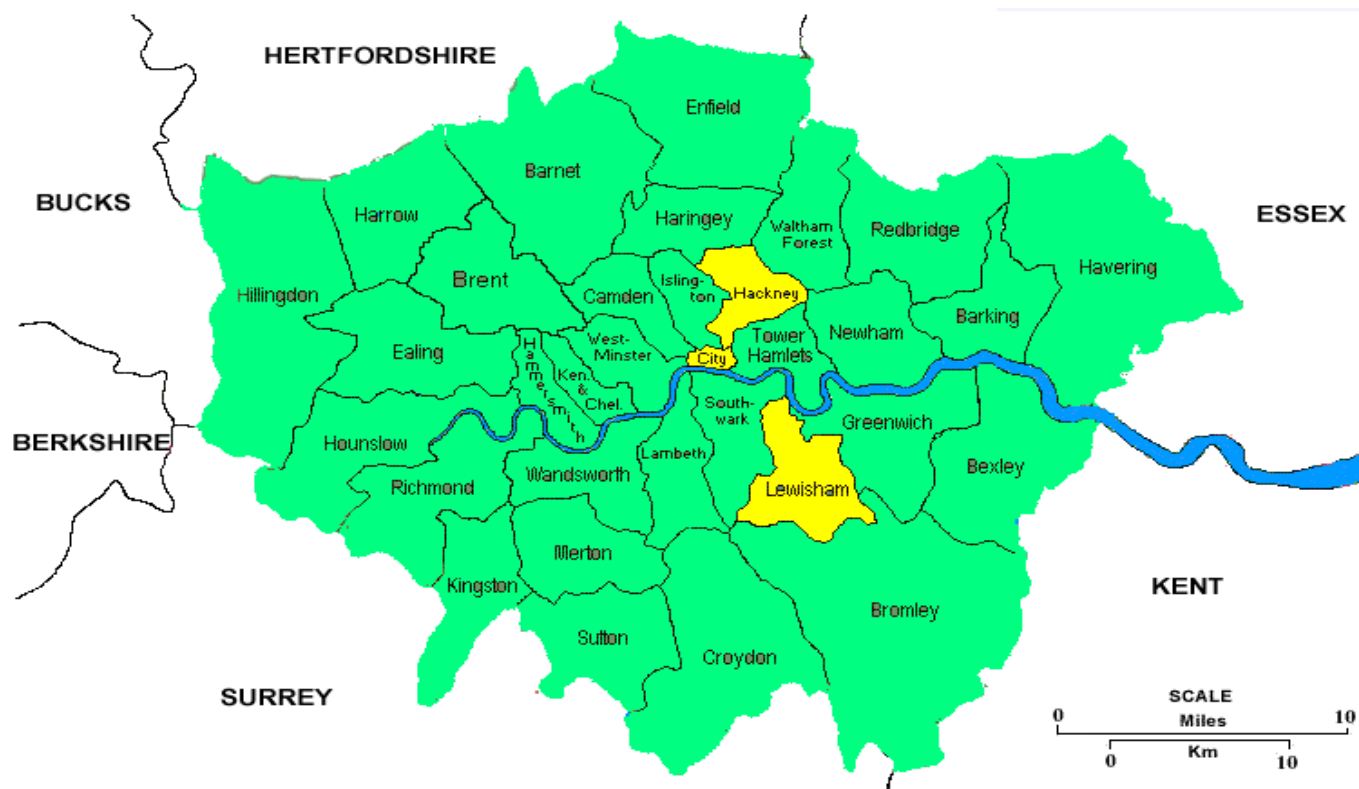
A modernidade, para Giddens, trouxe consigo a transfiguração brutal das relações de tempo e de espaço, através do esvaziamento destes desde a invenção do tempo cronológico, medido por instrumentos de marcação. Essa nova forma de perceber o passar do tempo dissociou-o dos espaços, agora muito mais representativos que reais, fato de contribuição ao que o filósofo social chama de “descolamento das relações sociais dos contextos locais” (GIDDENS, 2002, p.24)

pelas instituições modernas, por meio de forças simbólicas como o dinheiro. Mais importante que o contexto local é, na “alta modernidade” (GIDDENS, 2002, p.32), o contexto a que o indivíduo está submetido; contudo, o fato de pertencer a uma comunidade global é responsável pela estranha sensação de não pertencimento a lugar algum, o que traz por consequência seu alheamento no mundo. Em *Lorde*, por exemplo, a sensação de ser estrangeiro vai além da distância Brasil-Inglaterra. O protagonista é um estranho para si mesmo, um deslocado em um mundo relativizado pela mudança nas dimensões imagéticas de tempo e espaço. O tempo é um relógio que corre apressado, e os indivíduos tentam alucinadamente alcançá-lo. O espaço, desenlaçado do tempo, muito mais irreal que real, é um labirinto onde transitam andarilhos sem rumo.

O descentramento e a fragmentação do espaço provocam, com a globalização, a reestruturação de sua relação com o tempo. Conectados dialeticamente, o dinamismo do tempo e do espaço são responsáveis pelo sentimento de desapego às raízes locais, culturais e históricas, colocando em xeque a formação identitária individual. Em *Lorde*, o espaço provoca a saga do andarilho, que percorre locais públicos e privados da cidade. A dinâmica e cosmopolita Londres é observada atentamente pela personagem em toda a sua grandeza e degradação, por meio de visões quase fotográficas, espelhos da realidade. Vemos, através do olhar do outro, o aeroporto de Heathrow, ponto de partida do romance; ruas principais e secundárias, becos e praças; o rio Tâmisa que corta a cidade; espaços culturais como a National Gallery e o Museu Britânico; espaços governamentais, como o Parlamento; estações de trem, linhas de ônibus; lojas, instituições de ensino, hospitais, hotéis. Também visualizamos com clareza o apartamento cedido ao visitante pela instituição que o convidou – espaço privado de importante papel para o processo de transfiguração da personagem, ocorrido não somente através do vagar pela cidade, mas da reclusão completa. Outro espaço privado de destaque é o apartamento de Mark, próximo a London Bridge, onde o narrador tem uma espécie de revelação acerca de sua fragilidade.

Através dos mapas a seguir, é possível observar mais detalhadamente os espaços pelos quais o estrangeiro passa em sua trajetória errante. O primeiro concede-nos uma visão geral de Londres, apresentando em destaque as regiões por

onde a personagem trafega. O segundo mostra-nos, de modo mais específico, os locais da zona central da cidade percorridos por ele. Vejamos:



Mapa 8: Londres (London Boroughs Map)
Fonte: *City of London*



Mapa 9: Zona central de Londres (Central Visitor's map)
 Fonte: UK travel guide

Seu local preferido é o coração de Londres, com suas praças e prédios históricos, com suas ruas agitadas por uma multidão a andar apressada, que muito contrasta com a ociosidade do protagonista. Diversos lugares do centro de Londres são visitados por ele, entre os quais podemos salientar as regiões de Soho, Bloomsbury, Euston, Covent Garden e Charing Cross, as ruas majestosas de Westminster e as proximidades do Tâmesa. Dentro desse extenso cenário, sobressaem-se espaços pontuais, como Oxford Street, National Gallery, Trafalgar Square e o Parlamento com seus lordes. Nestes últimos, o estrangeiro não esquece “a pompa de Londres”, sua “velha aristocracia” (NOLL, 2004, p.78-80), tão próxima e tão distante dele, que não tinha nada a perder naquela situação de senhor de si, de súdito do nada.

Mas não são apenas lugares nobres que a personagem visita. Há os subúrbios, suas vielas, seu povo, a exemplo da região de Hither Green, ao sudeste do centro da cidade, por onde perambula nos momentos de delírio e fuga: “O fato é que eu estava numa estação de trens e não à beira de um rio. Chamava-se Hither

Green. Era, sim, ainda um subúrbio de Londres. Mais eu não conseguia ir” (2004, p.65). Frequenta o subúrbio de Hackney, “reduto da imigração mais desprovida do fausto daqueles prédios da área central de Londres”, onde fica instalado, mais precisamente em Mare Street, distante dos cartões postais britânicos: “O táxi carregando minhas malas passava por Old Street, agora Hackney Road, cada vez mais oficinas, fábricas abandonadas. E Mare Street, enfim, meu endereço” (2004, p.19-20). Em Hackney, chama sua atenção o sombrio Victoria Park:

Ao nos aproximarmos de um dos portões imponentes do Victoria Park, me senti correndo em manhã enevoadada por uma de suas alamedas e encontrando um mendigo que me pedia a moeda que lhe restituiria a honra pelos próximos minutos. Segurei nos ferros do portão como para me firmar de fato, abandonando qualquer precipitação do pensamento, das sensações, ficando apenas na visão indistinta do parque noturno, embora ainda não devesse passar das seis horas da tarde. Ele disse: está fechado. Foi quando pensei que não haveria outro lugar para estar senão ali. (NOLL, 2004, p.20-21).

A terra estrangeira, sob a ótica da cidade, é um grande labirinto a ser desvendado. Ela, por isso, encanta e desafia. Londres, no romance, é a Babel de quem perdeu contato com sua terra de origem, absorvendo a pluralidade do mundo através do ilhamento no desconhecido. Tudo nela é novo, a começar pelo próprio estrangeiro. O corpo deste, como a cidade, é local do estranhamento frente às transformações pelas quais está a passar. Já Porto Alegre, a cidade deixada para trás, é uma nebulosa lembrança, assim como sua identidade, por isso é fragmentariamente rememorada, juntamente ao tempo distante da infância. Em Liverpool, cidade do despertar, onde se refugia ao sair de Londres, alguns lugares são percorridos, a exemplo do hotel onde ocorre o reencontro do estrangeiro com o que restou de si. Essas três cidades constituem o cerne dos espaços romanescos de *Lorde*.

Percebemos, no romance, que a personagem passa diversas vezes pelos mesmos locais, atenta a lugares públicos onde possa parar. Seu preferido, talvez pelo espelhamento que os quadros proporcionem, é, sem dúvida, a National Gallery, onde, fica horas sentado, até que o guarda o expulse. Esses espaços públicos fechados de entrada gratuita servem como um refúgio, um lar provisório para os andarilhos, que usam seus bancos, seus banheiros, sua estrutura para sentirem-se,

de algum modo, protegidos, iguais à multidão que por um motivo ou outro, procura esses locais.

Direção? National Gallery, pois lá havia bons banheiros, com o ar quente você secava bem as mãos. E de lambuja dava uma boa contemplada nas banhistas de Cézanne, sentado no quentinho, vendo holandeses, caribenhos, japoneses passarem. O tempo quase sempre diz: Fique mais, não vá ainda. (NOLL, 2004, p.88).

O lugar está, por sua vez, entrelaçado intimamente ao tempo. A mobilidade de um é também a fugacidade de outro. Em contrapartida às relações dissociadas de tempo e espaço da modernidade, o romance de Noll busca fundi-los, seja pela exploração do tempo da natureza, seja pela apresentação de uma personagem perdida em ambas as esferas. Mais que perambular pelas ruas, necessita redescobrir seu tempo através do espaço, a fim de reencontrar um cosmo destruído pelo caos da civilização moderna. Abaixo percebemos essa perda do 'eu' que se faz no tempo e, principalmente, no espaço:

Cisco, cama, jornal – isso é que não me faltava aqui. A quem pedir? Se eu passasse uma boa noite insone, caminhando pelos lugares certos da cidade, na manhã seguinte teria a resposta, ela viria como se escorresse da boca... E assim fiz. Mudei de rumo. Voltei atrás, em direção a Trafalgar Square. Mas estaria mentindo se dissesse que tornara a caminhar por esses lugares por onde havia pouco tinha andado. Eu era tão sozinho quanto um homem que vaga por entre uma floresta imprecisa, misto de árvores e sons de animais noturnos. (NOLL, 2004, p.94).

O retorno ao tempo da natureza, cíclico, pode ser percebido através do inverno londrino e do prenúncio da primavera em Liverpool. Todo o romance, aliás, se passa na estação fria, e o tempo se faz pelos fenômenos meteorológicos que invadem a atmosfera interior. Vento, frio, chuva, umidade, neve repercutem no caráter intimista do romance, voltado às sensações do estrangeiro sobre si e o mundo. O tempo cíclico remete-nos ao tempo da transformação atrelado ao espaço, às mortes e retornos à vida vividos pela personagem em processo de metamorfose. O estrangeiro de *Lorde* visualiza-se como um prisioneiro do seu tempo, ou seja, um prisioneiro da modernidade e, por isso, foge inutilmente através do espaço. Quer

“matar o tempo”, desafia-o, mesmo sabendo da fragilidade humana frente a ele, numa atitude de total descontrole. “Comigo o tempo parecia se excitar em me vencer”, constata (NOLL,2004, p.25). As horas perdidas, gastas ao longo da vida, já estão em seu semblante, em seus cabelos grisalhos, em seu corpo: “Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida de que eu já tinha alguma idade. Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados” (NOLL, 2004, p.25). Era, portanto, prisioneiro de seu corpo transmutado pelo tempo e de sua condição deslocada de estrangeiro:

Eu agora só era prisioneiro do tal tempo de urge, como sempre. Tinha que matá-lo, matá-lo andando por aí, até decidir que trem tomar, para que cidade inglesa ir, ou se encontrava repouso num hotelzinho em Londres mesmo, mas o mais longe possível de Hackney. (NOLL, 2004, p.89).

O tempo de permanência em Londres é limitado pelas metamorfoses ocorridas no protagonista. Com tantas mortes desses ‘eus’ transitórios, não mais se sente acolhido pela cidade; ao contrário, percebe-se sendo expulso por uma Londres viva, orgânica – uma terra-mãe que não mais o quer e, por isso, o fere com sua frieza: “Ao tentar me consolar naquela esquina, a cidade abria mais meu abscesso – me indagava calado se, assim, passaria daquela noite. Londres saberia me matar como eu mesmo já fizera? Ou não? E resolvi tocar para frente” (NOLL, 2004, p.92). Rejeitado, passa pelo rito de saída de Londres, mas precisa descobrir para onde ir. Após contato de algumas palavras com um ator em intervalo, sentado à porta de entrada do palco de um teatro, descobre que seu lugar é na acolhedora Liverpool. Mas sua saída da cidade dos lordes com grandiosas missões não é pacífica: “se Londres queria me expulsar que fosse agora o rito” (NOLL, 2004, p.95). Para chegar a Liverpool, precisa passar por mais algumas mortes interiores, precisa deixar em Londres um pouco de seu vazio e de sua decadência.

Num quarteirão de Bloomsbury me veio uma golfada totalmente inesperada de um vômito. Limpei-me com uma folha de jornal a esvoaçar por perto. Mas nem isso me fez parar, era um pouco de Londres que eu botava para fora, Londres com seus fantasmas e missões inatingíveis, já redondamente fracassadas. (NOLL, 2004, p.96).

A transformação por que passa o protagonista desterrado está estreitamente relacionada aos não lugares de que fala o sociólogo Zygmunt Bauman a respeito das relações de tempo/espaço que acarretam a existência de não lugares e de espaços vazios. O aeroporto de Heathrow, os ônibus, trens e táxis britânicos, as diversas ruas por onde circulam milhares de pessoas, os *pubs*, o Britannia Adelphi Hotel podem ser considerados não lugares, pois esses espaços não conservam uma autoidentidade e assemelham-se a outros milhares de espaços globais padronizados. Bauman refere-se a eles como espaços públicos de passagem, repletos de estranhos, destituídos “das expressões simbólicas de identidade, relações e história” (2001, p.120) e que cada vez mais ocupam espaço na modernidade.

Já os espaços vazios não possuem significado, estão situados à margem dos centros urbanos e são evitados pelos próprios indivíduos, a exemplo dos subúrbios londrinos e, de modo mais amplo, do próprio Brasil, que, mesmo distante do protagonista, continua sendo rejeitado por ele. Também no cemitério abandonado, onde se refugia ao final do romance, é possível visualizar o vazio. Esses lugares podem ser lidos como uma metáfora daquele que percorre os espaços ocultos da subjetividade na tentativa de reencontrar a sua imagem perdida. Conforme Bauman, espaços vazios são aqueles que sobram, como “sobras dos projetos arquitetônicos” e “margens negligenciadas das visões do urbanista” (2001, p.121). São aqueles que interferem no bem-estar dos transeuntes pela hostilidade que lhes é característica. “O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos” (BAUMAN, 2001, p.122).

O viajante de Noll identifica-se com não lugares e espaços vazios por sua ausência de relações, a qual representa o vácuo interior existente no estrangeiro solitário. Assim como eles, o protagonista está destituído de uma história singular, que o una às raízes do passado. Mas com esse material difuso da multidão e dos lugares pelos quais circula vai tentar construir uma nova face, calcada em sua transitória situação de exilado – ser eternamente incompleto, a caminho. A mobilidade e a incompletude da personagem refletem a do gênero romanesco, que representa o estilhaçamento do mundo e do ‘eu’, tendo em vista a (i)lógica da modernidade. A dispersão individual e coletiva do romance de Noll faz-nos

compreender a fragilidade das relações e a crueldade de uma sociedade que exclui em vez de amparar, que se dissolve em um vazio imenso. Mesmo assim, brota desse inverno humano a esperança, mesmo que seja em forma de desejo ou melancolia, a esperança de desfazer simulacros, de reencontrar verdades ocultas nessa sociedade móvel.

A fronteira também é um espaço importante na obra. Embora toda a narrativa ocorra em Londres, seguidamente o estrangeiro vê-se desafiado pelos limites internos da cidade, que aparecem na forma do rio; dos bairros ao sul, ao centro e ao norte; das grades e dos muros. Além deles, nada maiores que os limites que se formam em seu interior, como o que já de início surge entre a loucura e a lucidez, ou entre o marginalizado e o lorde. Frente a tantas fronteiras, resta-lhe ficar no liminar das coisas, pois seu maior sentimento é o de não pertencimento, estado permanente de transição, característico do estrangeiro, segundo Kristeva:

A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa. [...] Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado. (1994, 15).

Essa sensação de ser estrangeiro e viver continuamente em espaços de fronteira não se limitam apenas ao romance *Lorde*. Noll, em outras obras, a exemplo de *Mínimos múltiplos comuns*, traz à tona esse tema caro à modernidade. Em um de seus “instantes ficcionais” (2003, p.20), intitulado “Fronteira”, representa trânsitos importantes ao romance em estudo:

Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia que eu dava como certo. Senti uma fígada a cortar a tarde pelo meio, a tarde agora em completo desalinho, sem face definida, ora me deixando como que solto do quadro, ora me integrando tanto a tudo que eu me lançava em instintivas braçadas, tentando uma evasão. Parou um táxi. Entrei. Não

consegui indicar o rumo ao motorista. Falei apenas que me levasse. Que no caminho eu lembraria. E ele foi me levando muito lentamente, meio curvado, olhos compridos, como se estivéssemos a ponto de ultrapassar uma linha delicada, sim... uma fronteira... (NOLL, 2003, p.78).

O texto anterior pode ser entendido como uma síntese da relação que a fronteira estabelece com o tempo e o espaço. Em *Lorde*, o narrador-protagonista expressa em seus pensamentos e ações, a desordem interior que “desalinha” o ser, fazendo-o evadir da realidade hostil, ora isolando-se, ora lançando-se na multidão. O tempo psicológico, “sem face definida”, vincula-se aos espaços móveis, que levam a personagem a lugar algum. Sem face é também ela, sem memória, sem saber o rumo a seguir, e é por isso que sua vida se transforma em uma “linha delicada”, um espaço de “fronteira”. Toda essa mobilidade confere ao indivíduo o desgaste e o cansaço perenes frente à fugacidade de sua vida. Do passado, restam apenas rasgos da infância. Do presente, uma nebulosa realidade que o atordoa. Do futuro, um vazio imenso. Responsável pela metamorfose vivida pelo protagonista, o tempo é entrecortado de recuos, avanços, digressões, monólogos, delírios, que lhe conferem um caráter psicológico e estabelecem uma direta relação com o florescer da sexualidade. É o tempo, por exemplo, que faz brotar no indivíduo o “cio da primavera” (NOLL, 2004, p.56).

Noll representa, nessa obra, o indivíduo urbano em seu processo de desenraizamento e em sua máxima solidão. É por isso que a memória falha estabelece um jogo temporal complexo, formado pelos esquecimentos com relação ao passado, por silêncios e ilusões presentes, pela falta de perspectivas quanto ao futuro. Passado, presente e futuro fundem-se e são fundamentais à metamorfose que acompanha a estada da personagem nos espaços urbanos Inglaterra. Não se pode deixar de mencionar a importância do corpo aos trânsitos espaço-temporais recorrentes à obra, já que une sexualmente a personagem à cidade, marca a passagem do tempo, aproxima-a ou distancia-a dos ‘outros’, e pode ser percebido como mais um mapa a ser explorado.⁶⁴

⁶⁴ Apesar da sua complexidade e importância à obra, ‘corpo’ e ‘sexualidade’ não serão analisados neste estudo pelo fato de termos como prioridade questões vinculadas a tempo e espaço.

5.3 Imagens da modernidade

Lorde é todo um devir de identidades transitórias. É um desenrolar de silêncios e vozes oriundas da multidão londrina, de memórias e devaneios entrecruzados, que conferem mobilidade à narrativa de Noll. As imagens nela recorrentes assumem sentido por expressar a desenfreada viagem ao encontro de uma identidade perdida, de um tempo dissolvido através das ruas da cidade. Dessa forma, o romance proporciona ao leitor uma imagem descolorida do Brasil, ofuscado pelo esquecimento das raízes do brasileiro-estrangeiro de lugar algum, mas que pertence a uma massa de indivíduos perdidos, desdobramentos da modernidade em trânsito.

A modernidade pode ser percebida como um sistema orgânico embasado por relações espaço-temporais e atrelado a padrões e modos de vida específicos, que se formam através de profundas transformações sociais e repercutem diretamente no viver individual. Originada com o fim do feudalismo e o início da sociedade de consumo, passa, nos séculos XVIII e XIX, por um rápido processo de evolução, responsável pela dinâmica estrutura da sociedade atual, cuja expansão máxima se deu no século XX. A partir do desenvolvimento comercial e industrial, da investida capitalista em meio ao domínio da sociedade burguesa no mundo ocidental e da formação do estado-nação, a modernidade constituiu-se enquanto elemento formador de instituições públicas e privadas e, mais do que isso, como desencadeadora de comportamentos humanos completamente distintos dos que, no mundo pré-moderno, estavam vinculados à tradição, às crenças religiosas e às concepções de “destino”, “identidade” e “sociedade”. Giddens afirma que a modernidade é uma cultura do risco, calcada na ordem pós-tradicional, que “produz diferença, exclusão e marginalização” (2002, p.13) por criar mecanismos de supressão do ‘eu’.

Através da ascensão do comércio – e, com ele, da burguesia – o mundo moderno começou a tomar forma, trazendo consigo frutos que se nutrem das ideias de ‘indivíduo’, ‘capital’ e ‘sociedade’. Mais que frutos, podemos dizer que a modernidade originou produtos, entre os quais se encontra o romance. Como representação artístico-literária, a forma romanesca vive no eterno conflito entre arte

e mercadoria, e é essa composição conflituosa que confere a ele a ambiguidade. Giddens comenta que a modernidade pode ser percebida como um conjunto de instituições e modos de comportamento desenvolvidos inicialmente na Europa, mas que teve, no século XX, impacto mundial: “A ‘modernidade’ pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao ‘mundo industrializado’ desde que se reconheça que o industrialismo não é sua única dimensão institucional” (2002, p.21). Giddens chama a atenção do leitor ao capitalismo, “sistema de produção de mercadorias” (2002, p.21) que apreende nesse mercado também a mão de obra e o consumidor, nos quais está inserido o indivíduo, ser humano feito por/para relações de troca, que precisa se adequar constantemente às rápidas transformações mundiais. Sobre esse dinamismo da vida social moderna, afirma que o mundo está em disparada devido à profundidade das mudanças sociais.

A identidade individual – vista como um processo de busca e encontro íntimo – torna-se projeção reflexiva da modernidade. Nesse processo, “há muito a ganhar; mas há um território inexplorado a mapear, e novos perigos a evitar” (GIDDENS, 2002, p.19). É por isso que a autoidentidade constitui uma trajetória através de diferentes imagens modernas, é uma construção que depende da sensação de pertencimento a uma comunidade e do conhecimento do passado através das memórias individuais e coletivas, ou seja, do elo estabelecido entre nós e a tradição. Todavia, o homem moderno afastou-se da tradição a ponto de perder-se dela. É um segregado no tempo e no espaço, desfeito de laços que, outrora, o prendiam à comunidade. Nesse sentido, afirma Giddens que

a modernidade, pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais. O indivíduo se sente privado e só num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais. (2002, p.38).

Por perder a referência com a tradição em um mundo que se expande ao infinito, o ser humano moderno é inseguro, precário, sozinho. A primeira imagem da modernidade é, portanto, a do vazio, já percebido por Fernando Pessoa no início do século XX: “Tudo quanto penso / Tudo quanto sou / É um deserto imenso / Onde

nem eu estou” (1986, p.540). Em vez de deserto, temos em *Lorde* a aridez do inverno em curso. Neve, vento, folhas secas contribuem à visualização do vazio pelo qual passa o andarilho. Isso porque o mundo moderno repercute no interior individual, e o ser humano não passa de uma projeção desse vazio de sentido. Mais que isso, ele não se visualiza no vazio porque está dissipado nele. Em *Lorde*, o próprio título já desperta a atenção a essa questão por que passa o estrangeiro ao longo de toda a narrativa. Ele, por não encontrar seu tempo e seu lugar, perambula solitário e em meio à multidão. Sua incompletude torna-o senhor de si mesmo, responsável por recompor os cacos da alma e da identidade perdida. Título honorífico inglês conferido a altos cargos, ao membro da câmara alta do parlamento inglês ou imagem do homem que vive com ostentação, cheio de exigências (FERREIRA, 1999, p.1234), a palavra ‘lorde’ contrasta com o réptil a rastejar pelo chão (NOLL, 2004, p.72) ou o vagabundo a andar pelas ruas (NOLL, 2004, p.60). Está presente, porém, na imagem do estrangeiro, cuja condição impõe respeito pelo estranhamento que provoca no outro. O lorde, papel social máximo inglês, é o que, de algum modo, almeja a personagem marginalizada, mesmo que ela não saiba o que fazer com essa imagem. De acordo com Kristeva, “o estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento ativo” (1994, p. 14), desencadeado pela relativização de si e dos demais.

A relativização das verdades é uma das características da modernidade, que não mais coleciona verdades absolutas, e sim traz a dúvida e o risco como dimensões da contemporaneidade. A mobilidade da ordem social repercute na fragilidade dos valores, do pensamento e dos laços afetivos. Nada mais é estático, tudo está em constante movimento – fato que nos permite afirmar que o dinamismo e a fugacidade das coisas são características da alta modernidade – que corresponde à fase atual de desenvolvimento do mundo, marcada pela “radicalização e globalização dos traços básicos da modernidade” (GIDDENS, 2002, p.221). Ela se vincula ao ceticismo em relação a um possível fado individual, destruído pela instabilidade moderna e substituído pela noção de ‘risco’. Os indivíduos têm suas ações determinadas pelo acaso, fator que os conduz ao desconhecimento identitário. Em síntese, os riscos da modernidade refletem no íntimo do ‘eu’, que precisa, mas não consegue, assimilar seu dinamismo. “A reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu” (NOLL, 2002, p.37),

tornando-o uma projeção dela. É por isso que, no romance de Noll, os espelhos são tão explorados, a fim de simbolizar o desdobramento desse 'eu' em múltiplos 'eus' que são outros, tão desconhecidos quanto ele é para si.

O espelho é símbolo do autoconhecimento, do duplo e do infinito – se projetado de frente a outro espelho. O duplo, imagem de referência em *Lorde*, remete o indivíduo à busca de si mesmo através de outrem, vínculo paradoxal entre ele e o mundo. Dessa forma, a personagem de *Lorde* primeiramente necessita da projeção de si na tentativa de autoconhecimento; a seguir, rejeita a própria imagem, amedrontado pelo que poderá encontrar no espelho; finalmente, depara-se com o outro no lugar de si, pois está corporalmente metamorfoseado. Em sua origem, conforme Clément Rosset, o duplo é a recusa do real, a ilusão; é o desdobramento da personalidade em conflito, em busca de sua própria identidade face à ambiguidade do mundo. Além do inglês desconhecido, do negro, do mendigo ferido, do professor Mark e de George, que podem ser vistos como duplos do protagonista, temos o duplo estabelecido entre Brasil e Inglaterra, que se vinculam aos tempos passado e presente e às duas faces da identidade da personagem. É em frente ao espelho que a busca pela identidade atinge seu ápice, através do estranhamento face ao real desdobrado:

O que sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo: não havia apego especial pela figura, talvez alguma simpatia longínqua como por um parente que não se vê há muito mas com quem se trocou alguma intimidade na infância. Alguém com quem podemos conviver por alguns minutos sem peso ou infortúnio, mas que logo podemos deixar de lado à procura de uma outra identidade que teima em nos escapar. (NOLL, 2004, p.28-29).

Rosset refere-se ao duplo como ilusão que nasce da necessidade de perceber o real. Em vez de negado, o real é deslocado por meio da ilusão – espécie de cegueira frente à realidade hostil, que transforma uma coisa em duas, provocada por um certo ilusionismo. Em vez de fazer o sujeito observar determinado ângulo de visão, “dirige o olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece” (ROSSET, 2008, p.23). O sujeito de *Lorde* refere-se ao ilusionismo quando analisa a artificialidade da supremacia inglesa no inglês que o trouxe a Londres: “Agora dirá o que pensa do

jeito como o verdadeiro inglês deve ser: um ilusionista da polidez” (NOLL, 2008, p.48). E o protagonista, será ilusionista de quê? Ao fugir da própria condição, olha a angústia do outro como projeção da sua, mas não se comove com ela – ao contrário, observa com atenção e curiosidade o fim do inglês, que parece ser o recomeço de sua trajetória. Para Rosset, a imagem do duplo pressupõe uma matriz e uma ou mais cópias. Mas essa matriz nem sempre é a que parece ser. “Descobre-se então que o ‘outro acontecimento’ não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real. É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do “outro acontecimento” (ROSSET, 2008, p.48). Analisando sob essa ótica o romance de Noll, poderíamos destacar a situação de duplo vivida pelo protagonista. Ele, enquanto projeção de outros que passam em seu caminho, é o próprio ‘outro’, é a imagem duplicada do que ficou no hospital, do inglês que se atira no Tâmis, daquele que se olha no espelho, do homem de tatuagem no rosto. E, enquanto projeção, sua vida não passa de um simulacro, de ilusão. Esse romance, em sua complexidade, oferece ao leitor um fantástico jogo de espelhos, cujas imagens deslocadas assemelham-se aos espelhos borgeanos. O ‘outro’ está presente, ao longo da narrativa, nos fatos, no mundo, no homem – e, ao final, refletido no espelho, descortina o processo de ‘ser’ deslocado no tempo e no espaço. A imagem do duplo é, com certeza, uma das mais ricas do romance, conferindo-lhe uma análise profunda e desencantada da modernidade, de suas ilusões e armadilhas.

O duplo, conforme Rosset, está também na reminiscência – projeção do passado no presente – a qual é, em *Lorde*, ofuscada pela desmemória do estrangeiro a negar sua história, mas, ainda assim, está nele. Ao final da narrativa, em Liverpool, muitas lembranças vêm à tona, o que nos faz perceber o duplo a aflorar na personagem em transformação. A teoria circular da reminiscência ensina que “nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a ideia original” (2008, p.61-62). Através da luta travada com a memória e com a autoidentidade em sua viagem interior, o estrangeiro de *Lorde* reencontra o outro em si. Dada a “insuficiência do real para dar conta de si mesmo”, ele procura, com esse reencontro, “a chave que permite decifrar a realidade imediata” (ROSSET, 2008, p.74). Sua busca é realizada com a duplicação de si no tempo e em diferentes lugares. Se “o presente é, a cada

instante, a soma de todos os presentes” (ROSSET, 2008, p.81), esse ser é também a soma de todos fragmentários *selves*, que nunca correspondem à completa unicidade. Nesse sentido, podemos considerá-lo duplo desses ‘outros’ multiplicados, que transitam em seu caminho, fato que explica sua vida ao lado da ilusão, do delírio, da sombra. É uma projeção no mundo, personalidade desdobrada da precária modernidade.

A imagem do espelho tem papel fundamental para o duplo. De acordo com Rosset, esse elemento “é enganador e constitui uma falsa evidência, quer dizer, a ilusão de uma visão” (2008, p.90), pois, enquanto duplicador de imagens, nele temos a visualização do ‘eu’ em seu inverso; logo, esse ‘eu’ vê sempre um ‘outro’ no espelho. Observemos mais uma das diversas passagens da obra em que o espelho, a busca e o estranhamento estão presentes, mesmo que em conflito, :

Ah, espelho, sempre resta o espelho que não me deixa mentir: tenho a cara de uma fera, o que me resta de cabelos, desgrenhado, o cenho carregado, um Beethoven irado sem surdez nem música. O que sinto por dentro não corresponde à face transtornada. Flutuo na tontura, enquanto a expressão queima de suor e põe sangue pelas ventas. (NOLL, 2004, p.39).

O espelho reflete, aqui, a ambiguidade daquele que quase não se reconhece, misto de forças internas e externas em choque. A personagem de Noll, percebendo-se outra através da fusão entre ela e seu duplo, é impossibilitada de reconhecer-se por inteiro, e é esse o motivo de, ao final, abdicar da nova vida e retomar a procura incessante de sua condição: “Dessa vez me impulsionei com minha própria, recentíssima, desordem interna – fui em frente: passei pelo corredor do hotel com passos decididos de um novo homem” (2004, p.110). No momento em que reinventa o outro dentro de si, acaba por perder a si próprio, e é por isso que a busca não termina, e o romance torna-se um grande processo, sem início nem fim.

O jogo de espelhos desencadeado pelo romance *Lorde* reflete, pois, os percalços da modernidade. Bauman oferece-nos, ao falar da modernidade líquida, a imagem da leveza. Segundo ele, “a história do tempo começou com a modernidade” (2001, p.128-129), que existe como marca da “instantaneidade do tempo” e da “desvalorização do espaço” (2001, p.137). A era moderna tem início com as transformações das práticas humanas, em especial com a conquista do espaço e a

aceleração do tempo pelo homem. Nas últimas décadas, porém, a individualização se transformou em desenraizamento e exílio, em desintegração da rede social, produzindo o que o sociólogo chama de “modernidade líquida” ou “modernidade leve”, que gera nos indivíduos a sensação de estar “inacabado, incompleto e subdeterminado”, em um estado “de riscos e ansiedade” (BAUMAN, 2001, p.74). A modernidade líquida “anuncia o advento do capitalismo leve e flutuante (BAUMAN, 2001, p.171), marcado pela falta de engajamento e pelo enfraquecimento dos laços. O indivíduo reflete o integrante dessa modernidade líquida, que foge continuamente de algo que nem ele sabe o que é. Seu desengajamento do mundo é completo e sua mobilidade é incessante; porém, por mais que se mova, não se desfaz da solidão e da eterna insatisfação interior. Simboliza, também, o intelectual mutilado pelo isolamento da emigração, que se exila porque se recusa a ser integrado como forma de resistência. Tendo em vista a sua lucidez insuportável frente à realidade, protege-se através do devaneio, que o isola ainda mais: “é no exílio que o distanciamento, modo de vida habitual da pessoa que pensa, adquire valor de sobrevivência” (BAUMAN, 2001, p.53). Sobrevivente distanciado do mundo, vê a própria imagem estilhaçar-se, até não se reconhecer mais.

A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. [...] Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. (BAUMAN, 2001, p.97).

Identidade e exílio são elementos concernentes à modernidade devido à crise de pertencimento que dela provém. No romance de Noll, o protagonista oscila entre a socialização e a resistência, estabelecendo uma relação paradoxal vinculada aos atos de ser e não ser. O espelho simboliza a busca da identidade e oferece a visualização do estado de exilado pelo estrangeiro, que se percebe não integrado à sociedade e dotado de uma *persona* ambivalente.

As imagens do dândi, do touro, da loba a amamentar os filhotes, do mendigo, do réptil, do velho e do estrangeiro são, entre outras, tentativas de dar forma a essa

identidade escorregadia de que fala Bauman, uma identidade volátil que deixa seus habitantes mais que confusos, atormentados. Por perceber-se ambivalente, o protagonista identifica-se com imagens complexas, opostas e complementares. O touro, por exemplo, simboliza os instintos, a fecundidade. Evoca a força fertilizante, a virilidade redentora, a energia que, conforme Chevalier e Gheerbrant, “sustenta o peso da terra” (2009, p.891). O touro é, nas culturas antigas, símbolo do sol e da transformação, através de seu poder de vida e morte, tendo como divindades principais Mitra, na mitologia persa, e Ápis, na egípcia. Por sua natureza, o touro põe o homem em contato com o que há de ancestral, como o controle dos instintos e a busca pelo pertencimento. Guardiã da terra, esse símbolo vincula-se, em *Lorde*, ao estrangeiro que se sente atraído pela terra estranha e, mesmo debilitado, restam-lhe as forças sexuais provocadas pela permanência na metrópole que o atrai: “De onde vinha todo aquele fogo que tinhaso não queria apagar? De Londres, meu camarada, sim, era sim Londres a provocar todo aquele império dos sentidos” (NOLL, 2004, p.72). Com essa força bruta que emana dos instintos, procura fecundar a terra do exílio com sua presença, a fim de que consiga pertencer a ela o mais tempo possível: “a minha excitação penetrava a minha estada em Londres como querendo fecundá-la mais e mais” (NOLL, 2004, p.70). Com isso, o touro é símbolo da resistência à fragilidade de sua condição, através do qual ele se espelha e arranja forças para continuar. “Não, não, não voltaria para o apartamento de Hackney, eu ia resistir pelas ruas de Londres até que também pudesse triunfar. Escuta, eu não era o touro?” (NOLL, 2004, p.53). O touro solar simboliza, para Carl Jung, a primavera, representativa da força da natureza “a vencer a baixa do inverno” (1986, p.372). O narrador, ao relacionar elementos simbólicos como o touro e as estações, deixa claro o processo de transformação interior que perpassa seu corpo, sua estada na Inglaterra e o tempo circular da renovação. Como imagem da mudança através da fusão de opostos, no touro – e também no sol, símbolo da destruição e da renovação – “há todas as ambivalências, todas as ambiguidades” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.894). Nesse sentido, as imagens citadas convergem à expressão do caráter pluridimensional do indivíduo, do romance e da modernidade, tendo em vista seu dinamismo latente.

O sol é trazido à obra por meio da tatuagem, que passa do desconhecido George para o estrangeiro. A tatuagem é “um rito de integração em um grupo social”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.871), símbolo de identificação do 'eu' com a tribo. Já o sol significa renovação, purificação e força. Sua imagem lembra o deus Apolo, deus sol na mitologia grega, cujo poder provém da fecundidade e da sabedoria. Após fecundar Londres, o estrangeiro é, de certo modo, fecundado, para, a seguir, viver mais uma etapa de sua jornada. E como marca dessa troca temos a tatuagem que funde corpo e mente de personagens distintas; contudo, mesmo com a tatuagem, a integração social não se completa, e o errante continua a perseguir uma identidade fugidia. O sol retoma as forças da natureza, vinculando-se diretamente ao fogo, elemento de vida e morte, sendo representativo da fecundidade e da autoridade, ou seja, do princípio gerador masculino. De acordo com Jung, “na força do sol em verdade se reverencia a grande força criadora da natureza” (1986, p.78) e, por seu caráter sexual, geralmente está atrelado à imagem do touro e à junção do masculino e do feminino. A força solar é “a força propulsora de nossa própria alma” (JUNG, 1986, p.110), responsável pela vontade de viver do protagonista, que luta consigo mesmo para descobrir sua própria imagem. Em seu rito de passagem, ele fecunda a terra alheia, não apenas através de fantasias taurinas, mas adentrando-a cada vez mais, com seu fogo interior, na inútil tentativa de dominá-la. Ao perceber, na natureza, o despontar da primavera febril, a anunciar o final do inverno, acessa seu ciclo íntimo de desenvolvimento, que lhe possibilita recomeçar. Por isso, ao final de mais uma etapa de transmutação, vê-se identificado por uma tatuagem em forma de sol, vinculada ao touro e à terra – mãe que dá e tira a vida – mas que não garante sua integração.

Já a imagem do dândi, do inglês *dandy* – diferentemente da do *flâneur*, seduzido pelas multidões, pelas lojas e galerias da metrópole – representa aquele que experimenta no ócio a preocupação com a aparência, vivendo como se estivesse sempre em frente a um espelho, transgredindo os padrões burgueses pelas roupas excêntricas e pelo culto à teatralidade. Talvez seja por essa identificação que o ator fora de cena chama a atenção do protagonista, em *Lorde*: ele, mais uma vez, se percebe no outro. Para Baudelaire, “o dândi deve procurar ser ininterruptamente sublime – mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho” (1995, p.526). O estrangeiro, pelo fato de ser diferente, estar fora das regras sociais e apresentar uma relação de amor e ódio com os espelhos, descobre-se, na frente de um deles, dotado de dandismo. “Eu era um dândi, agora

eu compreendia muito bem, e nenhuma cidade do mundo poderia me constituir tão bem quanto aquela em que por acaso eu vivia naquele instante” (NOLL, 2004, p.29). O dândi é um errante, é um rebelde que não se encaixa à sociedade em que vive e acaba por ocultar-se sob a própria máscara, resultado da crise da modernidade que repercute no indivíduo, fazendo-o viver através de simulacros.

A máscara que esconde a verdadeira imagem do protagonista contribui ao universo simbólico do romance, constituindo, conforme Bauman, uma tentativa de civilidade. A questão é que o narrador-personagem quer, com o pó que passa no rosto e a tinta com que pinta os cabelos grisalhos, esconder aquele que assombra seu passado e adaptar-se à precariedade do mundo contemporâneo, utilizando simulacros para tentar tornar menos humilhante sua situação: “Ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar” (NOLL, 2004, p.27). A cidade é um elemento importante nesse sentido, pois sua mobilidade alucinante favorece mais desencontros que encontros, impulsionando o indivíduo ao uso indistinto de máscaras, responsáveis por torná-lo mais ‘civilizado’. Sua preocupação com o outro que há em si é responsável pelas máscaras usadas, e, paradoxalmente, sua despreocupação com a aparência pode ser lida como resistência a elas. Sendo assim, o homem que transita pelas ruas londrinas é imagem dos simulacros formadores da modernidade.

Na epígrafe que abre o romance, temos a frase de Iain Sinclair, cujas palavras nos trazem uma imagem importante: “The secret interiors of these post-human fortresses solicit conspiracy, acts of sexual transgression. Illicit exchanges between dealers” (NOLL, 2004, p.07).⁶⁵ Chama a atenção aqui a preocupação em mostrar o ser humano como elemento espacial de transgressão – como fortaleza e como interior secreto – suscetível a trocas. Sendo assim, o estrangeiro de Noll é um ser paradoxal, fonte de enigmas latentes; personificação da mercadoria; espaço da sociedade moderna em tudo o que nela há de mais obscuro. O solitário andante tem nos símbolos mencionados uma forma de leitura da ambivalência intrínseca à modernidade, em cuja face embaçada ele se reflete.

⁶⁵ Tradução: “Os interiores secretos destas fortalezas pós-humanas solicitam conspiração, atos de transgressão sexual. Trocas ilícitas entre comerciantes.”

Vivemos em um mundo descentrado. A modernidade, sem um eixo fixo que a sustente, é mais ausência que presença, pois nela faltam certezas e verdades, valores e relações. Resta ao indivíduo moderno, perdido nos labirintos da metrópole, tornar-se um errante, sem nada que possa prendê-lo a ela. Logo, o descentramento e a errância são reflexos da crise da modernidade entranhada no ser humano, gerando nele a sensação de estar sempre em curso, impossibilitado de parar. Esses trânsitos entre indivíduo e modernidade são representados com profundidade pela arte romanesca, como podemos perceber em *Lorde*.

Misto de fantasia e realidade como todo romance, *Lorde* representa a condição de estrangeiro. A sensação de desconhecimento, de estranhamento frente à identidade desencontrada, torna-se intensa a partir do processo de autoanálise pelo qual a personagem, distante de si e do seu *locus* social, vive. Ela, ao seguir uma busca desenfreada, encontra um mosaico de 'eus' e 'outros' que correspondem a sua fragilidade interna – fragilidade que se vincula à fluidez presente no romance e na modernidade tardia. Noll recicla o lixo social em seus romances, escreve sobre o que não está explícito, descobre a sujeira escondida em sua época, que cresce dentro dos seres humanos e nos espaços por eles habitados. É por isso que as narrativas do autor apresentam um caráter ambíguo, constitutivo da arte romanesca.

O mundo, em *Lorde*, é representado através da complexidade inerente à própria personagem, que perdeu os laços comunitários, e à forma romanesca, marcada pelo inacabamento representativo do ser humano em processo permanente. Assim como a cidade, o romance não pára, está em trânsito; é, por isso, a mais elástica das formas literárias (JAMES, 2003, p.266). Em meio a essa mobilidade social, individual e artística, o retorno que o narrador-personagem faz a si mesmo, na “cidade-móvil”, não é tarefa fácil. Segue caminhos complexos, que envolvem o afastamento, as viagens no tempo e no espaço. Em *Lorde*, esse retorno pressupõe renúncia a si em benefício de um outro latejante, reflexo de um vazio insuperável, desencadeado pela agonia do estrangeiro no fluir da modernidade. “Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja apenas aqui, não há agora que seja apenas agora”, lembra Rosset (2008, p.93). Tudo é vago, impreciso, principalmente as fronteiras que separam realidade e irreabilidade. Tudo é múltiplo, heterogêneo, a começar pelo 'eu' a divagar pela sociedade moderna.

A modernidade, por fim, é espaço para o romance e o indivíduo, já que todos carregam consigo a ambiguidade: “A esse território só se adaptam coisas ou pessoas fluidas, ambíguas, num estado de permanente transformar-se, num estado constante de autotransgressão” (BAUMAN, 2001, p.238). E se, hoje, voltamos a ser nômades, o romance também reflete esse nomadismo, procurando novas formas de sobrevivência através da interação com outros gêneros textuais, outras áreas do conhecimento, outros modos de perceber as relações entre o indivíduo e o mundo. Há, portanto, no romance a preocupação literária em representar a modernidade, traduzindo-a em silêncios e palavras através da exploração do cotidiano de indivíduos que, conforme Lukács, são problemáticos, estão isolados e peregrinam rumo a si mesmos; romance que “aparece como algo em devir, como um processo” (2000, p.72) em sua forma, sempre se transformando em prol de uma melhor assimilação do percurso do tempo. O romance de Noll, por sua complexidade, abre infinitas portas para a leitura desses trânsitos realizados pelo indivíduo e pela literatura na modernidade tardia. Para ele, não importa o ponto de chegada, mas sim o caminho que está sendo sinuosamente percorrido pelo ser humano, seja ele escritor ou leitor, ilusório ou real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The novelist invents worlds to unmask the world.
JOHN BRENKMAN

Tudo nesse mundo é tempo-espaço, cronótopo autêntico.
MIKHAIL BAKHTIN

Objeto de inúmeros estudos, o romance extrapola qualquer tentativa de conceituação. É um gênero liquefeito, que não deixa ser pego por classificações e, por isso, é motivo de tantas análises críticas. Gênero não definido na *Poética*, de Aristóteles, mas fundado em seu conceito de *mimesis*; gênero da ambiguidade e da solidão que assolam o individualismo moderno, o romance teve papel crucial na popularização da leitura pelo mundo ocidental. Configurou-se como o gênero da multiplicidade, da qual emerge a falta de regras precisas a defini-lo. Conforme Thorel-Cailleteau, o romance contém a ausência da grandeza presente nos textos trágicos, líricos e épicos, o que o torna envolto na mediocridade humana: “The following aspects of the novel converge: the absence of poetic arte, the haphazard assembling of diverse forms, and a value close to nil” (2006, p. 64).⁶⁶ Ele, desde Aristóteles, está associado à ausência e à resistência; é, portanto, um gênero *gauche*, habituado a viver da hostilidade diária, refazendo-se a cada nova realidade. “The novel had inscribed itself in the Aristotelian system that seemed to exclude it” (THOREL-CAILLETEAU, 2006, p. 93).⁶⁷ Do romance grego ao contemporâneo, o gênero projetou sua identidade na mudança, passando a ficar no entrelugar literário, entre a tradição e a vanguarda.

Quando o mundo prosaico é visto pela lente do mundo romanesco, fundem-se vida e arte, e uma soma de diferentes gêneros une-se através da natureza fragmentária do romance, a fim de expressar o processo da vida cotidiana por meio da imagem literária e de uma rede de relações textuais possíveis pelo ato de leitura. Para Ginsburg e Nandrea, o romance absorve elementos derivados de diversos

⁶⁶ Tradução: “Os seguintes aspectos do romance convergem entre si: a ausência da arte poética, a junção ao acaso de diversas formas e um valor próximo a zero.”

⁶⁷ Tradução: “O romance inseriu-se no mesmo sistema aristotélico que parecia excluí-lo.”

tipos de linguagem, característica que reduz os limites deste com os demais gêneros, sejam eles literários ou não. “As a whole, the novel incorporates poetic elements, using lyric language, rhythm, and repetition, tampering with the boundary between prose and verse, demonstrating that this boundary may not lie between texts” (2006, p.254).⁶⁸ Com um estilo camaleônico, após as incursões literárias de grandes romancistas do século XIX, cada vez maiores foram as dificuldades de sistematização das variações do gênero romanesco moderno, pois buscou representar, das mais diversas formas, a precariedade do humano e dos próprios limites, tão irregulares quanto fragmentários. Entre arte e mercadoria está o romance, que precisa se adaptar a essa posição dúbia e, por isso, vive na contemporaneidade uma contradição permanente.

The novel is commodity form and artistic form wrapped in one, the first type of artwork in which the object the artist creates (the novel) is indissociable from the object manufactured to be sold (the book). [...] The novel enters the world as ‘use-value’ and ‘exchange-value’ at the same time. (BRENKMAN, 2006, p. 829).⁶⁹

A realidade itinerante e fugaz do mundo está bem representada na prosa literária – uma realidade geralmente áspera, falaciosa, mas que muito se vincula à percepção do homem sobre um mundo em rápida transformação. O discurso poliédrico do romance, nessa expressão literária de realidades móveis, é marca da insuficiência que existe em qualquer classificação limitadora sobre sua natureza.

Mais do que romper com estruturas tradicionais, o romance utiliza-se de velhas formas e conhecidos temas em suas criações, transcendendo-as, superando-as ou parodiando-as, tal como fez Mario de Andrade em *Macunaíma* e continuam fazendo os romancistas contemporâneos, que, ao mesmo tempo, conectam-se e rompem com a tradição do romance brasileiro. Visualizar a romanesca dos autores da atualidade sem ter em mente a forma como se relacionam com o sistema literário,

⁶⁸ Tradução: “De um modo geral, o romance incorpora elementos poéticos, utilizando a linguagem lírica, o ritmo e a repetição, remexendo as fronteiras entre prosa e verso, demonstrando que esta fronteira talvez não exista entre textos.”

⁶⁹ Tradução: “O romance é um forma de mercadoria e de arte embrulhadas juntas, o primeiro tipo artístico no qual o objeto que o artista cria (o romance) indissociável do objeto fabricado para venda (o livro). [...] O romance ingressa no mundo como ‘valor de uso’ e ‘valor de troca’ ao mesmo tempo.”

é produzir uma fratura na compreensão no processo diacrônico do desenvolvimento do romance no Brasil. Esse gênero, qualquer que seja a linha temática traçada, realiza um *linking* entre passado e presente, aproximando espaços e formas distintos através do tempo.

O romance possui um profundo elo com a tradição e, paradoxalmente, representou diferentes modos de ruptura com o passado ao longo dos séculos. Seja através de paródias às novelas de cavalaria e aos poemas épicos, seja através da intertextualidade transgressora ou da crítica mordaz, o romance sempre buscou reler e reescrever o mundo pelo conflito. A liberdade discursiva do romance faz dele uma fusão de diferentes gêneros. Sem deixar de ser romance, ele contém em si a liberdade natural da mistura oriunda da experimentação sem limites, que amplia suas formas e reflexões. É, utilizando as palavras de Robert, um gênero revolucionário, que rompe obstáculos e fronteiras e, por isso, funde-se às expressões artísticas da modernidade tardia. O romance “não tem regras nem freio”, está em “expansão contínua”, aberto a todos os gêneros possíveis, e, por isso, apresenta-se “indefinido de todos os lados” (ROBERT, 2007, p.14). “Em vão multiplicam-se as subclasses do romance”, confessa a autora, que considera limitada qualquer tentativa de buscar invariedades naquele que carrega em seu cerne a diversidade, como podemos observar a seguir:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia, nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço. (ROBERT, 2007, p.13-14).

É por esse movimento oscilatório entre ruptura e assimilação que o romance chega à contemporaneidade. Afeito à indefinição formal, ele pode ser visualizado como um conjunto de realidades experimentadas pelas personagens e pelo jogo ilusionista do criador. O romance é a ilusão de uma realidade e é a realidade de uma ilusão. Ao mesmo tempo em que se fundamenta na experiência do real histórico-social, lança-se a múltiplas realidades imaginárias. Dessa síntese, surge um gênero híbrido, complexo, aberto a transformações formais, que socialmente expressa a

resistência aos desvãos de uma época e às intempéries existenciais que acompanham a humanidade. Liberdade, impossibilidade classificatória, hibridismo, crítica, autonegação: esse é o romance que adentra o século XXI com toda a vitalidade. Nele a fusão de ideias e formas auxilia na compreensão da abordagem do falso e do verdadeiro pelo jogo estabelecido a todo o instante entre ilusão e realidade. Seja através do absurdo, do assombroso ou do verossímil, há sempre no romance o jogo de espelhos, através do qual a vida que surge à frente do leitor é – e não é – a real. Mais do que o duplo da experiência vivida, o romance manifesta a transgressão desta em diversas imagens – por vezes semelhantes, por vezes antagônicas – capazes de complexificar o labirinto de sensações e ideias que nos conduz aos espaços romanescos. Segundo Robert, ele é um gênero vasto e amorfo, prolífico e anárquico. Sua irregularidade complementa-se com seu desejo primordial: buscar a expressão do processo da vida em sociedade e de suas repercussões individuais.

O romance é uma criação literária que pressupõe, em primeiro lugar, a consciência do mundo e, em segundo, a permanente negação de si. O *pathos* do romance verifica-se pela condição ambígua do ser, geradora de um mal-estar característico daquele que está inserido na modernidade e que entra em conflito com os processos de massificação (ROBERT, 2007). Pelo romance, brota muitas vezes a necessidade de ser resgatada alguma verdade em meio à dissolução dos valores no mundo contemporâneo. Mas a ruptura estabelecida entre realidade e ilusão nunca é completa. É por isso que o romance nos faz crer na vida que dele emana, nas realidades possíveis e (não) imaginadas. “A verdade do romance não reside em outra coisa senão em um aumento de seu poder de ilusão” (ROBERT, 2007, p.27), fato que nos permite compreender o jogo de espelhos, de imagens, olhares e perspectivas provenientes do texto romanescos, afeito a um mundo repleto de simulacros, aos quais ele, tantas vezes, aponta sua crítica subversiva. “O romance se distingue de todos os outros gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade [...], mas para subverter a vida” (ROBERT, 2007, p.30).

Quando analisamos a contemporaneidade, observamos a permanência dos gêneros mais terrenos, intimamente enraizados em uma rede espaço-temporal, onde a literatura subjaz. Nesse sentido, a vida presente – dinâmica, transitória – que

sempre pertenceu aos gêneros ditos inferiores, assume lugar de destaque na literatura. O romance, proveniente do cômico popular e não ao sério erudito, desenvolve-se entrelaçado ao vulgar, ao terreno. Ao traçar esses caminhos, alimenta a literatura com o que há de melhor e passa a elucidar em suas páginas, através da ironia que lhe é característica, o eterno conflito entre o sério e o cômico. Pelo romance, os espaços entre o presente e o passado ficam mais próximos, e a incompletude torna-se peça fundamental para entendê-lo como parte de um processo diacrônico, cujo embrião se faz ainda no romance grego. “O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer”, pois “o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado” (BAKHTIN, 1990, p.417).

Por não representar o imutável, o romance assume para si o dinamismo da alta modernidade, que corresponde, conforme Giddens, à interconexão entre o global e o local em meio à cultura do risco permanente: “o mundo moderno tardio – o mundo do que chamo de alta modernidade – é apocalíptico não porque se dirija inevitavelmente à calamidade, mas porque introduz riscos que gerações anteriores não tiveram que enfrentar” (2002, p.12). Nela, em cujo dinamismo os *media* possuem papel fundamental, o mundo torna-se ainda mais disperso, de modo que não pode mais ser visto por inteiro. O próximo e o distante misturam-se, assim como o individual e o coletivo e, em meio à mudança de *zoom*, emergem em visões *up-close* as consequências da modernidade, que provocam novos trânsitos identitários e profundas fissuras nas relações eu/outro. Giddens salienta que “a modernidade introduz um dinamismo elementar nas coisas humanas, associado a mudanças nos mecanismos da confiança e no ambiente de risco” (2002, p.37). O romance, inserido nos contextos sociais, reflete e refrata as experiências da modernidade pelo viés do espaço-tempo individual, por meio de processos de colagem e leitura do cotidiano, interseccionados às linguagens midiáticas.

Alimentado pelos gêneros extraliterários, a exemplo dos relatos epistolares existentes em *Relato de um certo Oriente*, dos recortes jornalísticos presentes em *Eles eram muitos cavalos* e do tom biográfico-confessional observado em *Lorde*, o romance contemporâneo ocupa uma zona fronteira entre o artístico e o documental, na qual a mudança é a palavra de ordem. Bakhtin ensina-nos que, em seu curso histórico, a literatura abala suas próprias fronteiras e, à medida que elas

se dissolvem e se refazem, o romance também se modifica e amplia os horizontes, a fim de trilhar caminhos conhecidos através de um olhar completamente novo. Nesse sentido, transportamos para o século XXI o olhar bakhtiniano sobre o romance lançado há setenta anos, em plena II Guerra Mundial:

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente em uma nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Esses traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 1990, p.428).

Tais palavras confirmam o caráter cíclico do devir romanesco. Inconclusão, complexidade, inovação, amplitude, lucidez e criticidade são alguns dos traços que definem o processo de evolução da prosa literária, de modo que o romance contemporâneo possui uma abertura intrínseca aos gêneros que exploram a modernidade. Por ele, nada se fecha diante do processo da vida. Tempo e espaço de fundem e giram entrelaçados na roda-viva da história, transformando indivíduo e sociedade. A contemporaneidade não se ocupa com a representação de gêneros elevados, e sim com a pequenez do presente transitório, sem começo nem fim, sem introdução nem conclusão. Com ela, caem hierarquias, dogmas e verdades, e, no lugar destas, paira o acaso, a que os indivíduos estão diariamente submetidos na cidade, espaço maior onde a forma romanesca se articula e modela. A casualidade a que o mundo contemporâneo está sujeito domina a paisagem romanesca da atualidade – que busca matéria-prima em estranhos que perambulam por vias e prédios públicos londrinos, em carros imersos no congestionamento paulistano, em pessoas que se encontram pela cidade de Manaus após anos distantes – paisagem esta deformada pela ação do tempo, a atravessar os espaços externos e internos. “Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho, leva em si a marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha a sua forma e o seu sentido” (BAKHTIN, 2003, p.245). E, em uma época de aceleração constante e de supervalorização do presente, tempo e espaço tramam-se em uma teia cada vez mais complexa, estabelecendo entre si uma relação simbiótica.

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento, é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pela regras e ideias humanas. (BAKHTIN, 2003, p.225).

O romance começa por si os questionamentos que faz com relação à modernidade. A partir da negação de sua própria estética, refaz os caminhos de representação da realidade, a fim de promover uma maior reflexão sobre arte e vida. Sendo produto e obra artística na era de consumo, sua constituição íntima contém um conflito indissolúvel, que o faz extremamente impuro e atento às transformações sociais. Suas inovações formais absorvem as vividas pela era moderna, o que torna o gênero romanesco um dos mais expressivos com relação ao papel humanístico da literatura de que fala Steiner (1988). Com isso, o romance possui lugar cativo na atualidade, pois suas características conduzem o leitor a um mundo a ser definido, sem fronteiras precisas – um mundo, por isso, realmente novo:

Por trás do mundo do romance, sempre há um mundo novo, integralizado [...]. Nem de longe tudo é lembrado no próprio romance, mas a integridade compacta do mundo real se faz sentir por trás de cada imagem; cada imagem vive e ganha a sua forma precisamente nesse mundo. (2003, p.249).

O espaço romanesco é imagético. No romance brasileiro das últimas décadas, as imagens estão vinculadas aos espaços abertos da cidade, por onde as personagens circulam em busca de um sentido para a existência. Se a cidade é um arquipélago, os homens são ilhas, ainda mais isoladas pelo concreto urbano. Expressão literária maior do homem e do mundo contemporâneo, da forma poliédrica do romance vem à tona a consciência do ser frente à efemeridade de seu tempo. O romance é o gênero da transformação, é a antiepopéia, que carrega consigo cacos da sociedade moderna.

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda

sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. (MAGRIS, 2009, p.1016).

Desde suas origens mais remotas, passando pelos marcos literários estabelecidos por escritores como Cervantes, Dostoiévski e Proust, Kafka, Joyce e Woolf, o romance é símbolo da ambivalência de um mundo que declina em seus valores mais sólidos – um mundo, conforme Bauman, liquefeito. Na modernidade, o *homo economicus* possui uma instabilidade intrínseca em sua natureza, pois vive a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, mercador e mercadoria. O romance “nasce do triunfo da prosa do mundo”, sendo, por isso, “o gênero literário por excelência da transformação universal” (MAGRIS, 2009, p.1018) representada na esfera individual. O ser, ao se sentir estrangeiro nas mais diversas zonas cronotópicas, vive o desencanto, a busca de sentido para a vida e a resistência à hostilidade do mundo. Enquanto dependente do capital e da cidade, o romance tem a condição dúbia de ser arte sem deixar de ser produto de consumo. “O romance é simultaneamente a cruel representação e a manifestação do novo demônio do mundo moderno, o consumismo” (MAGRIS, 2009, p.1020), salienta o crítico, para quem o gênero é paradoxal por conter em si os bens e males da modernidade: “O romance é um paradoxo, é uma lança de Aquiles que fere e cura; é tecido com as lacerações do moderno e simultaneamente abarca-o em uma nova totalidade” (MAGRIS, 2009, p.1025).

Dessa forma, o romance brasileiro atual mais se assemelha a um rascunho, no qual estão esboçadas profundas transformações trazidas pela modernidade ao século XXI. A instantaneidade que ocupou o mundo nas últimas décadas, acompanhada pela diversidade de produtos à venda e pela facilidade com que são adquiridos, contrasta com uma multidão que não acessou as facilidades oferecidas pela mídia e que, cada vez mais, é percebida à margem de um sistema cruel e excludente. O mundo, assim, pode ser visualizado como um grande *shopping*, onde tudo – ou quase – está disposto a nossa frente – seja pela tela do computador ou pelas vitrines e prateleiras de lojas e hipermercados. Sua ambivalência abarca o paradoxo maior da modernidade, que oferece concomitantemente aos indivíduos a marginalidade e a mundialização provida pela tecnologia. Conforme Giovanni

Sartori, o *homo sapiens* transforma-se, assim, em *homo videns*, ao destruir espaços de reflexão e propagação da cultura, gerando a segmentação do mundo através do olhar filtrado pelas lentes televisivas, fotográficas, fílmicas, computacionais: “Diante da tela da televisão, está acontecendo uma mutação profunda e radical: desaparece o *homo sapiens* e nasce o *homo videns*. Junto ao primeiro, porém, desaparece também a capacidade de conceber ideias claras e distintas” (apud ROSENFELD, 2006, p.189). Nos três romances brasileiros analisados, é claramente observável tal desaparecimento, pois narradores e personagens apresentam extrema dificuldade de ordenar pensamentos ao longo de narrativas marcadas, em diferentes ordens, pela fragmentação. Em *Lorde*, por exemplo, trava-se uma verdadeira luta no interior individual contra os processos de rememoração e esquecimento e, com isso, a angústia domina uma mente doentia, que não mais consegue organizar as ideias, provocando o apagamento das noções de tempo e espaço na medida em que representa a ausência de valores na era global. O homem retorna, assim, à caverna de Platão, onde visualiza as ilusões da realidade com se fossem a própria vida; contudo, agora tais imagens não são mais projetadas através de recursos naturais, de luzes e sombras refletidos em uma parede, e sim por tecnologias provenientes dos *media*.

Por seu caráter provisório, o romance torna-se representação do mundo contemporâneo, e o faz no limiar entre tempos e espaços, entre o público e o privado. Nesse sentido, a cidade é um espaço de linguagens inerentes à modernidade, cuja cultura é essencialmente urbana; por isso, não apenas na literatura brasileira, mas na literatura em geral, o romance insiste em representar a cidade de corpo inteiro. Os deslocamentos linguísticos do romance e da cidade perseguem e rompem a todo o instante com o intermitente fluxo narrativo.

Na modernidade tardia, o espaço predomina sobre as relações temporais: “não há mais o tempo, e sim o espaço” (KRAPP; MAIA, 2009, p.106), pois o foco dado pela modernidade à categoria tempo muda para a categoria espaço. Ambas as noções estão, todavia, irremediavelmente articuladas no romance brasileiro atual, pelas quais ele repensa a identidade coletiva da sociedade contemporânea.

Celeridade, afinal, é a palavra-chave para qualquer compreensão do espaço urbano. Quando falamos em urbano estamos irremediavelmente nos reportando a uma imagem que associamos à de um caleidoscópio se modificando constantemente, sempre acrescentando novos elementos e deslocando outros que supostamente estariam fixos. (KRAPP; MAIA, 2009, p.107).

Esse dinamismo dos espaços contemporâneos é reflexo da constante mobilidade urbana, representada a todo o instante pela romanesca brasileira atual, que também se constitui através da espacialidade imprecisa, a estabelecer uma comunicação entre regiões aparentemente distantes entre si e a tornar ainda mais difusas as fronteiras existentes entre ficção e realidade. Esses movimentos abrangem travessias, deslocamentos, realocamentos, fluxos migratórios, pelos quais há o contato entre cidades de diferentes tamanhos e complexidades – como observamos nos fluxos populacionais efetuados nos espaços urbanos dos romances de Hatoum, Ruffato e Noll. Neles, a busca pela adaptação frente à condição de estrangeiro, daquele que tramita por não lugares e entrelugares, é elemento preponderante, pois a cidade contemporânea é lugar de mudanças rápidas, que geram nos habitantes que percorrem seus labirintos a sensação de ilhamento e inadaptação.

O mapa das grandes cidades contemporâneas é, antes de tudo, fractal, porque comporta as camadas que não representam apenas 'fronteiras', mas que também constroem 'imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos e fuga dos labirintos' (KRAPP; MAIA, 2009, p.107)

O mundo contemporâneo é um grande *topos* que se expande sobre a fugacidade do *chronos*. Nele, o romance emerge como expressão do provisório, pelo fato de abrir-se a redes de sentidos que adentram o cotidiano terreno pela linguagem. Em meio a essas redes estendidas *ad infinitum*, estão presentes espaços materiais e imateriais, que englobam a desagregação das relações, o trânsito intenso de informações, pessoas e mercadorias, além dos silêncios que questionam o lugar do 'eu' no mundo, da realidade no romance e deste na literatura contemporânea. O espaço exige a sua grafia, pois quer corporificar-se em escrita: "O espaço que é, para a racionalidade dominante, sobra do espaço organizado, faz-

se olho” (KRAPP; MAIA, 2009, p.112), possibilitando novas visões ao romance da atualidade.

Na fronteira entre tempos e espaços, localiza-se o recente romance brasileiro. Ele carrega consigo as contradições das grandes cidades sem deixar de lado a exploração do regional. Foca sua lente em diferentes momentos do presente e passado, buscando menos uma visão panorâmica de uma época que a captação de aspectos pontuais da vida individual e coletiva. Configura-se pela pulverização de autores e obras por diferentes regiões do Brasil, que ultrapassam barreiras locais, expandindo seu olhar à problematização de temas universais. A nossa literatura faz parte, como afirma Antonio Candido, de um processo que atinge a maturidade plena com um número expressivo de autores e obras de qualidade, mas sem “figuras de alto relevo”, como houve no momento anterior, com Clarice Lispector e Guimarães Rosa. “Há obviamente estreias interessantes, realizações de qualidade e obras valiosas” (CANDIDO, 2007, p.125), afirma o autor em ensaio de 1987, que ainda hoje se faz atual. Obras estas que contêm em si um pouco de biografia, ensaio, confissão, reportagem, poesia, enfim, que provam do *mix* entre os mais diferentes textos sem deixar de ser romance, aprofundando-se ora na representação da marginalização social e da violência pelos espaços urbanos, ora nos processos de aculturação e tradução cultural, ora nos conflitos interiores característicos do indivíduo moderno. Obras que não se fixam apenas nos grandes centros urbanos, mas penetram em regiões ainda desconhecidas para grande parte do país, a fim de discutir questões que vão além de tempos e espaços. Obras que extrapolam os limites nacionais ao expandir sua abrangência para os mais distantes pontos do globo, repensando, assim o processo de (des)territorialização. É assim que o contemporâneo assume sua força pela literatura: vinculado à realidade histórica, mesmo com a consciência de que é impossível apanhá-la ou compreendê-la por inteiro; envolto na dispersão de formas e temas, na multiplicidade linguística e na heterogeneidade de tempos e espaços. Ser contemporâneo é, “ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”, pois o contemporâneo é aquele “capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLARMMER, 2009, p.9-10).

A literatura brasileira atual ocupa-se do fenômeno urbano e, de acordo com Flora Sussekind, não faz dele espaço para o documental; ao contrário, analisa-o em

sua complexidade máxima, pela “produção de espaços não representacionais e zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade” (2005, p.61). A literatura, independente da forma narrativa que emprega nas centenas de romances produzidos nos últimos vinte anos, contempla, mais do que nunca, a poética do olhar, de modo que cada romance age como um olho que mira seu foco para um ou mais aspectos da vida moderna. Nesse sentido, Regina Dalcastagnè destaca que “o tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção” (2005, p. 114). Nessa encruzilhada cronotópica, o romance renasce infinitas vezes, atentando seus leitores para a necessidade de permanência do ato de narrar, mesmo quando o renega completamente através da linguagem.

Não importa se por intermédio de uma elaboradíssima carta, como em *Relato de um certo Oriente*, da descrição de uma sucessão de equívocos, como em *Teatro*, ou de uma conversa durante o jantar, onde se contam em detalhes os problemas do trabalho. Narrar, portanto, é uma maneira de se saber vivo. (DALCASTAGNÈ, 2005, 125).

O chamado espírito moderno não se desapega da cidade. Seja na cidade grande, na cidade em desenvolvimento ou na cidade externa ao *locus* de origem, o fenômeno urbano é tema recorrente na literatura brasileira das últimas décadas. E se ela tem lugar cativo no romance atual, este se consolida ainda mais dentro do sistema literário brasileiro; por ele, a indústria cultural movimenta-se amplamente e o livro continua com significativo lugar na sociedade, ao lado das novas tecnologias culturais e dos cibertextos, como os *e-books*. É por isso que, quando falamos de romance brasileiro, falamos do lugar incontestável que ele ocupa nas estantes das livrarias, em *sites* e *blogs*, movimentando assim as redes de leitura e o consumo livreiro pelo país. Também por isso, em um mundo prosaico que necessita de formas literárias calcadas na liberdade, dezenas de escritores dedicam-se à narrativa longa, capaz de expressá-lo em sua estrutura multifacetada e ambígua.

Para Teixeira, “nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas” (2007, p.47), que estão centradas no fenômeno urbano. Os movimentos imagéticos da cidade, traduzem a relação

visceral que ela estabelece com a modernidade – ambas são feitas das imagens do individual sobre o coletivo que compõem a estrutura do corpo romanesco:

A cultura da modernidade é, eminentemente, urbana e comporta duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo, e por outro lado, a cidade torna-se, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Dessa forma, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da ideia da *urbe* como local onde as coisas acontecem. A metrópole é a forma mais específica da realização da vida moderna. (TEIXEIRA, 2007, p. 46).

Vivemos em um mundo de fronteiras difusas. Um mundo acostumado ao trânsito entre espaços, tempos e linguagens, por onde uma multidão se movimenta continuamente como em um formigueiro, onde operárias correm de um lado a outro sem, no entanto, sair do lugar. Um mundo que, como nunca, teve sua geografia expandida e transformada por conta da criação de espaços fluídicos em ambientes virtuais e da quebra de limites devido ao fenômeno da globalização, responsável por aproximar espaços através do tempo, da linguagem e das novas tecnologias. Na literatura brasileira contemporânea, devido a suas profundas mudanças cronotópicas, o indivíduo acaba por vivenciar o deslocamento entre 'eu' e mundo, pois não mais reconhece os lugares de origem, configurando-se um desterrado em sua própria terra, assim como Paz vê o poeta moderno: “condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado.” (1987, p.296). Passa, com isso, a habitar entrelugares e não lugares, ambos carentes de uma identidade definida. Isso faz dele um ser feito de cisões, descolado de uma identidade, e que, por isso, vive a todo o tempo processos de transculturação.

Do mesmo modo que o indivíduo e o poeta modernos, o romance brasileiro contemporâneo sobrevive à deriva de espaços globais, que mesclam o dentro e o fora nos espaços nacionais. Nessas condições, renova-se ciclicamente por diferentes caminhos, dos quais três foram aqui perseguidos: pelo transcender do regional, a exemplo do que faz Milton Hatoum; pela análise fisionômica da megacidade, a exemplo da obra de Luiz Ruffato; pela exploração de espaços

estrangeiros dentro do *corpus* individual, a exemplo de João Gilberto Noll. Três linhas romanescas, três abordagens espaciais distintas, que vão além das origens dos escritores – amazonense, mineiro, gaúcho, respectivamente –, pois, na contemporaneidade, há muito tais fronteiras deixaram de possuir um significado sólido. Mais do que representativa de uma região ou época, a literatura brasileira dispersa-se cronotopicamente, configurando-se, na contemporaneidade, como um sistema orgânico, ilimitado e conectado à produção global. Como fragmento de um sistema maior, o romance brasileiro garante lugar de destaque em um mundo prosaico, terreno e tecnologizado, perpetuando-se como expressão máxima da diversidade humana.

Eis o perfil geral do romance brasileiro contemporâneo: essencialmente urbano, seja retratando os grandes centros, a periferia, as cidades interioranas ou os espaços estrangeiros; imerso ora no tempo atual, ora no passado dos últimos cem anos; preocupado com a realidade terrena, cotidiana e anônima; formado pela mistura dos mais variados gêneros, artísticos ou não; enfim, conectado irremediavelmente à memória e ao esquecimento, pelos quais ele vai construindo, desconstruindo e reconstruindo a(s) identidade(s) nacional(is). Falaciosas são todas as tentativas de classificá-lo, pois ele se apresenta cada vez mais escorregadio, resistente a tudo o que possa limitar sua liberdade estética. Segundo Carlos Fuentes, um novo capítulo e uma nova geografia abrem-se na história do romance, “dissolvendo a fronteira artificial entre ‘realismo’ e ‘fantasia’ e situando os romancistas para além das suas nacionalidades” (2007, p.19). Por mais que busquemos novas formas para compreendê-lo em sua impureza, terminamos sempre por ele indagados. Daí a necessidade de perceber que o romance ocupa, na contemporaneidade, o lugar da esfinge – daquela imagem enigmática que, com seu olhar, atravessa o indivíduo e a sociedade moderna, a eles dirigindo suas interrogações, em forma de linguagem literária, sobre a violência, a marginalização, as transformações globais, a superficialização do ser, o estar no mundo, a perda da identidade coletiva, a própria literatura. Conforme Resende, “uma pluralidade de propostas e linguagens, mesmo dentro do mesmo país, usando a mesma língua e partilhando espaços semelhantes” (2008, p.70) confirma o desaparecimento da noção de escola literária na atualidade. Assim, os diálogos entre romance e realidade brasileira reduzem distâncias e ampliam as relações de espaço-tempo em

um mundo em processo de desterritorialização. É em meio a essa multiplicidade que floresce vigoroso o romance brasileiro. Ele não está somente inscrito no sistema literário que chega amadurecido ao século XXI – seu *locus* é a cidade e, no interior dela, o indivíduo-leitor, sempre sedento de vida, mesmo que esta venha a ele projetada no espaço romanesco. O romance, enfim, é a representação literária do devir humano, dos processos que levam à mutação do ser e do mundo – é isso que ele procura insistentemente explorar através de seus espaços imagéticos e linguísticos. Por isso, ele se configura como um espaço aberto, sem fronteiras, pois somente assim poderá assimilar a vida em sua plenitude e degradação. Portanto, por mais que procuremos encontrar o lugar do romance na literatura brasileira contemporânea, ele será sempre oscilante, tal como é a realidade hodierna, o que nos instiga a percorrer seus caminhos, desafiados a compreender essa esfinge que se coloca a nossa frente em forma de arte literária.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARMSTRONG, Nancy. The fiction of bourgeois morality and the paradox of individualism. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.2.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASTOS, Marco Toledo de Assis. *Flâneur, blasé, zappeur: variações sobre o tema do indivíduo*. *E-Compós*, Brasília, v.10, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/200/201>>. Acesso em 10 set.2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.
- BAUMAN, Zigmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994e.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994f.

BENJAMIN, Walter. The storyteller: observations on the works of Nicklai Leskov. Tradução de Regina Zilberman. In: _____. *Selected writings*. Harvard: Harvard University Press, 2002. V.3.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

BORGES, Jorge Luis. O relógio de areia. In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.2.

BRESSANE, Ronald. Era da imoderação. *Revista da Cultura*, São Paulo, n.30, jan. 2010.

BRENKMAN, John. Innovation: notes on nihilism and the aesthetics of the novel. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.2.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966. v.8.

CENTRAL LONDON VISITOR'S MAP. In: *UK travel guide: the ultimate guide for visitors to London and the rest of the UK*. Disponível em: <<http://www.ukguide.org/london/London-map.htm>>. Acesso em: 02 fev.2009.

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORSETTI, Berenice. Brasil: perspectivas históricas no final do século XX. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.28, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DALCASTAGNÈ, Regina. (Org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica: a personagem e o tempo da narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, n.8, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dtlc/revistas_ls08.htm>. Acesso em: 24 out.2010.

DEALTRY, Giovanna. O romance relâmpago de Luiz Ruffato: um projeto literário-político em tempos pós-utópicos. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Org.) *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ENCICLOPÆDIA BRITANNICA: a new survey of universal knowledge. Chicago; Londres; Toronto: Enciclopædia Britannica, 1956a. v.16.

ENCICLOPÆDIA BRITANNICA: a new survey of universal knowledge. Chicago; Londres; Toronto: Enciclopædia Britannica, 1956b. v.19.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Campinas: UNICAMP, 2004. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000315915&fd=y>>. Acesso em: 13 jul.2010.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 11.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio: Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FISCHER, Luís Augusto. Notícia sobre o romance e a história da literatura no começo do século XXI. In: SCHÜLER, Fernando; BARCELLOS, Marília de Araújo (Org.) *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

FRANCISCO, Denis Leandro. Linguagem, memória, ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. *Em tese*, Belo Horizonte, UFMG, v.12, 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2012/Linguagem.pdf>. Acesso em: 20 jul.2010.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINSBURG, Michal P.; NANDREA, Lorri G. The prose of the world. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.2.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Gínia Maria. Robinson Crusóé: percalços de um homem solitário. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, FAPA, n. 42, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. Móviles urbanos: eles eram muitos... In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte: 2007.

GUIA GEOGRÁFICO. Europa política. Mapa. Disponível em: <<http://www.guiageo-europa.com/mapas/europa.htm>>. Acesso em: 4 ago.2010.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Ícone, 1985.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania, 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>>. Acesso em: 20 jun.2010.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia, 2001.

IBGE. *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/seculoxx/seculoxx.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Globo, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

JAROUICHE, Mamede Mustafa (Trad. e Org.). *Livro das mil e uma noites: ramo sírio*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2006. v.1.

JUNG, C.G. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1986.

KRAPP, Juliana; MAIA, João. A cidade contemporânea: leituras e escritas do urbano. *FAMECOS*, Porto Alegre, n.40, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/6325/4600>>. Acesso em: 30 out.2010.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

KURZ, Roberto. *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz & Terra, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997.

LEHNEN, Leila. Os não espaços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte: 2007.

LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la mancha: edición del IV centenario*. San Pablo: Real Academia Espanhola, 2004.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LONDON BOROUGHS MAP. In: *City of London*. Disponível em: <http://www.cityoflondon.gov.uk/Corporation/maps/london_map.htm>. Acesso em: 02.fev.2009.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LOYOLA, Maria A. Bourdieu e a sociologia. In: ____ (Org.). *Pierre Bourdieu*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MARTIN, Gerald. The novel of a continent: Latin America. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.1.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Marcus André. A década perdida: globalização, crise no Estado e metrópoles no Brasil. In: GONÇALVES, Flora (Org.). *O novo Brasil urbano: impasses, dilemas, perspectivas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES. *Bacia amazônica*. Mapa. Disponível em: <http://www.zonu.com/brazil_maps/Amazon_Basin_Waterways_Map_Brazil_2.htm>. Acesso em: 4.ago.2010.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre literatura mundial. *Novos estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 58, nov. 2000.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 2v.

MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NERCOLINI, Marildo José. A questão da tradução cultural, 2005. In: *Portal literal*. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/a-questao-da-traducao-cultural>>. Acesso em: 20.jul.2010.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do romance. In: _____. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003b.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? In: *Novos Rumos*, São Paulo, ano 16, n. 35, 2001. Disponível em: <http://200.189.113.123/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0135/NOR0135_07.PDF>. Acesso em 12 mar.2010.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PNUD. *Informe sobre desarrollo humano*. Madrid: Mundi-Prensa Libros, 2005.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia? *Revista Ciências Humanas*, Taubaté, v. 9, n. 1, 2003.

RESINA, Joan Ramon. The short, happy life of the novel in Spain. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.1.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

RESENDE, Beatriz. A ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, PUC-RIO, n.7, 2001. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_13.html>. Acesso em: 10 mar.2010.

ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; UNICAMP; EDUSP, 1994a.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva; UNICAMP; EDUSP, 1994b.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996a.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996b.

ROSENFELD, Kathrin. Fronteiras da cultura: o luto das sínteses inacabadas. In: SCHÜLER, Fernando; BARCELLOS, Marília de Araújo (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANSEVERINO, Antonio Marcos. A força messiânica e a Teoria do romance. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SASSEN, Saskia. *Cities in a world economy*. 3.ed. Thousand Oaks: Pine Forge, 2006.

SASSEN, Saskia. *Global networks, linked cities*. New York; London: Routledge, 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/docentes/deptecnologia/s_schiffer/3publ/02xbord/02xbordSP.pdf>. Acesso em 30.ago.2010.

SASSEN, Saskia. Looming disaster and endless opportunity: our world's megacities. *Five*, n.2, 2009. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/~sjs2/PDFs/looming.pdf>>. Acesso em: 31 ago.2010.

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

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHÜLER, Donaldo. Fronteiras móveis e a mágica sonolência dos trópicos. In: SCHÜLER, Fernando; BARCELLOS, Marília de Araújo (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SEADE. *São Paulo outrora e agora: Informações sobre a população da capital paulista do século XIX ao XXI*. São Paulo: SEADE, 2004.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Nádia Regina Barbosa da. Urbe contemporânea: motivo e linguagem em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. *Revista Letras: Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*, Santa Maria, PPGL/UFSM, n.34, 2007. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r34/revista34_6.pdf>. Acesso em: 07 set.2010.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Literatura e sociedade*, São Paulo, USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, n.8, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dtlc/revistas_ls08.htm>. Acesso em: 24 10.2010

TAVARES, José Antônio. Forças motrizes da política no limiar do século XXI. In: SCHÜLER, Fernando; BARCELLOS, Marília de Araújo (Org.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas. Fisionomia da cidade moderna: imagens literárias urbanas. *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*, Londrina, v.10, 2007.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. The poetry of mediocrity. In: MORETTI, Franco (Org.) *The novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v.2.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

UN-HABITAT. *The challenge of slums: global report on human settlements*. London; Sterling: Earthscan, 2003.

VIEIRA, Nelson. O desafio do urbanismo diferencial no romance de Luiz Ruffato: espaço, práxis e vivência social. In: HARRISON, Marguerite Itamar (Org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte: 2007.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. O Brasil contemporâneo: autoritarismo e desenvolvimento (1961-1990). *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.28, 2000.

WALTY, Ivete Lara Camargo. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, UFMG, v.15, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINRICH, Harald. *Lete: a arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon*, Porto Alegre, v.17, n.17, 1991.

APÊNDICE A

Tabela de romancistas brasileiros contemporâneos

ESCRITOR(A) NASCIMENTO O FALECIMENTO NATURALIDADE	FORMAÇÃO INTELCTUAL	PROFISSÃO	ROMANCES PUBLICADOS	EDITORAS PRINCIPAIS	PRÊMIOS RECEBIDOS	CURIOSIDADES	REFERÊNCIAS
Adriana Lisboa 1970 Rio de Janeiro (RJ)	Graduada em Música (Uni-Rio) Doutorado em Literatura Comparada (UERJ)	Tradutora Professora de música Cantora	<i>Os fios da memória</i> (1999) <i>Sinfonia em branco</i> (2001) <i>Um beijo de Colombina</i> (2003) <i>Rakushisha</i> (2007)	Rocco	Prêmio José Saramago (2001)	Também escreveu contos e literatura infanto-juvenil.	MAIA, Maria Rita de Abreu. Sobre um espelho de águas e o brilho de certa estrela, a ficção se projeta e cria: considerações sobre o processo ficcional em O beijo de Colombina, de Adriana Lisboa. In: DEALTRY, Giovanna et al. <i>Alguma prosa</i> : ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. RESENDE, Beatriz. <i>Contemporâneos</i> : expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
André Sant'Anna 1964 Belo Horizonte (MG)	Ensino Médio	Jornalista Roteirista Compositor	<i>Sexo</i> (2000) <i>O paraíso é bem bacana</i> (2006)	Companhia das Letras		Conhecido também por sua produção de contos. Integra a coletânea <i>Geração 90: os transgressores</i> , organizada por Nelson de Oliveira.	OLIVEIRA, Nelson de (Org.). <i>Geração 90: os transgressores</i> . São Paulo: Boitempo, 2003. SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. VIDAL, Paloma. O ventríloquo cínico: sobre <i>O paraíso é bem bacana</i> , de André Sant'Anna. In: DEALTRY, Giovanna et al (Org.). <i>Alguma prosa</i> : ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. http://www.pucsp.br/revistafonteira/numeros_antigos/s11/download/Texto_entrevista2.pdf
Adriana Lunardi 1964 Xaxim (SC)	Formada em Comunicação Social (UFSM)	Roteirista	<i>Corpo estranho</i> (2006)	Rocco	Recebeu prêmios por sua produção de contos. <i>Corpo estranho</i> foi indicado ao Prêmio Zaffari & Bourbon.	Contemplada com a bolsa para escritores da Biblioteca Nacional (2000). Conhecida também pela produção de contos.	http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_liti/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbetes=8888&cd_item=35 http://www.avatar.ime.uerj.br/cevc/ldocs/Cronologia%20de%20Adriana%20Lunardi.doc
Altair Martins 1975 Porto Alegre(RS)	Mestre em Letras - Literatura Brasileira (UFRGS)	Professor	<i>A parede no escuro</i> (2008)	Record	Além de prêmios recebidos pelos contos publicados, foi vencedor do segundo Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria Primeiro Romance (2009).		http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=5231
Ana Maria Machado 1941 Rio de Janeiro (RJ)	Formada em Letras Neolatinas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil Pós-graduação na UFRJ Doutorado na École Pratique des Hautes Études, Paris	Pintora Professora Jornalista Consultora, palestrante sobre leitura Vice-Presidente do IBBY (International Board on Books for Young People) Membro do PEN Clube do Brasil	<i>Canteiros de Saturno</i> (1991) <i>Aos quatro ventos</i> (1993) <i>O mar nunca transborda</i> (1995) <i>A audácia dessa mulher</i> (1999) <i>Para sempre</i> (2001) <i>Palavra de honra</i> (2005)	Nova Fronteira	Prêmio Casa de Las Americas (1980) Prêmio Hans Christian Andersen pelo conjunto de sua obra infantil (2000) Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra (2001) Prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, para romance (1999) Prêmios Jabuti, Bienal de SP e APCA	Esteve exilada entre 1969 e 1972 devido à Ditadura Militar. Publicou mais de cem livros e é consagrada nacional e internacionalmente na literatura infanto-juvenil. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 2003. Outros romances: <i>Alice e Ulisses</i> (1983) <i>Tropical sol da liberdade</i> (1988)	http://www.academia.org.br/ab/lcgl/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=133&sid=92 http://www.ieps.org.br/mirele.pdf Site: http://www.anamariamachado.com/home/
Ana Maria Gonçalves 1970 Ibá (MG)	Formada em Publicidade (SP)	Publicitária	<i>Um defeito de cor</i> (2006)	Record	Prêmio Casa de las Américas	Inseriu-se na nova geração de escritores, que divulgam seu trabalho pela Internet para, depois, serem descobertos pelas grandes editoras.	http://www.oretratodobrasil.com.br/pdfs/RB_01/Um%20defeito%20sem%20m%20acufas.pdf CAPUANO, Cláudio de Sá. História e africanidade em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. In: DEALTRY, Giovanna et al (Org.). <i>Alguma prosa</i> : ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
Ana Miranda 1951 Fortaleza (CE)	Estudou Artes em Brasília e no Rio de Janeiro.	Escritora	<i>Boca do inferno</i> (1989) <i>O retrato do rei</i> (1991) <i>Sem pecado</i> (1993) <i>A última quimera</i> (1995) <i>Desmundo</i> (1996) <i>Amrik</i> (1997) <i>Dias e Dias</i> (2002)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti de Revelação (1990) pelo romance <i>Boca do inferno</i> Prêmios Jabuti (2003) e da Academia Brasileira de Letras pelo romance <i>Dias e Dias</i>	Morou em Brasília, Rio de Janeiro e, atualmente, vive em São Paulo. Seu livro <i>Desmundo</i> foi adaptado para cinema, sob direção de Alain Fresnot. Também escreveu poesias, crônicas, contos e a novela <i>Clarice</i> (1996).	http://www.releituras.com/anamiranda_menu.asp

Antonio Callado 1917-1997 Niterói (RJ)	Formado em Direito	Jornalista	<i>Memórias de Aldenham House</i> (1989)	Civilização Brasileira Nova Fronteira	Prêmio Goethe (1982) pelo livro <i>Sempreviva</i> Prêmio Brasília de Literatura (1985)	Outros romances: <i>Sempreviva</i> (1981), <i>A expedição Montaigne</i> (1982) e <i>Concerto carioca</i> (1985). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1994. Na década de 1990, continuou publicando contos e textos jornalísticos.	CALLADO, Antonio. <i>O homem cordial e outras histórias</i> . São Paulo: Ática, 1994.
Antônio Torres 1940 Junco (BA)	-	Jornalista	<i>Um táxi para Viena d'Áustria</i> (1991) <i>O cachorro e o lobo</i> (1997) <i>Meu querido canibal</i> (2000) <i>O nobre seqüestrador</i> (2003) <i>Pelo fundo da agulha</i> (2006)	Record Ática	Condecorado pelo governo francês (1998) como "Chevalier des Arts et des Lettres por seus romances publicados na França Prêmio Machado de Assis (2000), da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da sua obra Prêmio Zaffari & Bourbon (2001) pelo romance <i>Meu querido canibal</i> Prêmio Pen Clube do Brasil por <i>Balada da infância perdida</i> (1987) Prêmio Jabuti (2007) pelo romance <i>Pelo fundo da agulha</i>	Morou em Salvador, São Paulo e, atualmente, mora no Rio de Janeiro. Também viveu por três anos em Portugal. Outros romances: <i>Um cão uivando para a lua</i> (1972), <i>Os homens dos pés redondos</i> (1973), <i>Essa terra</i> (1976), <i>Adeus, velho</i> (1981) e <i>Balada da infância perdida</i> (1986).	http://www.antoniotorres.com.br/vida&obra.htm
Autran Dourado 1926 Patos de Minas (MG)	Formado em Direito	Jornalista	<i>Um artista aprendiz</i> (1989) <i>Morte da alegria</i> (1990) <i>Um cavalheiro de antigamente</i> (1992) <i>Ópera dos fantoches</i> (1994) <i>Confissões de Narciso</i> (1997)	Círculo do Livro Expressão e cultura	Prêmio Goethe(1981) Prêmio Camões (2000) Prêmio Machado de Assis (2008)	Mora no Rio de Janeiro há décadas. Outros romances: <i>A Barca dos Homens</i> (1961), <i>Ópera dos Mortos</i> (1967), <i>Os Sinos da Agonia</i> (1974), <i>As imaginações pecaminosas</i> (1981), <i>O meu mestre imaginário</i> (1982), <i>A serviço del-Rei</i> (1984), <i>Lucas Procópio</i> (1984) e <i>Violetas e caracóis</i> (1987). Publicou livros de análise literária como <i>Uma poética de romance: matéria de carpintaria</i> (1976) e <i>Breve manual de estilo e romance</i> (2003).	http://www.lettras.ufjf.br/posverna/doutorado/SantosLC.pdf
Bernardo Carvalho 1960 Rio de Janeiro (RJ)	Formado em Jornalismo pela PUC-Rio	Jornalista	<i>Onze</i> (1995) <i>Os bêbados e os sonâmbulos</i> (1996) <i>Teatro</i> (1998) <i>As iniciais</i> (1999) <i>Medo de Sade</i> (2000) <i>Nove noites</i> (2002) <i>Mongólia</i> (2003) <i>O Sol se põe em São Paulo</i> (2007)	Companhia das Letras	Prêmio APCA da Associação Paulista dos Críticos de Arte (2003) Prêmio Jabuti (2004) Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, com o romance <i>Nove Noites</i>	Tem livros traduzidos para mais de 10 idiomas. Foi correspondente da Folha de São Paulo em Paris e em Nova Iorque.	CARVALHO, Bernardo. <i>Nove noites</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2006. http://www.ufmg.br/boletim/bol1591/6.shtml http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgi/ua.exe/sys/start.htm?infoid=3698&sid=55&tpl=printview

Caio Fernando Abreu 1948-1996 Santiago (RS)	Curso de Letras incompleto	Jornalista	<i>Onde andar</i> <i>Dulce Veiga?</i> (1990)	L&PM Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1984 e 1989)	Conhecido principalmente pela produção de contos. Outros romances : <i>Limite branco</i> (1971) e <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> (1988) - considerado pelo autor um romance móbile ou mesmo um livro de contos.	ABREU, Caio Fenando. <i>Caio 3D</i> : o essencial da década de 1980.
Carlos Heitor Cony 1926 Rio de Janeiro (RJ)	Formado em Filosofia (UFRJ)	Jornalista comentarista	<i>Quase memória</i> (1995) <i>O piano e a orquestra</i> (1996) <i>A casa do poeta trágico</i> (1997) <i>Romance sem palavras</i> (1999) <i>O indigitado</i> (2001) <i>A tarde da tua ausência</i> (2003) <i>O adiantado da hora</i> (2006) <i>A morte e a vida</i> (2007)	Companhia das Letras Civilização Brasileira	Prêmio Jabuti (por quatro vezes) Prêmio Machado de Assis (1996)	Seu primeiro romance foi <i>O ventre</i> (1958). O autor tem uma vasta produção entre as décadas de 1960 e 1970. Em 2000, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras.	CONY, Carlos Heitor. <i>Quase memória</i> . Rio de Janeiro: O Globo, 2003. http://www.carlosheitorcony.com.br
Carlos Nascimento Silva 1937 Varginha (MG)	Mestre em Literatura Brasileira	Professor aposentado	<i>A casa da palma</i> (1995) <i>Cabra-cega</i> (1998) <i>Vale da Soledade: a natureza do mal</i> (2003) <i>Desengano</i> (2006)	Agir	Prêmio da União Brasileira de Escritores e da Associação Paulista de Críticos de Arte Prêmio Jabuti (1999 e 2007)		http://www.releituras.com/cnsilva_menu.asp
Carlos Sussekind 1933 Rio de Janeiro (RJ)	-	Tradutor	<i>Que pensam vocês que ele fez?</i> (1994) <i>O autor mente muito</i> (2001)	Companhia das Letras		Outro romance: <i>Armadilha para Lamartine</i> (1976). O romance <i>Que pensam vocês que ele fez</i> foi publicado em parceria com seu psicanalista Francisco Daudt. Seus romances estão enraizados no diário do pai, matéria-prima de seu processo de criação.	http://www.msmdia.com/nau/01/11fabio.pdf PINTO, Fabio Bortolazzo. <i>A ficção não é o que parece</i> : autobiografia, cinematographia e escrita diarística em três romances de Carlos Sussekind. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
Chico Buarque 1944 Rio de Janeiro (RJ)	Estudou na FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo	Cantor Compositor	<i>Estorvo</i> (1991) <i>Benjamin</i> (1995) <i>Budapeste</i> (2003) <i>Leite derramado</i> (2009)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1992 e 2004) Prêmio Bravo! (2009)	Engajou-se contra a Ditadura Militar nos anos de chumbo. Possui diversos prêmios musicais por suas composições. Da canção passou à literatura.	BUARQUE, Chico. <i>Budapeste</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2003. www.chicobuarque.com.br
Cristóvão Tezza 1952 Lages (SC)	Formado em Letras pela Universidade de Coimbra	Professor de Língua Portuguesa da UFSC e, posteriormente, da UFPR	<i>Juliano Pavollini</i> (1989) <i>A suavidade do vento</i> (1991) <i>O fantasma da infância</i> (1994) <i>Uma noite em Curitiba</i> (1995) <i>Breve espaço entre cor e sombra</i> (1998) <i>O fotógrafo</i> (2004) <i>O filho eterno</i> (2007)	Rocco Record	Prêmio Machado de Assis (1998) pelo romance <i>Breve espaço entre cor e sombra</i> Prêmio da Academia Brasileira de Letras e Prêmio Bravo! (2005) por <i>O fotógrafo</i> Prêmios diversos, como APCA, Jabuti, Portugal-Telecom, Bravo e Zaffari & Bourbon, por <i>O filho eterno</i>	Outros romances: <i>Gran circo das Américas</i> (1979), <i>O terrorista lírico</i> (1981), <i>Ensaio da paixão</i> (1982) e <i>Trappo</i> (1988). Publicou sua tese de Doutorado (USP) <i>Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo</i> (2002)	http://www.cristovaoorza.com.br/index.htm

Daniel Galera 1979 São Paulo (SP)	Formado em Publicidade (UFRGS)	Tradutor	<i>Até o dia em que o cão morreu</i> (2003) <i>Mãos de cavalo</i> (2006) <i>Cordilheira</i> (2008)	Companhia das Letras	Prêmio Machado de Assis (2008) por <i>Cordilheira</i>	Importante atuação na propagação da literatura através da Internet. Foi colunista de diversos periódicos virtuais	http://www.ranchocame.org/
Diogo Mainardi 1976 São Paulo (SP)	-	Colunista Produtor e roteirista de cinema Tradutor Apresentador do programa Manhattan Connection	<i>Arquipélago</i> (1992) <i>Polígono das secas</i> (1995) <i>Contra o Brasil</i> (1998)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1990) pelo livro <i>Malthus</i> - categoria contos e novelas	Conhecido por seu jornalismo ferrenho, acumula diversos processos judiciais.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Naul.Literaria/article/view/5136/4543
Domingos Pellegrini 1949 Londrina (PR)	Formado em Letras pela Universidade de Londrina Especialização em Teoria da Literatura (USP)	Jornalista Publicitário	<i>Terra vermelha</i> (1998) <i>O caso da chácara chã</i> (2000) <i>No coração das perobas</i> (2002) <i>Meninos no poder</i> (2005) <i>Quadrondo</i> (2007)	Moderna Ática Quinteto Editorial Record	Prêmio Jabuti (2001, 2003 e 2006)	Conhecido por sua produção de contos e de literatura infanto- juvenil.	http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13668.shtml http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=2599 http://www.ufmg.br/online/arquivos/003775.shtml
Fausto Wolff (Faustin von Wolffenbüttel) 1940-2008 Santo Ângelo (RS)	-	Jornalista Tradutor	<i>À mão esquerda</i> (1996) <i>O lobo atrás do espelho</i> (2000) <i>Olympia</i> (2007)	Civilização Brasileira	Prêmio Jabuti (1997)	Sofreu a repressão da Ditadura Militar, o que o levou ao exílio de cerca de 10 anos na Europa. Participou da edição de <i>O Pasquim</i> . Outros romances: <i>O acrobata pede desculpas e cai</i> (1966) e <i>O campo de batalha sou eu</i> (1968).	www.olobo.net e no site http://pt.wikipedia.org/wiki/Fausto_Wolff
Fernando Bonassi 1962 São Paulo (SP)	Formado em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)	Dramaturgo Roteirista Cineasta Jornalista	<i>Um céu de estrelas</i> (1991) <i>Subúrbio</i> (1994)	Objetiva Cosac Naify	Diversos prêmios cinematográficos, com adaptações da literatura para o cinema	Adaptou seu próprio romance <i>Um céu de estrelas</i> para o teatro (1996), no mesmo ano em que é adaptado para o cinema. Possui publicações na literatura infanto-juvenil.	http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=389 http://gavetadoautor.sites.uol.com.br/cincoperguntas4.html
Flávio Moreira da Costa 1942 Porto Alegre (RS)	Iniciou os estudos na Faculdade de Filosofia e Direito na UFRJ. Em 1966, como bolsista do governo francês no âmbito da Coopération Technique, estudou em Paris com Jean Rouch no Musée de L'homme (Cinema Etnográfico), Lucien Goldmann e Roland Barthes (Literatura e Semiologia). Convidado pela Fundação Fullbright em 1973, participou nos Estados Unidos como representante do Brasil no International Writing Program, da Universidade de Iowa.	Jornalista Tradutor	<i>Avenida Atlântica</i> (1992) <i>Modelo para morrer</i> (1999) <i>O equilibrista do arame farpado</i> (1997) <i>Três casos policiais de Mario Livramento</i> (2003) <i>O país dos ponteiros desencontrados</i> (2004)	Agir Record Ediouro	Prêmio Jabuti, Prêmio Machado de Assis de Romance, Prêmio Melhor Romance da União Brasileira de Escritores com <i>O equilibrista do aramé farpado</i> (1998)	Indicado pela Unesco, passou na França os meses de junho e julho de 2003, vivendo como escritor- residente no CAMAC. Outro romance: <i>Os mortos estão vivos</i> (1984)	http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1470 http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/FlavioMoreiradaCosta.htm

Francisco J.C. Dantas 1941 Riachão do Dantas (SE)	Doutor em Letras pela USP	Professor universitário	<i>Coivara da memória</i> (1991) <i>Os desvalidos</i> (1993) <i>Cartilha do silêncio</i> (1997)	Companhia das Letras	Prêmio Internacional União Latina de Literaturas Românicas (2000)	Tem contos e ensaios publicados em revistas especializadas. Também é do autor <i>A mulher no romance de Eça de Queiroz</i> (1999).	http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Autor.php?autor=150
Heloísa Seixas 1952 Rio de Janeiro (RJ)	Formada em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF)	Tradutora Jornalista Assessora de comunicação	<i>A porta</i> (1996) <i>Diário de Perséfone</i> (1998) <i>Pérolas absolutas</i> (2003)	Record Cosac Naify	Prêmio da União Brasileira dos Escritores (2002)	Esposa do escritor Ruy Castro Conhecida pela escrita de contos	http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/395/Heloisa-Seixas.aspx
Herberto Sales 1917-1999 Andaraí (BA)	-	Jornalista Foi por 10 anos diretor do Instituto Nacional do Livro	<i>Rio dos morcegos</i> (1993) <i>Rebanho do ódio</i> (1995) <i>A prostituta</i> (1996)	Civilização Brasileira	Pelo romance <i>O fruto do vosso ventre</i> , recebeu o Prêmio Jabuti (1977)	Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1971. Inicia na romanesca com <i>Cascalho</i> (1944). Outros romances: <i>Einstein, o minigênio</i> (1983), <i>Os pareceres do tempo</i> (1984), <i>A porta de chifre</i> (1986) e <i>Na relva da tua lembrança</i> (1988).	http://www.ufpe.br/pgletras/2006/teses/tes-angela-vilma-oliveira.pdf
Ignácio de Loyola Brandão 1936 Araraquara (SP)	Estudou Direito em São Paulo	Jornalista	<i>O anjo do adeus</i> (1995) <i>A largura e a altura do nada</i> (2006)	Global	Prêmio do ILA como o melhor livro latino-americano publicado na Itália (1983) por <i>Não verás pais nenhum</i> Prêmio Pedro Nava e da Associação Paulista de Críticos de Artes com <i>O ganhador</i> Prêmio Jabuti na categoria contos (2000) e livro infantil (2008)	<i>Zero</i> foi publicado em 1974 na Itália e censurado no Brasil, sendo liberado somente em 1979. Outros romances: <i>Não verás pais nenhum</i> (1981), <i>O beijo não vem da boca</i> (1985) e <i>O ganhador</i> (1987).	http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&lista=&secao=25&subsecao=0&ordem=1122&submenu=0&semlimite=todos http://www.ignaciodeloyolabrandao.com/
Ivan Ângelo 1936 Barbacena (MG)	Colegial concluído em Belo Horizonte	Jornalista Editor	<i>Amor?</i> (1995)	Nova Fronteira Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1976 - 1996)	O romance <i>A festa</i> (1975), em processo de elaboração desde 1963 devido à repressão militar, projetou-o como escritor e tornou-se um dos principais romances da década de 1970. É conhecido por sua produção de contos e crônicas. Também possui textos literários infanto-juvenis.	http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=143 http://www.klickescritores.com.br/ivanangelo/ivanangelo.htm
João Almino 1950 Mossoró (RN)	Doutorado em Paris	Diplomata Professor Crítico Fotógrafo	<i>Samba-enredo</i> (1994) <i>As cinco estações do amor</i> (2001) <i>O Livro das emoções</i> (2008)	Record	Prêmio do Instituto Nacional do Livro com <i>Ideias para onde passar o fim do mundo</i> Prêmio Casa de las Américas (2003) com <i>As cinco estações do amor</i>	Possui diversos livros não ficcionais vinculados a história e filosofia. Outro romance: <i>Ideias para onde passar o fim do mundo</i> (1987)	http://www.heloisabuarquedehollandia.com.br/?p=292 http://www.joaualmino.com/

<p>João Gilberto Noll 1946 Porto Alegre (RS)</p>	<p>Formado em Letras pela Faculdade Notre Dame (RJ)</p>	<p>Jornalista</p>	<p><i>Hotel Atlântico</i> (1989) <i>O quieto animal da esquina</i> (1991) <i>Harmada</i> (1993) <i>A céu aberto</i> (1996) <i>Canoas e marolas</i> (1999) <i>Berkeley em Bellagio</i> (2002) <i>Lorde</i> (2004) <i>Acenos e afagos</i> (2009)</p>	<p>Rocco W11 Companhia das Letras Francis</p>	<p>Prêmio Jabuti (1981, 1994, 1997) Prêmio Ficção da Academia Brasileira de Letras (2004) Prêmio Bravo! Prime (2006)</p>	<p>Em 1982, ganhou bolsa do Programa de Escritores da Universidade de Yowa, EUA. Em 2004, passou dois meses em Londres como escritor-residente no King's College, onde escreveu o romance <i>Lorde</i>. Outros romances: <i>A fúria do corpo</i> (1981), <i>Bandoleiros</i> (1985) e <i>Rastros do verão</i> (1986).</p>	<p>http://www.joaogilbertonoll.com.br/ NOLL, João Gilberto. <i>Lorde</i>. São Paulo: Francis, 2004.</p>
<p>João Silvério Trevisan 1944 Ribeirão Bonito (SP)</p>	<p>Estudou Filosofia</p>	<p>Coordenador de oficinas literárias Cineasta Tradutor Roteirista</p>	<p><i>O Livro do avesso</i> (1992) <i>Ana em Veneza</i> (1994) <i>Rei do cheiro</i> (2009)</p>	<p>Record Global</p>	<p>Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA (1994 - 2009) Prêmio Jabuti (1993 - 1995)</p>	<p>Foi militante do movimento gay no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Em 1982, iniciou pesquisa sobre a homossexualidade no Brasil, em solicitação da editora britânica Gay Men's Press - GMP, trabalho que resultou em <i>Devassos no paraíso</i> (1986). Outros romances: <i>Em nome do desejo</i> (1983) <i>Vagas notícias de Melinha Marchiotti</i> (1984).</p>	<p>http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?useaction=biografias_texto&cd_verbete=8763&lst_palavras=</p>
<p>João Ubaldo Ribeiro 1941 Ilha de Itaparica (BA)</p>	<p>Formado em Direito pela Universidade Federal da Bahia. Pós-graduado em Administração Pública pela mesma Universidade Mestre (Master of Science) em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade da Califórnia do Sul.</p>	<p>Jornalista</p>	<p><i>O sorriso do lagarto</i> (1989) <i>O feitiço da Ilha do Pavão</i> (1997) <i>A casa dos budas ditosos</i> (1999) <i>Miséria e grandeza do amor de Benedita</i> (2000) <i>Diário do farol</i> (2002)</p>	<p>Nova Fronteira</p>	<p>Golfinho de Ouro (1985) Prêmio Jabuti (1985) Prêmio Camões (2008)</p>	<p>Em 1971, escreveu o romance <i>Sargento Getúlio</i>, premiado e reconhecido pela crítica nacional como um dos principais romances brasileiros da década de 1970. Entre 1990 e 1991, morou em Berlim, a convite do Instituto Alemão de Intercâmbio (DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1993. Outros romances: <i>Vila Real</i> (1979) e <i>Viva o povo brasileiro</i> (1984).</p>	<p>http://www.academia.org.br/ab/cgilibu.exe/systart.htm?sid=319 RIBEIRO, João Ubaldo. <i>Sargento Getúlio</i>. Porto Alegre: RBS, 2004.</p>
<p>Jorge Amado 1912-2001 Itabuna (BA)</p>	<p>Formado pela Faculdade Nacional de Direito (RJ)</p>	<p>Escritor Militante político do Partido Comunista Brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950</p>	<p><i>A descoberta da América pelos turcos</i> (1992) <i>Milagre dos pássaros</i> (1997)</p>	<p>Record</p>	<p>Prêmio Jabuti (1995) Prêmio Camões (1994)</p>	<p>Desde 1931, com <i>O país do carnaval</i>, Jorge Amado escreveu mais de duas dezenas de romances, presenciando momentos decisivos da história e da literatura do país no século XX. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1961. Outras obras: <i>Tocaia grande</i> (1984), <i>O sumiço da santa: uma história de feitiçaria</i> (1988).</p>	<p>http://www.funcaojorgeamado.com.br/jorge_biografia.htm</p>

Josué Montello 1917 - 2006 São Luís (MA)	Especialista em Educação - nível superior	Professor universitário Membro de diversas instituições culturais	<i>A última convidada</i> (1989) <i>Um beiral para os bem-te-vis</i> (1989) <i>O camarote vazio</i> (1990) <i>O baile da despedida</i> (1992) <i>A viagem sem regresso</i> (1993) <i>Uma sombra na parede</i> (1995) <i>A mulher proibida</i> (1996) <i>Enquanto o tempo não passa</i> (1996)	Nova Fronteira	Prêmio Fundação Cultural de Brasília (1972) Prêmio da APCA (1978) Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1979) Prêmio Brasília de Literatura (1982) Grande Prêmio da Academia Francesa (1987) Prêmio Guimarães Rosa (1998) Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Maranhão	Foi membro da Academia Brasileira de Letras Outros romances: <i>Cais da Sagração</i> (1971) <i>Os tambores de São Luís</i> (1975) <i>Noite sobre Alcântara</i> (1978)	http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=784&sid=284&tpl=printerview
José J. Veiga 1915-1999 Corumbá de Goiás (GO)	Formado pela Universidade Nacional de Direito ((RJ)	Jornalista	<i>A casca da serpente</i> (1989) <i>O risonho cavalo do príncipe</i> (1993) <i>O relógio belizário</i> (1995)	Civilização Brasileira Record	Prêmio Jabuti (1983 - 1993)	<i>A hora dos ruminantes</i> (1966) e <i>A sombra dos reis barbudos</i> (1972) projetaram-no na literatura, através do caráter alegórico dos romances, e deram início ao "ciclo sombrio", de combate à opressão nos anos de chumbo da Ditadura Militar. Em 1998, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da ABL, pelo conjunto de sua obra. Outros romances: <i>Aquele mundo de Vasabarras</i> (1982), <i>Torvelinho dia e noite</i> (1985).	http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JosJVeig.html http://www.unipinhal.edu.br/ojs/falladospinhas/include/getdoc.php?id=37&article=11&mode=pdf
José Roberto Torero 1963 Santos (SP)	Formado em Letras e Jornalismo pela USP	Jornalista Empresário Cineasta	<i>O Chalaça</i> (1994) <i>Terra Papagalli</i> (2000) - com Marcus Aurelius Pimenta	Objetiva	Prêmio Jabuti (1995)	<i>Com O Chalaça (Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça)</i> ganhou vários prêmios literários.	http://www.releituras.com/jtorero_menu.asp
Juremir Machado da Silva 1962 Santana do Livramento (RS)	Graduado em História e em Jornalismo pela PUCRS Doutor em Sociologia pela Universidade Paris V, René Descartes, Sorbonne	Jornalista Professor Tradutor	<i>A prisioneira do castelinho do Alto da Bronze</i> (1993) <i>Cai a noite sobre Palomas</i> (1995) <i>Viagem ao extremo sul da solidão</i> (1997) <i>Fronteiras</i> (1999) <i>Getúlio</i> (2004) <i>Solo</i> (2008)	Sulina Record	Diversos prêmios jornalísticos recebidos. Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques atribuído pelo governo francês (2008)		http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4782884U9 http://www.ihu.unisinos.br/uploads/publicacoes/edicoes/1158331473.45pdf.pdf
Letícia Wierzchowski 1972 Porto Alegre (RS)	Estudou Arquitetura	Escritora	<i>O anjo e o resto de nós</i> (1998) <i>Prata do tempo</i> (1999) <i>A casa das sete mulheres</i> (2002) <i>O pintor que escrevia</i> (2003) <i>Cristal polonês</i> (2003) <i>Um farol no pampa</i> (2004) <i>Uma ponte para Terebin</i> (2005) <i>De um grande amor e de uma perdição maior ainda</i> (2007) <i>Os aparados</i> (2009)	Record	Recebeu prêmios por suas obras infanto-juvenis.	O romance <i>A casa das sete mulheres</i> foi adaptado para a televisão em 2003.	http://www.leticiawierzchowski.com.br/ http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0.6993.EPT829718-1661.00.html

Luis Fernando Verissimo 1936 Porto Alegre (RS)	Concluiu o Curso Secundário nos Estados Unidos e estudou música.	Jornalista Músico	<i>Gula - o clube dos anjos</i> (1999) <i>Borges e os orangotangos</i> (2000) <i>O opositor</i> (2004) <i>Os espíões</i> (2009)	L&PM	Prêmio Abril de Humor Jornalístico (1982-1983) Prêmio Deux Oceans (2004)	Integrante da Banda Jazz 6 Outro romance: <i>O jardim do diabo</i> (1988)	VERISSIMO, Luis Fernando. <i>Humor & outras histórias</i> . Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Coleção autores gaúchos)
Luiz Antônio de Assis Brasil 1945 Porto Alegre (RS)	Pós-Doutorado em Letras - Literatura Açoriana (1992)	Professor	<i>Videiras de cristal: a paixão de Jacobina</i> (1990) <i>Concerto campestre</i> (1997) <i>O pintor de retratos</i> (2001) <i>A margem imóvel do rio</i> (2003)	Mercado aberto L&PM	Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro (1988), por <i>Cães da Província</i> . Prêmio Machado de Assis (2001), por <i>O pintor de retratos</i> . Prêmio Portugal Telecom (2004)	Outros romances: <i>Bacia das almas</i> (1981), <i>As virtudes da casa</i> (1985) e <i>Cães da província</i> (1987).	www.laab.com.br
Luiz Ruffato 1961 Cataguases (MG)	Formado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora	Jornalista	<i>Eles eram muitos cavalos</i> (2001) <i>Mamma, son tanto felice</i> (2005) <i>O mundo inimigo</i> (2005) <i>Vista parcial da noite</i> (2006) <i>O livro das impossibilidades</i> (2008) <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2009)	Record	Por <i>Eles eram muitos cavalos</i> recebeu os prêmios ABCA e Machado de Assis (2001)	Os romances <i>Mamma, son tanto felice</i> , <i>O mundo inimigo</i> , <i>Vista parcial da noite</i> e <i>O livro das impossibilidades</i> compõem o projeto Inferno Provisório, de cinco volumes.	RUFFATO, Luiz. <i>Eles eram muitos cavalos</i> . 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/docs/Cronologia%20de%20Lui%20Ruffato.doc
Lya Luft 1938 Santa Cruz do Sul (RS)	Mestre em Letras (UFRGS - PUCRS)	Tradutora	<i>Sentinela</i> (1994) <i>O ponto cego</i> (1999)	Sciciliano Mandarin Nova Fronteira Record	Prêmio Erico Verissimo (1984)	Traduziu obras de Virginia Woolf, Doris Lessing, Hermann Hesse, Bertold Brecht, entre outros escritores. Outros romances: <i>As parceiras</i> (1980), <i>A asa esquerda do anjo</i> (1981), <i>Reunião de família</i> (1982), <i>O quarto fechado</i> (1984) e <i>Exílio</i> (1987).	LUFT, Lya. <i>A canção da mulher que escreve</i> . Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Coleção autores gaúchos)
Lygia Fagundes Telles 1923 São Paulo (SP)	Formada em Educação Física e em Ciências Jurídicas e Sociais (USP)	Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo	<i>As horas nuas</i> (1989)	José Olympio Nova Fronteira	Prêmios Jabuti, Coelho Neto (ABL) e da Associação Paulista de Críticos de Arte pelo romance <i>As meninas</i> . Prêmios Golfinho de Ouro e Jabuti pelo livro de contos <i>Invenção e memória</i> (2000) Prêmio Camões (2005)	É reconhecida por seus três primeiros romances: <i>Ciranda de pedra</i> (1954), <i>Verão no aquário</i> (1964) e <i>As meninas</i> (1973). Casou-se com o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes. Membro da Academia Paulista de Letras desde 1985.	http://portalliterat.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/index.htm http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=44

<p>Maria Adelaide Amaral 1942 Porto (Portugal) Radicada no Brasil (RJ) desde os 12 anos</p>	<p>Formada em Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero</p>	<p>Dramaturga Roteirista Tradutora</p>	<p><i>Aos meus amigos</i> (1992) <i>O bruxo</i> (2000) <i>Estrela nua</i> (2003)</p>	<p>Globo</p>	<p>Prêmio Jabuti (1986) Prêmios Molière (1978, 1983, 1984 e 1994) Prêmio da Associação dos Críticos de Arte (1978, 1996) Seu talento para a televisão e o teatro transformou-se em novelas, minisséries, espetáculos teatrais, adaptações para teatro, que lhe renderam dezenas de prêmios.</p>	<p>Outro romance: <i>Luísa</i> (quase uma história de amor) (1986). Entre os trabalhos mais conhecidos estão <i>Bodas de papel</i> (1976), <i>Chiquinha Gonzaga</i> (1982), <i>Intensa magia</i> (1995) e <i>Tarsila</i> (2003) - teatro; <i>Os maias</i> (2001), <i>A casa das sete mulheres</i> (2003), <i>Um só coração</i> (2004) e <i>JK</i> (2006) - televisão.</p>	<p>http://www.itaucultural.org.br/aplicxtemas/enciclopedia_teatro/fin dex.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=91 http://www.mariaadelaideamaral.com.br/</p>
<p>Marilene Felinto 1957 Recife (PE)</p>	<p>Graduada em Letras</p>	<p>Jornalista Tradutora</p>	<p><i>Obsceno abandono: amor e perda</i> (2002)</p>	<p>Guanabara Record</p>	<p>Prêmio da União Brasileira dos Escritores (1981) e Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (1982) por <i>As mulheres de Tijucopapo</i></p>	<p>Ferrenha crítica no jornalismo brasileiro, a denunciar desigualdades e injustiças. Outros romances: <i>As mulheres de Tijucopapo</i> (1980) e <i>O lago encantado de Grangonzo</i> (1987).</p>	<p>http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/80/249.pdf http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/60/716.pdf</p>
<p>Marçal Aquino 1958 Amparo (SP)</p>	<p>Formado em Jornalismo pela PUC-Campinas</p>	<p>Jornalista Roteirista de cinema</p>	<p><i>O invasor</i> (1991) <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i> (2005)</p>	<p>Cosac Naify Companhia das Letras</p>	<p>Prêmio Nestlé de Literatura (1991) Prêmio Jabuti (2000)</p>	<p>Também possui poemas, livros juvenis e de contos publicados. Na contística, sobressaem-se <i>As fomes de setembro</i> (1991) e <i>O amor e outros objetos pontiagudos</i> (1999). Adaptou patra o cinema romances de autores brasileiros, como Sérgio Sant'Anna (<i>Crime delicado</i>) e Daniel Galera (<i>Até o dia em que o cão morreu</i>).</p>	<p>http://www.letras.ufjf.br/posverna/doutorado/BarbosaCVF.pdf http://www.avatar.ime.uefj.br/cevl/docs/Cronologia%20de%20M ar%C3%A7a%20Aquino.doc</p>
<p>Marcelo Mirisola 1966 São Paulo (SP)</p>	<p>Bacharel em Direito</p>	<p>escritor</p>	<p><i>O azul do filho morto</i> (2002) <i>Bangaló</i> (2003) <i>Joana a contragosto</i> (2005)</p>	<p>Editora 34 Record</p>		<p>Conhecido por sua produção de contos e crônicas, com destaque para <i>Notas da arrebatção</i> (2005) Integra a coletânea <i>Geração 90</i>: os transgressores, organizada por Nelson de Oliveira.</p>	<p>OLIVEIRA, Nelson de (Org.). <i>Geração 90: os trasgressores</i>. São Paulo: Boitempo, 2003. SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i>. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.</p>
<p>Michel Laub 1973 Porto Alegre (RS)</p>	<p>Formado em Direito (UFRGS) Cursou Jornalismo (PUCRS)</p>	<p>Jornalista Professor de criação literária da Academia Internacional de Cinema de São Paulo Colaborador para a Folha de São Paulo Foi editor-chefe e diretor de redação da revista Bravo</p>	<p><i>Música anterior</i> (2001) <i>Longe da água</i> (2004) <i>Segundo tempo</i> (2006)</p>	<p>Companhia das Letras</p>	<p>Prêmio de revelação da União Brasileira dos Escritores</p>	<p>É coordenador do setor de publicações e cursos do Instituto Moreira Salles.</p>	<p>http://www.itaucultural.org.br/aplicxtemas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=8885&cd_item=35</p>

Milton Hatoum 1952 Manaus (AM)	Doutor em Teoria Literária (USP)	Professor Tradutor	<i>Relato de um certo Oriente</i> (1989) <i>Dois irmãos</i> (2000) <i>Cinzas do Norte</i> (2005) <i>Órfãos do Eldorado</i> (2008)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1990, 2001 e 2007) Prêmio Bravo!, APCA e Portugal Telecom (2006)	Foi responsável por trazer o norte do Brasil, em especial a cidade de Manaus, para o cenário da literatura brasileira.	http://www.itaucultural.org.br/aplicxtemas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5782&cd_item=35 HATOUM, Milton. <i>Órfãos do Eldorado</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2008. http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm
Moacyr Scliar 1937 Porto Alegre (RS)	Formado em Medicina (UFRGS)	Médico	<i>Cenas da vida minúscula</i> (1991) <i>Sonhos tropicais</i> (1992) <i>A majestade do Xingu</i> (1997) <i>A mulher que escreveu a Bíblia</i> (1999) <i>Os leopardos de Kafka</i> (2000) <i>Na noite do ventre, o diamante</i> (2005) <i>Manual da paixão solitária</i> (2008)	L&PM Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1988, 1993, 2000 e 2009) Prêmio José Lins do Rego - ABL (1998)	Membro da Academia Brasileira de Letras desde 2003. Outros romances: <i>O centauro no jardim</i> (1980), <i>Max e os felinos</i> (1981) e <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i> (1983).	SCLIAR, Moacyr. <i>A escrita de um homem só</i> . Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Coleção autores gaúchos) http://www.academia.org.br/abi/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=497&sid=298
Nélide Pinõn 1937 Rio de Janeiro (RJ)	Formada em Jornalismo (PUCRJ)	Jornalista Professora universitária Diretora do Laboratório de Criação Literária na Faculdade de Letras da UFRJ (1970) Palestrante em países latino-americanos e europeus	<i>Até amanhã, outra vez</i> (1999) <i>Vozes do deserto</i> (2004)	Record	Prêmio Mario de Andrade (1973) pelo romance <i>A casa da paixão</i> Prêmio Ficção do Pen Clube e Prêmio APCA (1985) por <i>República dos sonhos</i> Prêmio José Geraldo Vieira, da União Brasileira de Escritores de São Paulo (1987) por <i>A Doce Canção de Caetana</i> Prêmio Golfinho de Ouro (1990) Prêmio Bienal Nestlé (1991) Prêmio Iberoamericano de Narrativa Jorge Isaacs (2001) Prêmio Jabuti (2005)	Outros romances: <i>A casa da paixão</i> (1972), <i>Tebas do meu coração</i> (1974), <i>A força do destino</i> (1977), <i>A república dos sonhos</i> (1984) e <i>A doce canção de Caetana</i> (1987). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1989. Nomeada Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres pelo governo francês. Doutor Honoris Causa da Universidade de Santiago de Compostela (1998)	http://www.neidapinon.com.br PINÓN, Nélide. <i>A força do destino</i> . 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
Nelson de Oliveira 1966 Guairá (SP)	Doutor em Letras (USP)	Diretor de arte	<i>Subsolo infinito</i> (2000) <i>A maldição do macho</i> (2002) <i>O oitavo dia da semana</i> (2005)	Companhia das Letras Record	Prêmio Casa de las Américas (1995) Prêmio da Fundação Cultural da Bahia (1996) Prêmio APCA (2001 e 2003) Prêmio da Fundação Biblioteca Nacional(2007).	Organizou as antologias de prosadores <i>Geração 90: manuscritos de computador</i> (2001) e <i>Geração 90: os transgressores</i> (2003)	OLIVEIRA, Nelson de (Org.). <i>Geração 90: os transgressores</i> . São Paulo: Boitempo, 2003.
Patrícia Melo 1962 Assis (SP)	-	Roteirista Dramaturga	<i>Acqua Toffana</i> (1994) <i>Matador</i> (1995) <i>Elogio da mentira</i> (1998) <i>Inferno</i> (2001) <i>Valsa negra</i> (2003) <i>Mundo perdido</i> (2006) <i>Jonas, o cropomanta</i> (2008)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (2001)	Adaptou <i>Bufo & Spallanzani</i> , de Rubem Fonseca. Teve seu romance <i>Matador</i> adaptado por Rubem Fonseca (2003) no filme <i>O homem do ano</i> .	SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. COUTINHO, Angélica. Miquel, dez anos depois. In: DEALTRY, Giovanna et al (Org.). <i>Alguns prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/STCHLM_PAPERS_Johnen.pdf

Paulo Coelho 1947 Rio de Janeiro (RJ)	-	Jornalista Palestrante	Brida (1990) As Valkírias (1992) Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei (1994) O Monte Cinco (1996) Veronika decide morrer (1998) O demônio e a Srta. Prym (2000) Onze minutos (2003) O Zahir (2005) A bruxa de Portobello (2007) O vencedor está só (2008)	Rocco Globo Objetiva	Condecorado como Chevalier de L'Ordre National de la Legion d'Honneur na França (2000)	Membro da Academia Brasileira de Letras desde 2002. Outros romances: <i>O diário de um mago</i> (1986) e <i>O alquimista</i> (1988).	http://www.academia.org.br/ab/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=322&sid=233
Paulo Lins 1958 Rio de Janeiro (RJ)	Graduado em Letras	Roteirista	<i>Cidade de Deus</i> (1997)	Companhia das Letras	<i>Quase dois irmãos</i> recebeu o prêmio de melhor roteiro da Associação Paulista de Críticos de Arte (2005).	Cresceu na favela Cidade de Deus, que deu nome ao seu principal livro. Foi roteirista de <i>Cidade dos homens</i> , da TV Globo, e do roteiro do longa-metragem <i>Quase dois irmãos</i> (2004), de Lúcia Murat.	http://www.tirodeletra.com.br/biografia/PauloLins.htm
Rachel de Queiroz 1910-2003 Fortaleza (CE)	Cursou o Normal no Colégio Imaculada Conceição (CE)	Tradutora Redatora Cronista Membro do Conselho Federal de Cultura (1967-1989)	<i>Memorial de Maria Moura</i> (1992)	José Olympio Siciliano	Prêmio Nacional de Literatura de Brasília (1980) Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Ceará (1981) Prêmio Luís de Camões (1993) Prêmio Jabuti (1993) Prêmio Moinho Santista (1996) Doutor Honoris Causa, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2000)	Em 1930, publicou seu primeiro romance, <i>O Quinze</i> , que a projetou nacionalmente. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1977. Outros romances: <i>Dôra, Doralina</i> (1975) e <i>O galo de ouro</i> (1985).	http://www.academia.org.br/ab/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=261&sid=115
Roberto Gomes 1944 Blumenau (SC)	Formado em Filosofia pela Universidade Católica do Paraná	Professor universitário Editor Tradutor	<i>Os dias do demônio</i> (2000) <i>Todas as casas</i> (2004) <i>Júlia</i> (2008)	Criar Edições	Prêmio José Geraldo Vieira (1979) Prêmio Jabuti (1982)	Outros romances: <i>Alegres memórias de um cadáver</i> (1979), <i>Antes que o teto desabe</i> (1981) e <i>Terceiro tempo de jogo</i> (1985). Também escreve ensaios, contos, crônicas e textos dirigidos ao público infanto-juvenil.	http://www.fafuv.br/pdf/roberto.pdf http://www.criaredicoes.com.br/robertogomes/index.htm
Renato Modernell 1953 Rio Grande (RS)	Mestrado na Escola de Comunicações e Artes (USP)	Jornalista Professor	<i>Os jornalistas</i> (1995) <i>Edifício Mênfis</i> (1996) <i>Viagem ao pavio da vela</i> (2001)	Melhoramentos Record	Prêmio Jabuti (1989) Prêmios jornalísticos diversos no Brasil Prêmios literários recebidos na Itália e em Portugal	Desde 2006, ministra a disciplina "Literatura: paralelos e inspirações para o jornalismo" no Programa de Pós-graduação em Jornalismo Literário da ABJL. Outros romances: <i>Che Bandoneón</i> (1984), <i>Meninos de Netuno</i> (1988) e <i>Sonata da última cidade</i> (1988).	http://www.renatomodernell.com.br http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4732887Y9

Roberto Drummond 1939 - 2002 Vale do Rio Doce (MG)	Ensino Médio incompleto	Jornalista	<i>Hilda Furacão</i> (1991) <i>Inês é morta</i> (1993) <i>O cheiro de Deus</i> (2001)	Objetiva Geração Editorial	Prêmio Jabuti (1975)	Também é conhecido pela produção de contos. Outros romances: <i>A morte de D.J. Em Paris</i> (1975) <i>O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado</i> (1978) <i>Sangue de Coca-Cola</i> (1980) <i>Hitler manda lembranças</i> (1984) <i>Ontem à noite era sexta-feira</i> (1988)	SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
Rodrigo Lacerda 1969 Rio de Janeiro (RJ)	Doutor em Teoria Literária	Editor Tradutor	<i>O mistério do leão Rampante</i> (1995) <i>A dinâmica das larvas</i> (1996) <i>Vista do rio</i> (2004) <i>Outra vida</i> (2009)	Cosac Naify Alfaguara	Prêmio Jabuti (1996) Prêmio Machado de Assis (2009) Prêmio Glória Pondé, da Biblioteca Nacional (2009), pelo livro juvenil <i>O fazedor de velhos</i> (2008)	Escreve textos de jornalismo cultural e artigos de crítica literária.	http://www.rodrigolacerda.com.br
Rubem Fonseca 1925 Juiz de Fora (MG)	Formado em Direito	Roteirista de cinema	<i>Agosto</i> (1990) <i>O selvagem da ópera</i> (1994) <i>Diário de um fenescino</i> (2003) <i>Mandrake</i> (2005) <i>O seminarista</i> (2009)	Companhia das Letras	Prêmios Goethe Jabuti (1984), pelo livro <i>A grande arte</i> Prêmio Pedro Nava do Museu de Literatura por <i>Vastas emoções e pensamentos imperfeitos</i> Prêmio Camões e Juan Rulfo (2003) pelo conjunto de sua obra	Mora no Rio de Janeiro desde a infância. Não gosta de expor-se à mídia. Outros romances: <i>A grande arte</i> (1983), <i>Bufo & Spallanzani</i> (1986) e <i>Vastas emoções e pensamentos imperfeitos</i> (1988).	http://portalliterat.terra.com.br/rubem_fonseca/index.htm FONSECA, Rubem. <i>64 contos</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
Rubens Figueiredo 1956 Rio de Janeiro (RJ)	Formado em Letras (Português - Russo) pela UFRJ	Tradutor Editor Professor	<i>A festa do milênio</i> (1990) <i>Barco a seco</i> (2001)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1999-2002) Prêmio Arthur de Azevedo, da Biblioteca Nacional (1999)	Possui produção de contos representativa com <i>O livro dos lobos</i> (1994), <i>As palavras secretas</i> (1998) e <i>Contos de Pedro</i> (2006). Outros romances: <i>O mistério da samambaia bailarina</i> (1986) e <i>Essa maldita farinha</i> (1987).	RESENDE, Beatriz. <i>Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma</i> . In: Revista Semear 7. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses (PUC-Rio), 2001. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_13.html . BARCELLOS, Marília de Araújo. <i>Contos de Pedro: a literatura de Rubens Figueiredo e os universos da mesmice</i> . In: DEALTRY, Giovanna et al (Org.). <i>Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
Ruy Castro 1948 Caratinga (MG)	Graduado em Ciências Sociais pela UFRJ	Jornalista Tradutor	<i>Era no tempo do rei</i> (2007)	Alfaguara	Prêmio Jabuti (2006) pelo livro <i>Carmen: uma biografia</i>	É reconhecido por seus livros-reportagens, que tramam jornalismo e literatura. Escreveu as biografias de Nelson Rodrigues, Carmen Miranda e Garrincha. Na literatura infanto-juvenil, possui o livro <i>O pai que era mãe</i> (2001).	Revista da Cultura, n. 29. São Paulo: Livraria Cultura, dez.2009.
Salim Miguel 1924 Líbano Radicado no Brasil (SC) desde a 1928	Estudou no grupo escolar de Biguaçu (SC). Possui formação autodidata.	Jornalista Diretor da editora da UFSC	<i>Nur na escuridão</i> (1999) <i>Mare Nostrum</i> (2004) <i>Jornada com Rupert</i> (2008)	Global Record	Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (1999) Prêmio Zaffary-Bourbon (2001) Troféu Juca Pato Intelectual do Ano pela União Nacional de Escritores (2002)	Doutor Honoris Causa pela UFSC Possui produção de contos, crônicas e romances Participou da produção do primeiro longa-metragem catarinense, <i>O preço da ilusão</i> Foi preso no período da Ditadura Militar, fato que resultou no livro <i>Primeiro de abril: narrativas da cadeia</i> . Outro romance: <i>A voz submersa</i> (1984)	SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. http://portalliterat.terra.com.br/artigos/notas-sobre-a-literatura-catarinense-salim-miguel http://www.cfh.ufsc.br/~revista/fch43/fch43_artigo_1.pdf

Santiago Nazarian 1977 São Paulo (SP)	Formado em Publicidade	Redator publicitário Tradutor	<i>Olívio</i> (2003) <i>A morte sem nome</i> (2004) <i>Feriado de mim mesmo</i> (2005) <i>Mastigando humanos</i> (2006) <i>O prédio, o tédio e o menino cego</i> (2009)	Planeta do Brasil Record Nova Fronteira	Prêmio da Fundação Conrado Wessel		RESENDE, Beatriz. <i>Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI</i> . Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008. SCHJØLLHAMMER, Karl Erik. <i>Ficção brasileira contemporânea</i> . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2401
Sérgio Sant'Anna 1941 Rio de Janeiro (RJ)	Formado em Direito (UFMG) Pós-graduação no Instituto de Ciências Políticas da Universidade de Paris	Colunista de revistas e jornais Foi professor da UFRJ	<i>Um crime delicado</i> (1997)	Companhia das Letras	Prêmio Jabuti (1998)	Uma de suas obras mais notórias é o romance <i>Confissões de Ralfo</i> (1975) Sua produção narrativa está mais voltada à contística. Outros romances: <i>Um romance de geração</i> (1981) e <i>A tragédia brasileira</i> (1984).	http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbeta=5816&cd_item=35 http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/1204/1/DISSERTAcao_2008_GleiserMateusValerio.pdf
Silviano Santiago 1936 Formiga (MG)	Doutorado na Universidade de Paris Sorbonne Graduado em Letras (UFMG)	Ensaísta Crítico de cinema Lecionou nas universidades de Novo México, na Universidade de Toronto, na PUC-Rio e Universidade Federal Fluminense.	<i>Uma história de família</i> (1992) <i>Viagem ao México</i> (1995) <i>De côcoras</i> (1999) <i>O falso mentiroso</i> (2004) <i>Heranças</i> (2008)	Paz e Terra Rocco	Prêmio Jabuti (1982 - 1993)	Grande ensaísta, Santiago é reconhecido por seus textos de crítica literária, como os encontrados em <i>Uma literatura nos trópicos</i> (1978), <i>Vale enquanto pesa</i> (1982) e <i>Nas malhas da letra</i> (1989). Outros romances: <i>Em liberdade</i> (1981) e <i>Stella Manhattan</i> (1984).	http://www.ufmg.br/online/arquivos/002446.shtml
Tabajara Ruas 1942 Uruguiana (RS)	Formado em Arquitetura (UFRGS)	Roteirista Cineasta Publicitário	<i>Perseguição e certo de Juvêncio Gutierrez</i> (1990) <i>Netto perde sua alma</i> (1995) <i>O fascínio</i> (1997)	L&PM Record	Recebeu o Prêmio Erico Verissimo pelo conjunto de sua obra.	Seu primeiro romance foi <i>A região submersa</i> (1978). Romances como <i>Netto perde sua alma</i> e <i>O fascínio</i> foram adaptados para o cinema. Outro romance: <i>Os varões assinalados</i> (1985).	http://www.upf.tche.br/jornada/2009/index.php?option=com_content&view=article&id=172:tabajara-ruas&catid=9:autores&Itemid=32
Vitor Ramil 1962 Pelotas (RS)	-	Compositor Músico	<i>Satolep</i> (2008)	Cosac Naify	O livro foi finalista de prêmios nacionais.	Reconhecido internacionalmente como cantor e compositor. Possui também a novela <i>Pequod</i> (1999) e o ensaio <i>A estética do frio</i> (2004).	RAMIL, Vitor. <i>Satolep</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2008.
Zulmira Ribeiro Tavares 1930 São Paulo (SP)	-	Professora de cinema Pesquisadora	<i>O nome do bispo</i> (1985) <i>Joias de Família</i> (1990) <i>Cafê pequeno</i> (1995)	Brasiliense Companhia das Letras	Prêmio Revelação de Literatura APCA (1974) Prêmio Mercedes Benz de Literatura (1985) Prêmio Jabuti (1988)	Conhecida pela narrativa curta É integrante do Conselho da Cinematoteca Brasileira.	http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a16n77.pdf