



grupo de estudos em  
*literatura brasileira  
contemporânea*

Estudos de Literatura Brasileira

Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília

Brasil

Dolabela Chagas, Pedro; dos Santos, Dárley Suany Leite  
O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma  
literatura nacional  
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 46, julio-diciembre, 2015, pp. 343-  
361  
Universidade de Brasília  
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323141078018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## **O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional**

Pedro Dolabela Chagas<sup>1</sup>  
Dárley Suany Leite dos Santos<sup>2</sup>

O que é a literatura brasileira, o que a distingue? Quais são as condições que definem a produção literária no Brasil; que temas lhe são adequados? Que funções a nossa literatura deve exercer, que papel social ela deve desempenhar? Como ela pode contribuir para o conhecimento do Brasil? Qual é ou deveria ser o seu papel político no adensamento da consciência nacional? Mas afinal: estas perguntas ainda fazem sentido, ou elas se circunscrevem a um debate passado? Que debate teria isso esse?

A resposta é óbvia: todas essas questões foram inicialmente fomentadas, para então permanecerem vivas por um longo tempo, no período de afirmação no Brasil da ideia de literatura nacional como missão coletiva dos nossos escritores. Em sua longa vigência como referencial teórico na produção romanesca brasileira, e na condição de ideal alcançável como projeto – coletivamente coordenado ou não –, aquela ideia estimulou a discussão sobre as condições de tematização da singularidade local sob as formas que cada autor, grupo ou geração julgava adequadas ao seu tratamento. A partir do século XIX várias soluções foram propostas para aquele equacionamento entre forma e conteúdo, sempre contextualmente influenciado pela função social atribuída à literatura: em momentos em que ela foi mais claramente colocada a serviço de funções políticas, a escritura se autolegitimava pela simbiose com outras instituições sociais; em momentos de maior afirmação da autonomia de criação, os valores motivadores da forma eram afirmados pelo próprio sistema literário, que definia para a literatura um papel ativo, e não subordinado, em funções sociais que ela atribuía a si mesma. Em momentos do primeiro tipo, o romance buscou na retórica dos discursos não ficcionais mais diretamente ligados ao exercício das funções previstas para a literatura a autoridade (no tratamento dos temas de interesse comum) que a literatura não possuía

---

<sup>1</sup> Doutor em letras e filosofia e professor adjunto de literatura brasileira e teoria literária da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: dolabelachagas@gmail.com

<sup>2</sup> Mestre pelo programa interdisciplinar “Memória: linguagem e sociedade”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Poções, BA, Brasil. E-mail: darleyleite05@hotmail.com

por si mesma: tal foi, por exemplo, o *status* conferido à ciência entre a Independência e a década de 1930 – a geografia e a botânica no romantismo, a medicina e a psicologia no naturalismo, as ciências sociais no regionalismo... Por sua vez, momentos de afirmação da autonomia estimulavam a pesquisa estética devotada à criação das formas adequadas à justa representação da matéria local – como na antropofagia. E em ambos os casos a ideia de literatura nacional dava ao debate literário uma orientação comum, ao impelir o escritor a resolver o equilíbrio entre expressão e matéria, entre a estética e o tema, entre a “forma” e o “conteúdo”.

Este preâmbulo ampara a colocação da pergunta que este artigo quer responder: se a ideia de literatura nacional perdeu a sua posição hegemônica na ficção brasileira contemporânea, chegando ao limiar do desaparecimento no romance atual, como seria possível atestá-lo? Se é notoriamente difícil comprovar a inexistência de algo, que elementos podem ser tomados como índices confiáveis do fim da influência do projeto de literatura nacional sobre o nosso romance? Pois diante de tal afirmação não faltam aqueles que identificam a persistência de temas locais como índice da permanência do velho projeto – como quando se afirma o “regional” como contraponto geopolítico à “literatura global”, entre outros exemplos possíveis. Aqui não se afirma que o Brasil não é mais objeto da literatura, mas que se encerrou a remissão da sua representação à missão coletiva de expressão do Estado-nação. E tal ausência pode, sim, ser comprovada pela dissolução de uma das formatações mais importantes da tensão entre forma e conteúdo que lhe deu orientação: o apelo a discursos hegemônicos, não literários, como fonte de autoridade para a justa representação da matéria local – conforme descrito por Roberto González Echevarría, no caso latino-americano, e por Flora Süsskind, no Brasil –, tensão cuja recente dissolução, após uma persistência prolongada, oferece um indício do fim da literatura nacional no Brasil. Que dois dos autores atuais mais consagrados – Bernardo Carvalho e Milton Hatoum – tenham deixado de pressupô-la, isso indica um romance já desfiliado do Estado-nação: são dois escritores de amplo reconhecimento, cujas marcas de distanciamento do projeto de literatura nacional podem ser estendidas a outros autores. Isso não sugere que alguma “ruptura” histórica tenha envolvido a totalidade da nossa produção: não houve “corte abrupto”. Mas processos históricos não são um “tudo ou nada” em que a totalidade do campo é envolvida na íntegra. Estamos observando os resultados de um

processo dilatado no tempo e de limites incertos: se já nos anos 1970 a literatura nacional era mitigada como ideal norteador, o romance brasileiro admitindo propostas diferentes, sem convergência interna ou projeto comum; se já então o tema da nossa singularidade perdia importância, substituindo-se a interpretação nacional (do naturalismo, do regionalismo...) pela visão parcial ou fragmentária do país; se os romancistas então já pouco se preocupavam em buscar a “forma adequada” à expressão da “matéria nacional”, é porque a literatura nacional perdia a sua centralidade anterior – processo já consolidado na geração de Hatoum e Carvalho.

Impõe-se estabelecer, então, um índice verificável daquela mudança, que localizaremos nas transformações na representação da paisagem natural e social do país, tópica identitária dominante entre o romantismo e o romance-reportagem. Três etapas se seguirão: 1) trataremos das teses de Echevarría sobre a tensão entre a mimese do discurso hegemônico e a representação identitária na narrativa latino-americana; 2) veremos em Süsskind como as versões brasileiras daquela tensão geraram uma linhagem de figurações do narrador que, predominante até o terceiro quarto do século XX, estará ausente em Hatoum e Carvalho; 3) tendo estabelecido essa ausência como índice empiricamente verificável do fim da ideia de literatura nacional como referência norteadora do romance brasileiro, debateremos brevemente a datação daquele processo e as suas consequências para a escritura. Pois mudaram não apenas os temas, mas os modos de narrar – e a própria noção de literatura nacional, conforme originalmente articulada, viu-se inviabilizada.

Publicado em 1990, *Mito y archivo* é simultaneamente uma teoria do romance, uma história da narrativa latino-americana e a análise de obras representativas do seu “núcleo evolutivo” (nas palavras do autor). Como teórico do romance, Echevarría postula a origem programaticamente *não literária* do gênero desde a sua primeira aparição na modernidade (com a picaresca espanhola, no seu entender): se no início o gênero se notabilizava pela sua recusa a orientar-se pelos cânones preceptivos que, na primeira modernidade, ainda codificavam normativamente a produção lettrada, esse distanciamento crítico das expectativas do registro literário mais elevado ainda hoje orientaria a sua produção. Ou seja, em lugar de buscar para si um lugar próprio em meio ao cânones literários, Echevarría identifica “a renúncia persistente do romance das suas origens literárias e a sua imitação de outros tipos

de discurso" (Echevarría, 2000, p. 16, tradução nossa): em vez de orientar-se pelas expectativas do círculo erudito, o romance se volta, desde a sua origem na Espanha do século XVI, ao diálogo, à apropriação, à mimese da não ficção: "A característica mais persistente dos romances na era moderna é que sempre pretendaram não ser literatura. O anseio de não ser literário, de romper com as *belles-lettres*, é [o seu] elemento mais tenaz" (Echevarría, 2000, p. 30, tradução nossa).

Em particular, o romance dialoga com os "discursos hegemônicos" circundantes, aqueles aos quais se investe o poder de "veicular a 'verdade' [...] em momentos determinados da história" (Echevarría, 2000, p. 32, tradução nossa). Se o romance não tem forma própria, seria porque ele "imita" tais discursos para "deixar claro o convencionalismo deles, a sua sujeição a estratégias de produção textual similares àquelas que governam o texto literário, que, por sua vez, refletem as regras da própria linguagem" (Echevarría, 2000, p. 32, tradução nossa). A mimese do discurso hegemônico seria assim perpassada pelo distanciamento crítico, pelo qual o romance denuncia o componente de artifício implicado na confecção daquele discurso como "texto": se todo texto é "escritura" (na acepção derridiana do termo), a diferença entre o discurso hegemônico e o romance que o "imita" estaria na obsessão com o disfarce da sua própria condição de "escritura" que o primeiro manifesta ao afirmar performativamente a sua autoridade – artimanha que é desnudada pelo romance, que desvela, pela imitação deformadora, o artificialismo do discurso dominante e o jogo de poder que sustenta a sua naturalização. Por este meio o romance denuncia as instituições sociais que legitimam uma pretensão à verdade que discurso algum jamais teria por si mesmo; originariamente apartado das belas-lettres, em seu jogo de deformações o romance assim "leva a cabo a sua contraditória e velada reivindicação de pertencer à literatura" (Echevarría, 2000, p. 32), definindo-se como um tipo especial de discurso cuja fonte de autoridade viria paradoxalmente da sua falta radical de autoridade, i.e., da sua ausência de vínculos – do seu descompromisso – com as instituições que conferem autoridade aos discursos hegemônicos: desta sua posição "marginal" ou "paralela", o romance funda tanto a sua autoridade peculiar – a autoridade pela não autoridade, i.e., pela desfiliação institucional – quanto a sua reivindicação contraditória ao *status* de literatura (numa compreensão desde sempre moderna, e não beletrística do termo).

Caberia então identificar, em cada contexto, os discursos não literários emulados mimeticamente pelo romance, que, em contraste com a poesia – cuja produção é largamente orientada pelo diálogo endógeno com a sua própria história –, deve ser analisado em seu diálogo com o saber circundante. Dois movimentos estão aí implicados. Um deles é o abandono de uma “história geral do romance” em nome do acompanhamento da sua trajetória em territórios geográfica, cultural e historicamente definidos – donde a necessidade de identificar a “matriz evolutiva” que seria específica ao romance latino-americano, e a nenhum outro. Além disso, rompida a unidade entre as histórias do romance e da poesia, impõe-se em seu lugar a unidade da história do romance e da narrativa não ficcional: se todo texto é intertexto, e se o romance dialoga tanto com os discursos que dão representação aos “dispositivos de poder” dominantes, ele seria “parte de toda a economia textual de uma dada época, e não preferentemente da literária” (Echevarría, 2000, p. 33, tradução nossa). Por isso, *Mito y archivo* trata da narrativa latino-americana, e não apenas do romance; para Echevarría, não faria sentido dispor *O cortiço* e *Os sertões*, ou *Macunaíma* e *Casa-grande e senzala* em campos separados: romances e não romances não são a mesma coisa, mas compartilham um espaço condicionado por forças (sociais, políticas, epistemológicas...) comuns, além de – direta ou indiretamente – serem orientados pelo mesmo conjunto de instituições. Muda apenas o peso relativo de cada saber em cada contexto específico: diferentemente da Alemanha, na formação do “núcleo evolutivo” da “tradição narrativa latino-americana” (termos de Echevarría), a filosofia teve pouca importância, ao contrário, da lei, da ciência e da antropologia – disciplinas cuja importância, segundo o autor, esteve relacionada à centralidade desde sempre assumida, entre nós, pela questão identitária.

O que é a América Latina? Como qualificar os seus povos nativos? Qual é o seu lugar na Criação? Desde o período colonial tais perguntas pediam respostas urgentes, estimulando o recurso aos saberes hegemônicos como fonte de autoridade para a estabilização da identidade local. Durante um longo período a prática se manteve: a lei (no período colonial), as ciências naturais (da independência dos Estados-Nação às primeiras décadas do século XX) e a antropologia (entre as décadas de 1920 e 1950) teriam sido os saberes nos quais a narrativa latino-americana se amparou para responder ao vácuo identitário, numa dialética que nem sempre chegava ao equilíbrio: entre o saber institucionalizado e a realidade local estabelecia-se uma

polaridade cuja síntese – a “justa representação da identidade” – era, não raro, inviabilizada pelo condicionamento mutuamente imposto: de um lado, o saber europeu atrelava a representação a pré-concepções e a uma vontade de dominação que não favorecia o conhecimento de um lugar cuja singularidade, por seu turno, rebelava-se contra a moldagem pelo modelo estrangeiro. Mesmo que o discurso hegemônico acabasse por ser aceito como *métrron* para o nosso autoconhecimento, isso não diminuía a irreduzibilidade da América Latina ao molde europeu: se em muitas narrativas aqui produzidas a nossa singularidade foi nublada pelo recurso a padrões interpretativos preestabelecidos pelo discurso jurídico, pelas ciências naturais ou pela antropologia, em obras pontuais – nos *Comentários reales*, de Garcilaso de la Vega, ou ainda em *Facundo*, *Os sertões* e *Doña Barbara* –, Echevarría identificava a implosão daquele tipo de estabilização pela manifestação da impossibilidade da síntese entre o modelo cognitivo imposto e a realidade local. Tais obras apelavam para a *literatura* como solução para o problema, buscando na sugestividade e na ambiguidade dos tropos a representação de uma identidade que, pelas dobras do modelo adotado, impunha-se como alteridade. Na tradição privilegiada por Echevarría a literatura era o ponto de chegada da impossibilidade de circunscrição da identidade latino-americana pelas formas hegemônicas de saber: mesmo o discurso não romanesco – como *Os sertões* – tornava-se literatura ao implodir a solidez do discurso hegemônico como fonte de saber sobre o continente.

Decerto esta descrição trai um componente normativo. Se a nossa “verdadeira tradição narrativa” é aquela que colocava em abismo a polarização entre o discurso hegemônico e a representação identitária (como sugere o autor), isso parece justificar que Echevarría eliminasse do seu “núcleo evolutivo” (conforme já discutimos, o termo é dele) todas as obras que mostrassem acreditar que a adoção daqueles modelos solucionava o problema colocado. Isso o leva, por exemplo, a inferiorizar o realismo e o naturalismo do século XIX, manifestando certa afinidade com a crítica às “ideias fora do lugar” que Roberto Schwarz, naquela mesma época, desenvolvia no Brasil. Para as nossas finalidades, porém, importa menos discutir a legitimidade das clivagens de Echevarría do que atinar para o seu componente analítico, em suas consequências para a sua tese global: ainda que minoritária, a “verdadeira” tradição narrativa latino-americana teria se originado da impossibilidade da estabilização identitária em formulações simples, estáveis, cristalizadas – i.e., em

formulações *míticas*, que pudessem precisar as origens das características definidoras da nossa trajetória histórica. “Narrativas do mito” seriam aquelas que identificavam no discurso hegemônico a chave para a estabilização pretendida, e esta noção de “mitificação” revela a contribuição de Echevarría para a compreensão das implicações do projeto de literatura nacional para o romance brasileiro dos séculos XIX e XX: foi na polarização entre o discurso hegemônico e a representação identitária que se configuraram tanto o predomínio quantitativo, entre nós, das obras que procuravam se adequar ao primeiro, quanto a emergência esporádica de outras que tensionavam aquela polarização em seus elementos constitutivos para denunciar, como efeito do discurso, a instabilidade inerente a todo fechamento interpretativo. Em ambos os casos mantinham-se ativos o recurso ao saber hegemônico e a obsessão com a identidade nacional, condição que, no entanto, vem retroagindo desde a década de 1970, chegando a ocupar, hoje, um lugar minoritário – e assim Echevarría nos permite, em negativo, propor a ausência daquela polarização como um índice (entre outros possíveis) do desinteresse atual pela ideia de literatura nacional.

Resta então estabelecer como tal ausência pode ser empiricamente detectada na matéria-texto, procedimento sem o qual a análise se limitaria à conjectura: aqui nos ajudam as proposições que, de maneira independente, Flora Süsskind desenvolveu no Brasil paralelamente a Echevarría. Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984) e *O Brasil não é longe daqui* (1990), ela adotou a tática inversa – e por isso complementar – à do colega cubano, dedicando-se majoritariamente às literaturas do “mito” e partindo das suas características para analisar as exceções diferenciadoras. Mais importante para o nosso argumento é a maneira como ela abordou a institucionalização do romance: nas trocas institucionais entre a literatura e os sistemas de saber (a crítica literária, entre eles), nesta relação entre discursos e práticas na nação recém-independente, Süsskind observou como a representação da paisagem se investia de significado político mesmo ao oferecer-se como “representação objetiva” (ou “cientificamente autorizada”). Das suas indicações sugeriremos que a representação da paisagem – natural, social – pode servir como elemento discernível tanto da atuação inicial da literatura nacional como orientadora do romance brasileiro, quanto do seu virtual desaparecimento: Süsskind ajuda-nos a ver em Hatoum e Carvalho a ausência da polaridade que Echevarría identificara como

força-motriz da narrativa latino-americana, configurando o limite histórico de uma tendência de longa duração.

De certa maneira, o próprio Echevarría pavimentou este caminho. O título do seu livro remete à passagem – a partir do gesto inaugural de Alejo Carpentier em *Los pasos perdidos* – ao “romance de arquivo”, que manifestaria a exaustão das “narrativas do mito”. O “arquivo” seria “uma acumulação de textos que não é mera empilhamento, mas uma *arché*, uma memória implacável que desarticula as ficções do mito, da literatura e inclusive da história” (Echevarría, 2000, p. 52, tradução nossa); “[é] o processo pelo qual os textos são escritos; um processo de combinações repetidas, de mesclas e entremesclas regidas pela heterogeneidade e pela diferença” (Echevarría, 2000, p. 54, tradução nossa). São “romances de arquivo” obras como *Cem anos de solidão*, *O jogo da amarelinha*, *Terra nostra* e *Yo el supremo*, cuja “qualidade dispersiva” teria o poder de “esvaziar formas narrativas prévias [e] o poder, [...] para colocar em juízo o conhecimento recebido e seus coágulos ideológicos tais como a identidade, a cultura, as instituições educativas” (Echevarría, 2000, p. 64, tradução nossa). A “verdade”, naqueles romances, é não veicular uma verdade unívoca, mas uma multiplicação de verdades que abole a pretensão à estabilização da verdade: eles eram a própria desarticulação do “mito”. O apoio na antropologia, nos anos 1920, teria facilitado este movimento: se a antropologia é um saber sobre o saber do outro, ela traz embutida a multiplicação de perspectivas que, com o tempo, levaria à dissolução das pretensões à verdade da própria antropologia como ciência; nestes termos, quando o romance latino-americano passou a revolver-se “sobre o próprio metadiscorso para revelar a sua ‘literariedade’” (Echevarría, 2000, p. 211, tradução nossa), ele antecipou a crise na qual a antropologia se encontraria – num Clifford Geertz, num Edward Said... – ao ser obrigada a reconhecer o papel da observação na representação da realidade observada, ou seja: o papel do antropólogo na construção do seu relato, que então se daria a ler como “interpretação”. Ao mesmo tempo, para os nossos interesses importa notar que, por mais que ele impusesse a passagem à metaescritura – à autoconsciência sobre a própria condição de representação – o “romance de arquivo” não abandonou a problemática identitária: “são narrativas que seguem buscando a clave da cultura e a identidade latinoamericana, [mas] já não aceitam o discurso do método institucional como algo dado, aceitando o caráter literário de todas as

representações do Outro" (Echevarría, 2000, p. 238, tradução nossa). Por isso não concordamos com a insistência de Echevarría no "arquivo" como condição de produção do romance latino-americano no momento atual: isso não é correto, ou pelo menos é o que sugere a suspensão da problemática identitária em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho.

Tomemos como referência o narrador-viajante em *Relato de um certo Oriente* (2008) e em *Nove noites* (2007). Em Hatoum uma narradora volta ao lugar da infância, revisitando estórias de uma casa e uma família de imigrantes libaneses, transitando entre a memória e o diálogo com outras vozes que irrompem por entre as suas recordações e hesitações. Em Carvalho, movendo-se entre recordações, cartas, fotografias, relatos de diários e o nervosismo imposto pelos acontecimentos do tempo presente da diegese, um narrador obcecado pelo suicídio misterioso de um antropólogo estadunidense viaja para investigar a sua morte e, no transcurso, vai se autoconhecendo no contato com a selva e com o índio. Em ambas as obras, a falta de solidez - o déficit de objetividade - da apreciação do real pelo narrador faz com que a descrição da paisagem natural e social não possa atuar como fundamento descriptivo-explicativo da identidade local, como ocorreu com persistência desde a década de 1840 - no romantismo, no realismo, no naturalismo, no regionalismo, e ocasionalmente até em *Cidade de Deus* e adiante... Em vez da pretensão à objetividade na descrição, tem-se a subjetivação da memória e da impressão sensorial, que impõe ao narrador certa autorreflexividade - certo grau de observação da sua própria observação do real -, enquanto levam o leitor a meta-representar as suas representações, i.e.: a creditá-las às ideações, crenças e desejos de personagens fraturados, sem poder tomá-las, sem mais, como fontes de informação confiáveis sobre o representado.

Decerto há grandes diferenças entre os dois autores: o narrador de Carvalho se move como um investigador pelo interior do Brasil, enquanto o de Hatoum é estático - uma mente no exercício da lembrança. Tomados isoladamente, eles pouco se assemelham; em conjunto, porém, e em contraposição à hipótese de Echevarría sobre a persistência da representação identitária sob a forma do "arquivo", eles se mostram afins: a tensão entre o recurso ao discurso hegemônico e a representação da identidade local é duplamente desarmada em Carvalho e Hatoum, que tanto podem apoiar-se em discursos diversos (pois nenhum discurso é hoje investido de autoridade incontestável), como não depositam na identidade um interesse determinante (ela subsiste como um interesse localizado, mas não

dominante na narrativa). É assim desarticulada a polarização entre o discurso hegemônico e a temática identitária que Echevarría via como o “núcleo evolutivo” da nossa narrativa; com ela, desarticulam-se as figurações do narrador que Süsskind identifica como dominantes na tradição romanesca brasileira desde o século XIX – e cuja posição hoje minoritária serve como índice textual da redefinição do romance brasileiro.

Tais figurações teriam se originado, no século XIX, sob a influência dos relatos de viagem dos naturalistas europeus. Em *O Brasil não é longe daqui*, Süsskind discute a estabilização sucessiva de três delas: as do “narrador-cartógrafo”, do “narrador-historiador” e do “narrador-cronista”, todos eles, cada qual à sua maneira, movidos por certo “impulso classificatório” na seleção da matéria local para a sua fidedigna representação literária – numa produção romanesca que compreendia a representação da *imagem* como meio privilegiado de representação da essência.

O “cartógrafo” operava como um viajante naturalista, em sua imersão por regiões distantes e seu olhar “armado” para os detalhes de potencial interesse: tal posicionamento se afirmaria no narrador de ficção das décadas de 1830 e 1840, que se alimentou diretamente das descrições e representações gráficas (das “visões paradisíacas”) publicadas pelos viajantes-cientistas que, na ciência de então, ainda podiam expressar em seus escritos as suas emoções e impressões diante da natureza recém-vislumbrada. Nesta mediação pelo olhar do cientista europeu, os narradores e os personagens do romance também pareciam observar o país pela primeira vez, tomados pelo encanto e “marcados por uma ‘sensação de não estar de todo’ semelhante à do visitante estrangeiro” (Süsskind, 1990, p. 33). À diferença do cientista, porém, o romancista do país recém-emancipado do jugo colonial se via às voltas com a demanda pela afirmação simbólica da singularidade nacional, o que suscitou a identificação da paisagem redescoberta – sob uma ternura ufanista – como manifestação “original” ou “primordial” da nossa essência. Uma geografia poetizada era veiculada como símbolo identitário, conferindo singularidade tanto à jovem nação quanto à sua jovem literatura – uma literatura nacional nascida como esteio simbólico de um Brasil em busca de si mesmo.

Para um país “sem história” – pois se situava o seu início em 1822 –, a natureza “atemporal” atuava como um indicador intransferível da sua particularidade, ou ao menos era isso que o “narrador-cartógrafo”

sugeria ao leitor ao apresentar a natureza com um olhar “fixo”, mirando-se em técnicas pictóricas para apreender o lugar em sua minúcia: “olhar ‘miúdo’ de naturalista e comerciante, mãos de cartógrafo ou paisagista, colhendo o que vê, ‘museu de tudo’” (Süsskind, 1990, p. 64). No período de construção do Estado-nação, em que um sistema literário incipiente permitia pouca autonomia à “criação autoral”, a urgência da afirmação simbólica da identidade nacional estimulou o romance a buscar na “objetividade” do naturalista a autoridade para a representação de uma paisagem que, conquanto pitoresca e domesticada, era reivindicada em seu caráter “originário” e “ancestral”, recebendo um conteúdo semântico nacionalizante ao ser disposta como substrato ontológico de um Brasil em vias de ser explorado, mapeado, registrado em seus hábitos e costumes, e cuja diversidade ainda carecia de sínteses que conferissem unidade simbólica à diversidade aglutinada sob o território comum.

Curioso é que, por mais que o “narrador-cartógrafo” buscassem no relato do naturalista europeu a mediação que conferiria autoridade ao seu escrito, ao localizar desse modo a sua “certidão de verdade” fora da literatura, ele não cessava de apelar a *topoi* da literatura romântica: a tempestade, a chegada ao lugar desconhecido, a travessia, o naufrágio... E o romance tampouco meramente reproduzia o relato de viagem, colocando o seu modelo descritivo a serviço da instrução de um leitor que pouco conhecia o país, sendo convidado pelo romance a assumir o papel de aprendiz – de acordo com a função de instrução que a literatura nacional reivindicava para si. Não pode surpreender, pois, que o narrador-viajante em Carvalho e Hatoum se mostre tão diferente daquela figuração inicial: em *Nove Noites* e em *Relato de um certo Oriente* a natureza não é pitoresca nem paradisíaca; no primeiro, a paisagem é francamente hostil, o Xingu aparecendo como “a imagem do inferno”, um lugar “inóspito e inacessível”, “uma descida ao coração das trevas”, remissão a Conrad que elimina qualquer isenção do olhar que observa a paisagem; no segundo, a impressão provocada pela floresta amazônica oscila entre a mística e o assombro, pontuados pela reminiscência e pela nostalgia. Por exemplo, ao revisitar o lugar da infância uma das narradoras quer

atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol [...]. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era

permanecer indefinidamente no rio. [...] só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui (Hatoum, 2008, p. 124).

Em vez do olhar estático, petrificado, “pictórico” e minucioso do “narrador-cartógrafo”, desta narradora de Hatoum emerge uma natureza subjetivada pelos afetos provocados pela irrupção da memória. Noutro de seus narradores, a natureza aparece perturbada pela recente ação humana e pelo estranhamento que ela provoca: “a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana” (Hatoum, 2008, p. 124). A rigor, neste ponto a natureza sequer persiste como *paisagem* – como imagem captada pelo olhar de um observador estático, externo à cena observada –, mas como objeto de relação: trata-se da fala de um morador de uma cidade (Manaus) cuja própria existência representa a aproximação do Brasil moderno a uma porção da natureza outrora distante. Na condição de objeto de relação, a natureza pode despertar temor como pura alteridade, a exemplo da fala de um personagem, “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a por horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas” (Hatoum, 2008, p. 82), ou então, numa chave diametralmente oposta, inserir-se bem ou mal na pragmática cotidiana – outro personagem diria que o manauense sem vínculo com o rio e a floresta é “um hospede de uma prisão singular” (Hatoum, 2008, p. 82).

Na sequência, a segunda figuração do narrador identificada por Süsskind enredava o tema da origem numa sensibilidade historiográfica: era o “narrador-historiador” da segunda metade do século XIX, que podia retornar ao tempo da colônia – como em Alencar – para viajar às origens da nacionalidade, encontrando documentos, roteiros, relatos, pergaminhos, “papéis que sempre parecem conter informações valiosíssimas sobre identidades e filiações, minas e heranças” (Süsskind, 1990, p. 193). As descrições das paisagens eram mescladas à compreensão dos quadros históricos relativos, o “narrador-historiador” atribuindo certa densidade temporal à paisagem pictórica do “narrador-cartógrafo”: a passagem do tempo se interpunha entre o sujeito que narrava e a natureza descrita; Alencar, entre outros, teria “nítido interesse em dar armadura histórica ao modo de mirar a paisagem, e descrever a natureza brasileira” (Süsskind, 1990, p. 200). Tampouco esta figuração aparece em Hatoum e Carvalho, nos quais as

transformações históricas da paisagem natural não remetem à formação da nação, mas oscilam entre a representação da violência constitutiva do cotidiano político do país e o componente de mistério que ela não deixa de preservar – encarnado na impossibilidade da sua real penetração e compreensão pelo não nativo. Em seu encontro com a modernidade, ora a natureza é mistério, ora ela é devastação e ruína: a sua historicização não transparece como “formação” ou “origem”, mas como experiência subjetivada de um Brasil atual, concreto, despido de idealizações.

A terceira figuração é a do “narrador-cronista”, predominante entre 1860 e 1870, acompanhando o sucesso da crônica e da charge. Nela a voz transitava entre a contemplação reflexiva da paisagem e a observação minuciosa do cotidiano: “A mobilidade na paisagem urbana da corte e uma troca constante de máscaras seriam suas marcas registradas” (Süsskind, 1990, p. 223). Era um narrador que passeava, conversava, escutava – enquanto tomava notas. Reduziu-se o espaço percorrido: jardins, praças e casas substituíram montanhas, rios e florestas – redução de foco que, no entanto, ampliaria em igual proporção a captação de detalhes e o registro das impressões íntimas de um narrador-*flâneur*. Novamente não há traço desta figuração em Carvalho e Hatoum: se o “narrador-cronista” não participava do enredo e fazia descrições caricaturais das personagens, em *Nove noites* e *Relato de um certo Oriente* os narradores homodiegéticos não delineiam “tipos”, construindo as personagens com lentidão e detalhe, em suas personalidades, hábitos e práticas.

Pode parecer que tais diferenças entre autores contemporâneos e do século XIX seria apenas previsível: como poderia ser diferente? Mas isso se altera quando se nota que as diferenças prosseguem em relação às figurações do narrador que deram forma à literatura nacional ainda no terceiro quarto do século XX, agora de acordo com *Tal Brasil, qual romance?*. Ali Süsskind analisa três versões do narrador naturalista que emergiram ao longo de um século: aquela originalmente chamada de “naturalista”, por volta de 1880, e que se caracterizava pela análise minuciosa da sociedade com as lentes de um “microscópio”; o narrador regionalista das décadas de 1920 e 1930 (chegando aos anos 1950), que olhava a totalidade social pela panorâmica de um “telescópio”; o narrador do romance-reportagem dos anos 1970, que flagrava os “instantâneos” da sociedade com o seu olhar “fotográfico”.

Todos eles deram sequência à centralidade, no romance brasileiro, da representação da paisagem *vista* – que não se confunde com a

paisagem *sentida, lembrada* ou dialogicamente *interpretada* de Hatoum e Carvalho – como manifestação da identidade nacional. Para Süsskind, a passagem da paisagem idealizada do romantismo à “paisagem crítica” do naturalismo, do regionalismo e do romance-reportagem não levou ao abandono da representação da *imagem* – captada pela *visão* – como símbolo da nossa essência; pelo contrário, até o terceiro quarto do século XX teria permanecido viva a noção de que o Brasil revela na paisagem a sua identidade profunda, assim passível de captação pela pintura, pelo desenho, pela charge, ou pelo microscópio, pelo telescópio e pela câmera fotográfica operados pelos narradores que deram continuidade – sob traços de descontinuidade – à dialética entre forma e conteúdo característica do projeto de literatura nacional entre 1830 e 1980.

É, talvez, na superação machadiana das figurações do narrador do século XIX que encontramos algo semelhante àquilo que Hatoum e Carvalho mais tarde fariam. Süsskind sugere que em Machado de Assis a viagem passa a “enformar a própria narrativa e os descentramentos e volteios implacáveis e autorreflexivos de seu narrador” (Süsskind, 1990, p. 278): em sua volubilidade, na narração machadiana a visão da paisagem se tornava crítica e reflexiva, insinuando valores imprevistos; paralelamente à descrição, despontavam impressões pessoais. Tampouco tinha lugar o mero “cronista”: as reviravoltas da trama e a técnica de sugestão-dúvida-revelação eram substituídas pelo estímulo à suspeita do leitor acerca dos acontecimentos e das intenções das personagens, colocando-se em suspenso a confiabilidade do narrador e impondo-se o “exercício frequente da dúvida diante do narrado, uma recepção mais atenta, crítica” (Süsskind, 1990, p. 264). Ao desestabilizar a solidez do narrador, Machado desestabilizava a paisagem narrada como referencial simbólico possível – da origem ou da essência –, que simplesmente não podia se afirmar: a nostalgia do olhar de Rubião, que entrelaçava o entorno da sua casa em Botafogo às lembranças do seu passado remoto, antecipava, em certa medida, o desenraizamento da narradora de *Relato de certo Oriente* diante da cidade da sua infância, dos lugares, dos objetos e das pessoas que ela reencontrava – a dúvida que tensionava a narração machadiana se assemelharia ao estado psicológico da narradora de Hatoum.

Esta remissão a Machado de Assis não elimina que o rendimento maior da leitura de Süsskind se concentre num conjunto de negativas. Descartamos o “narrador-cartógrafo” (capaz de tudo ver e tudo descrever de uma paisagem apresentada como símbolo da essência), o “narrador-

historiador” (que conferia à paisagem a densidade histórica da origem), o “narrador-cronista” (atento a tipos e costumes) e também as pretensões à objetividade do narrador naturalista, fosse ele munido de microscópico (como entre 1880 e 1980), de telescópico (como no regionalismo de 1930), ou de uma câmera fotográfica (como no romance-reportagem). Desta série de negações voltamos melhor instrumentalizados à hipótese inicial: se a mudança na figuração do narrador sinaliza uma mudança importante no romance brasileiro, é porque o esmorecimento da narração estável, predominante entre 1840 e 1970, foi motivado pelo ceticismo quanto às pretensões ingênuas do “realismo artístico” à objetividade, e também quanto ao recurso ao discurso hegemônico como fundamento daquelas pretensões – sem as quais a representação identitária não pode se afirmar, pelo menos não sob o modelo iniciado no século XIX. Se o fim da solidez do narrador é afim ao descrédito dos saberes institucionalizados como meios de acesso ao real, está comprometida a polaridade entre discurso hegemônico e representação identitária como “núcleo evolutivo” do nosso romance – desacreditando-se o próprio projeto de literatura nacional no Brasil.

Afirmá-lo não implica que a temática identitária tenha desaparecido, e tampouco a eventual pretensão à objetividade na sua representação (implicando-se a solidez do narrador envolvido): ela apenas passou a uma posição lateral, subsistindo em meio a uma produção marcada pela diversidade. Mas para um projeto de grandes ambições, que pensava os escritores como uma coletividade unificada (fosse isso realizável ou não), esta perda de centralidade equivale a um atestado de óbito. A literatura nacional não pode subsistir como uma ideia de apelo restrito: ela não faz sentido como mera opção, como iniciativa individual ou como formulação sectária, sustentando-se num apelo geral; que a sua polaridade constitutiva tenha passado a manifestar-se num contingente pequeno de obras, isso basta para indicar que ela desapareceu como referencial normativo. Desse modo, mesmo quando nos deparamos com propostas de representação fidedigna da imagem como representação fidedigna da essência – em Paulo Lins, em Ferréz, em Luiz Ruffato... –, ela não se mostra filiada a uma missão comum, não se coloca como um modelo a ser seguido, nem se comporta como porta-voz de uma ideia nacional de literatura: hoje, tais obras representam a si mesmas enquanto propostas de representação do Brasil.

Pelo que foi falado aqui, nada sugere que Hatoum e Carvalho tenham sido “pontos de ruptura” na história do romance brasileiro. Pelo contrário, a dissolução da literatura nacional transcorreu discretamente, tornando-se perceptível somente *a posteriori*. A reordenação ocorreu antes que Carvalho e Hatoum se lançassem ao livro, tendo como provável epicentro a década de 1970. Como disse Antonio Cândido, “com relação aos [escritores] que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade” (Cândido, 1989, p. 209), que por si revelava a inexistência de um discurso legitimador hegemônico (ou mesmo de um conjunto finito de discursos) tomado como lastro para uma representação identitária que, então, ainda se colocava com frequência.

Mas, se a pluralidade dos anos 1970 ainda preservava o Brasil como tema, isso já não se pode afirmar da produção atual, numa mudança que não se originou numa ruptura brusca, mas num desgaste pouco notado no momento do seu transcurso – e do qual Hatoum e Carvalho foram sintomas já amadurecidos. Eles são representativos de um período caracterizado pela coexistência de estéticas e temáticas numa literatura que, produzida no Brasil, não mais se define como “nacional”. Resta-lhe algum vestígio de nacionalidade? Talvez, mas apenas conforme a proposição machadiana: se toda literatura se “alimenta” de assuntos locais, “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 1997, p. 804). Desgarrar-se da Nação não implica ser menos brasileiro; pelo contrário, ao recusar-se a seguir as “doutrinas rígidas” que empobreciam a relação do escritor com o país, Machado queria franquear, para aquela relação, a lida com quaisquer temas que se julgassem pertinentes à representação da experiência local – o que lhe permitiria, por exemplo, adotar um humor sterniano ou revestir com uma pátina schopenhaueriana a percepção dos nossos jogos sociais. Em vez do realismo ingênuo, um distanciamento crítico que jamais perdia o Brasil de vista.

De maneira análoga, vários Brasis diferentes seguem presentes em Hatoum, em Carvalho e em quase todos os ficcionistas das últimas décadas. Não é o sumiço da representação social e da temática identitária que devemos esperar como índice do fim da literatura nacional: se assim fosse, seríamos obrigados a aceitar a sua indefinida continuidade... O que desapareceu foi a urgência do equacionamento da identidade sob representações de pretensão forte à objetividade e que, para tanto, se

apoavam em discursos não literários cuja autoridade, em cada contexto preciso, parecia legitimar tal estabilização. Sob o projeto da literatura nacional, o escritor “aponta[va] o que é o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se como porta-voz do nacional” (Lima, 1984, p. 12): a “afirmação da identidade nacional como um todo uno” (Lima, 1984, p. 12) era um imperativo recorrente da escrita e uma expectativa generalizada da crítica.

Mas novas funções hoje desobrigam o escritor do “culto à observação” da “realidade brasileira”, levando enredos que continuam a transcorrer no país a não trazerem o Brasil como tema determinante. Isso é empiricamente constatável na mudança no tratamento da paisagem, que se tornou objeto de seleções e apresentações personalizadas, não raro em interpretações sabedoras dos seus próprios limites, e sem pretensões à estabilização definitiva do seu próprio significado. Pelo menos é o que mostram as obras de Hatoum e Carvalho, nas quais múltiplas visões do Brasil – dispersas no espaço, dilatadas no tempo – emergem de experiências individuais e numa intensa polifonia, colaborando para fragmentar um país rebelde à síntese simbólica. Assim pode comportar-se a literatura que, brasileira, não mais se define como “nacional”.

## Referências

- ASSIS, Machado de (1997). Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar. v. 3.
- CANDIDO, Antonio (1989). A nova narrativa. In CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- CARVALHO, Bernardo (2007). *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- ECHEVARRÍA, Roberto González (2000). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HATOUM, Milton (2008). *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- LIMA, Luiz Costa (1984). Prefácio. In: SÜSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- SÜSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.

SÜSSEKIND, Flora (1990). *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em outubro de 2014.  
Aprovado em fevereiro de 2015.

## resumo/abstract

### **O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional**

Pedro Dolabela Chagas  
Dárley Suany Leite dos Santos

Discute-se, a partir da observação de mudanças na construção do narrador e na representação da paisagem natural e social, o fim do projeto de literatura nacional no romance brasileiro. Para caracterizar as condições anteriores, parte-se da proposição de Echevarría segundo a qual o romance latino-americano já século XIX adotara a paisagem como símbolo identitário, sob a mediação interpretativa de discursos não ficcionais investidos de autoridade. Em seguida, apresenta-se a caracterização de Süsskind das figurações do narrador que consolidaram a paisagem em tal função no Brasil até o século XX. Em contraste, em Hatoum e Carvalho a multiplicação de vozes, a fragmentação das verdades e a auto-observação do narrador bloqueiam a mobilização da paisagem para a função identitária, num desvio dos pressupostos fundadores da literatura nacional que a inviabilizaria como projeto, o que implica uma transição histórica importante do romance brasileiro.

**Palavras-chave:** literatura nacional, romance, Milton Hatoum, Bernardo Carvalho.

### **The narrator and the landscape: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho and the end of the project of a national literature**

Pedro Dolabela Chagas  
Dárley Suany Leite dos Santos

In this paper, we discuss the end of the project of a national literature as a guiding project of the Brazilian novel, having in mind the changes in the construction of the narrator and the representation of natural and social landscapes. To characterize such conditions, we review Echevarría's proposition that the 19th-century Latin American novel adopted the local landscape as an identity symbol under the interpretive and authoritative mediation of non-

fictional discourse. Then, we analyze Süsskind's characterizations of fictional narrators that consolidated that function in Brazil until the 20th century. In contrast, in Hatoum's and Carvalho's works, the multiplication of voices, the fragmentation of truths and the self-observation of the narrator block the mobilization of the landscape for an identity-function, in a deviation of the founding assumptions of a national literature which indicates its demise as a common project - an important historical transition for the Brazilian novel.

**Keywords:** national literature, novel, Milton Hatoum, Bernardo Carvalho.