

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Programa de Pós-Graduação em Letras

Marisa Cardoso de Oliveira

**A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE EM *ANTONIO*, DE BEATRIZ BRACHER:
polifonia, tempo e memória**

Belo Horizonte

2017

Marisa Cardoso de Oliveira

**A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE EM *ANTONIO*, DE BEATRIZ BRACHER:
polifonia, tempo e memória**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/ Literaturas de língua portuguesa.

Área: Literaturas de Língua Portuguesa

Nível: Mestrado

Linha de Pesquisa: LP 3 – Modernidade e pós-modernidade na literatura

Orientador: Dr. Alexandre Veloso de Abreu

Belo Horizonte

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48c Oliveira, Marisa Cardoso de
A construção do romance em *Antonio*, de Beatriz Bracher: polifonia, tempo e memória / Marisa Cardoso de Oliveira. Belo Horizonte, 2017.
67 f.

Orientador: Alexandre Veloso de Abreu
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Bracher, Beatriz, 1961- - Crítica e interpretação. 2. Narrativa (Retórica). 3. Intertextualidade. 4. Análise do discurso. 5. Ficção brasileira. I. Abreu, Alexandre Veloso de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 800.85

Marisa Cardoso de Oliveira

A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE EM *ANTONIO*, DE BEATRIZ BRACHER:
polifonia, tempo e memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Literaturas de língua portuguesa.

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu - PUC Minas (Orientador)

Profa. Dra. Tailze Melo Ferreira – Estácio de Sá (Banca examinadora)

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Gilberto Xavier da Silva - PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 20 de abril de 2017.

Para os meus queridos pais, Geraldo (*in memoriam*) e Terezinha,
e meus amores Fernando, Júlia e Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

A Fernando, meu marido e companheiro de todos os momentos, pelo constante apoio emocional e afetivo, além do suporte técnico nas atividades domésticas, durante a realização deste trabalho.

A minha mãe, pela compreensão quando das minhas ausências, e pelas rezas contínuas para que eu conseguisse terminar esta empreitada.

Ao professor Mozahir Salomão Bruck, secretário de Comunicação da PUC Minas, pelo incentivo a que eu trilhasse esta jornada acadêmica.

Ao professor Alexandre Veloso de Abreu, orientador deste trabalho, pela paciência e confiança no meu desempenho.

À professora Márcia Marques de Moraes, por ter me sugerido analisar este romance — bem como a bibliografia inicial — e, juntamente com os outros professores do Programa de Pós-graduação em Letras, ter me proporcionado a oportunidade de aprendizado na área e de (re) descobrir obras literárias que me trouxeram o mais puro encantamento.

Às amigas Cristina Amaral Rezende e Franci Silva, e minha cunhada, Zenaide, pelo apoio e palavras de encorajamento.

A Denise Borille, pela revisão cuidadosa e disponibilidade.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-graduação em Letras, especialmente Berenice, pela colaboração e cordialidade.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

“A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens.”

(LUKÁCS, 1968, p. 65)

RESUMO

Esta dissertação busca estudar a gênese e a construção do romance na obra *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher, que narra as histórias entrelaçadas de dois personagens chamados Benjamim. Pode-se encontrar no romance analisado, ele mesmo um exercício de metalinguagem, elementos recorrentemente apontados que constituem o gênero, tais como: a composição do personagem; os diversos narradores-personagens que têm função complementar para tecer a história; o uso da intertextualidade e a recorrência a mitos, entre outros aspectos. Para este estudo foram empregados pressupostos teóricos de narratologia segundo Schüller (1989), Benjamin (1994), Brandão (2005) e Robert (2007), além dos conceitos de intertextualidade, polifonia e dialogismo, de acordo com Bakhtin (1981) e Kristeva (1984).

Palavras-chave: Romance; construção do romance; narratologia; intertextualidade; polifonia.

ABSTRACT

This MA thesis aims to study the genesis and construction of the novel in Beatriz Bracher's *Antonio* (2007), a narrative of the interwoven stories of two men characters called Benjamin. It may be stated that the given novel, itself a metalinguistic exercise, reveals recurrent elements that constitute the genre, such as: character building; the various character narrators who have complementary function to weave the story; the use of intertextuality, and the recurrence to myths, among other aspects. This study is based upon theoretical assumptions on narratology by Schüller (1989), Benjamin (1994), Brandão (2005), and Robert (2007). It also relies on theoretical premises concerning intertextuality, polyphony, and dialogism, as they are viewed by Bakhtin (1981) and Kristeva (1984).

Keywords: Novel; novel construction; narratology; intertextuality; polyphony.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O GÊNERO ROMANCE	14
2.1	Origem do termo “romance”	17
2.2	Um gênero flexível	19
2.3	Do surgimento do gênero romanesco à contemporaneidade	23
3	A IMPORTÂNCIA DA ESCOLHA DO NARRADOR	32
3.1	O narrador benjaminiano	33
3.2	Elemento definidor da narrativa do romance	36
3.3	O narrador-personagem	38
4	POLIFONIA E PLURILINGUISMO: AS VOZES DO TEXTO	40
4.1	Personagens de si mesmos	44
5	A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE	48
5.1	O conceito do duplo	51
5.2	Intertextualidade	53
5.3	Memória e tempo	55
6	CONCLUSÃO	61
	REFERÊNCIAS	64
	BIBLIOGRAFIA ESTUDADA	65

1 Introdução

(...) o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

(BRANDÃO, 2005, p. 214).

Uma narrativa que mobiliza, inquieta e encanta o leitor. Assim é o romance *Antonio*, de Beatriz Bracher, cujo protagonista Benjamim, depois de descobrir um segredo de família e na iminência de ser pai, procura saber dos envolvidos na trama como tudo realmente se passou, tentando, assim, compreender a própria história.

Utilizando-se de uma narrativa polifônica, em que cada capítulo dá voz a um dos três personagens narradores, a autora descreve a busca de Benjamim pelo seu passado. Esses personagens são a avó do protagonista, Isabel; Raul, o melhor amigo do pai; e Haroldo, amigo do avô. Por meio de seus relatos, Benjamim tenta reconstituir - e compreender - a trajetória de três personagens, já mortos: sua mãe, Elenir; o pai, Teodoro; e o avô, Xavier, com grande importância na sua herança genética. Sendo que esses dois últimos foram marcados pela patologia da loucura, que o protagonista teme ser herdada pelo filho, Antonio, prestes a nascer.

A partir dessa estratégia narrativa, os três narradores-personagens, interpelados por Benjamim, rememoram a história de sua família, de modo que o leitor, a cada capítulo, se vê na mesma condição do protagonista: a de um ouvinte surpreso e comovido. É nessa estrutura polifônica que as vozes de Haroldo, Isabel e Raul ajudam a delinear a intrincada história dessa família de classe média alta, ambientada numa São Paulo contemporânea, em que pai e filho amaram a mesma mulher. São essas vozes que se encarregam de narrar, além da própria história, aquela vivida pelos personagens Xavier, um jornalista, editor e dramaturgo, cujo campo era o da arte e da irresponsabilidade: “Tinha a liberdade de criticar sem a obrigação de construir” (BRACHER, 2007, p. 45); e o filho Teodoro, um jovem inteligente, provocativo, cuja “alma velha” vagou por Minas em busca de sentido para a vida.

E nessa teia de relações, em que o aspecto social funciona aparentemente como pano de fundo, Bracher traça com intimidade, ironia e fel o perfil de diferentes gerações de uma categoria social a que ela mesma pertence: o da classe média alta paulistana, com suas tradições, seus preconceitos e valores.

É nesse âmbito do gênero romance que a autora, a partir dos narradores escolhidos, constrói essa história. Neste trabalho, buscamos observar e entender algumas questões para melhor análise da obra: como essas vozes ecoam ao longo do texto, ajudando um personagem - cuja fala aparece apenas por meio dos relatos dos três narradores - a reconstituir a sua própria história? De que forma Benjamim, embora não tenha falas explícitas ou um discurso direto, exerce o protagonismo, tendo voz ativa nesse romance? Também questiona-se de que maneira essa estratégia narrativa se revela uma espécie de analogia – e um exercício de metalinguagem - à gênese e construção do gênero romance, uma vez que, na medida em que os relatos vão se sucedendo, vai se construindo a história, que será a dos antepassados de Antonio, que dá nome ao livro, mas ainda não nasceu.

Fizemos, ainda, uma análise do discurso de Isabel, de Raul e de Haroldo, a fim de avaliar como foram construídos, a partir da memória desses narradores, os personagens Xavier e Teodoro, pai e filho, que amaram a mesma mulher, Elenir, e com a qual tiveram filhos chamados Benjamim. Esses personagens são importantes na narrativa, mas não têm “voz ativa”. Só conhecemos a sua história através da enunciação dos narradores-personagens Haroldo, Isabel e Raul.

Avaliamos como a estrutura polifônica, utilizada enquanto estratégia narrativa, juntamente com o quebra-cabeça memorialista, pode trazer mais sofisticação à narrativa. Para isso, buscamos apontar de que forma a autora lança mão do uso das vozes de vários narradores que procuram, por meio das lembranças ou da memória, reconstruir a própria trajetória e a de outros personagens.

Tentamos, principalmente, compreender como essa história se insere no gênero romance. Indaga-se se o romance *Antonio* seria, ele mesmo, uma narrativa da construção do gênero – uma metanarrativa –, apontando sua gênese na medida em que os narradores contam a sua própria história e a dos outros personagens numa obra cujo nome é o de alguém que ainda vai nascer, como o próprio romance. Assim, procuramos identificar nesta pesquisa a origem do gênero e sua evolução ao longo do tempo, com o objetivo de reconhecer nessa obra as características do gênero romanesco.

Para essa análise, resgatamos, primeiramente, a história do surgimento do romance, suas origens e conceitos desenvolvidos por variados teóricos, entre eles Marthe Robert, com o seu *Romance das Origens*; *Origens do Romance*, de Georg Lukács, além de outros teóricos como Mikhail Bakhtin, Donald Schüler, Julia Kristeva e outros que também tratam da teoria do gênero.

Em seguida, abordamos a polifonia, utilizando, entre outras teorias, a de Mikhail Bakhtin, e tratamos também da questão do narrador, da memória e do tempo na construção do romance.

2. O gênero romance

Herdeiro das grandes formas épicas do passado - o que seria a epopeia burguesa moderna, segundo Hegel¹ -, o romance é o gênero literário mais produzido e consumido no Ocidente, pelo menos desde o século XIX, como afirma Jacyntho Lins Brandão em seu texto sobre esse gênero literário, intitulado *O romance: uma longa história* (2005). Foi nesse século que o romance se popularizou, a partir do desenvolvimento da imprensa, quando obras eram publicadas na forma de folhetins, em capítulos semanais ou mensais. Dostoiévski (1821-1881) e Machado de Assis (1839-1908) foram alguns dos prestigiosos autores que frequentaram as páginas de jornais diários com suas obras-primas.

Tendo se organizado mais nitidamente a partir do fim da Idade Média e do início do Renascimento, esse tipo de narrativa, segundo alguns autores, tem seu embrião na Antiguidade Clássica, quando observou-se um esforço de construção de uma estrutura de narração semelhante, a menipeia. A sátira menipeia, que teria influenciado vários autores posteriores, como Rabelais, Voltaire e Erasmo de Roterdam, entre outros, é considerada por Bakhtin como uma das origens do romance polifônico, conforme a seguinte afirmação:

Todos esses gêneros [os antigos “diálogos socráticos”, a sátira romana, a vasta literatura dos simpósios e a sátira menipeia, entre outros] englobados pelo conceito do “sério-cômico”, aparecem como autênticos predecessores do romance; e mais, alguns deles são gêneros de tipo puramente romanesco, que mantêm sob a forma embrionária, e às vezes sob a forma desenvolvida, os principais elementos das mais importantes variantes posteriores do romance europeu. (BAKHTIN, 1993, p.412)

Mencionando o *Tratado da Origem dos Romances*, do bispo francês Pierre Daniel Huet (1630-1721), Jacyntho Lins Brandão relata que, segundo esse teórico, os primeiros exemplares do gênero das narrativas de ficção em prosa seriam os romances gregos, que ele acreditava terem sido escritos antes da era cristã. Mas, como ressalta Brandão, “ainda que possa ter sido antecedido por narrativas

¹ A denominação se dá ao fato de o romance ter se firmado logo depois do crescimento da industrialização no séc. XVIII, momento em que a epopeia era sufocada, e no qual o novo gênero ascendeu, substituindo-a.

romanceadas, o romance grego tem todas as características do segundo século, devendo ter sido a sua criação mais original” (BRANDÃO, 2005, p. 85). O autor acrescenta que:

Começamos com uma declaração objetiva: o romance foi inventado. Por quem, onde e quando, podemos apenas conjecturar: muito provavelmente, em língua e forma grega, entre os séculos I e II de nossa era; eventualmente, como defendem alguns estudiosos, por Cáriton, de Afrodísias, ou Xenofonte, de Éfeso. (BRANDÃO, 2005, p.82)

Esses textos, segundo Brandão, eram narrados em prosa e tratavam de histórias de amor e de aventuras, das quais o representante mais significativo são as *Etiópicas*, de Heliodoro (século III). O modelo geral, diz ele, “envolve dois jovens que se apaixonam perdidamente, são separados, vagam em inúmeras aventuras por vários países ao redor do Mediterrâneo, mantendo-se, no entanto, fiéis um ao outro, até o encontro final”².

Essa forma narrativa teve prosseguimento tanto no mundo bizantino, quanto na Europa Ocidental. As novelas de cavalaria, como as do ciclo do Graal, que têm como personagens o Rei Arthur e os cavaleiros da tábua redonda, são legítimos continuadores do romance antigo de amor e de aventuras, o mesmo se podendo dizer de *Tristão e Isolda*, bem como de outras obras escritas em várias línguas europeias e para muitas outras também traduzidas, como nos informa Brandão. “Não é, contudo, só a temática que aproxima esses textos de seus antecedentes pagãos, mas também o fato de que são narrativas de ficção em prosa. É legítimo, portanto, como pretende Huet, que se trace uma história do romance de longa duração”³.

Dessa maneira, o romance, tal como é conhecido hoje, veio substituir as narrativas medievais, feitas em versos, que eram também chamadas de novelas, de romances ou de canções, como a “Canção de Rolando”, um poema épico composto

²Texto de Jacyntho Brandão, disponível em: http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/4207/n/o_romance:_uma_longa_historia. Acesso em: 25 fev. 2017.

³ Disponível em: http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/4207/n/o_romance:_uma_longa_historia. Acesso em: 25 fev. 2017.

no século XI em francês antigo, por exemplo⁴. Essas produções, com o tempo, passaram a ser redigidas em prosa.

Dom Quixote (1615), de Miguel de Cervantes, ao fazer uma crítica às novelas de cavalaria, foi considerado, por alguns teóricos, o primeiro romance moderno da literatura universal. Lukács⁵, que como Schüller⁶, aponta o romance como o gênero da modernidade, lembra que essa obra-prima de Cervantes, em que o personagem do fidalgo sonhador luta contra moinhos de vento, tornando-se hoje parte da cultura popular de todo o mundo, “surge no limiar do período em que o Deus cristão ameaça desamparar o mundo, em que o homem se torna solitário e só pode encontrar em si mesmo o sentido da vida” (LUKÁCS, 1968, p.106). Era um período em que a religião estava em vias de naufragar .

Mas há quem diga que foi 1719 a data do nascimento oficial do romance moderno, com a obra *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Esse seria o livro fundador, que inaugurou o romance moderno, arrastando o romance do século XIX “à busca de espaços desconhecidos e para mais o influenciou no mais íntimo da criação, na medida em que, caído precocemente no nível da literatura para crianças, se tornou o guia e o instrutor dos futuros romancistas” (ROBERT, 2007, p.98).

Como observa Marthe Robert, *Dom Quixote* é, provavelmente, o primeiro romance moderno “se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos” (ROBERT, 2007, p.11). Já *Robinson Crusoé* pode, segundo a autora, reivindicar uma outra espécie de prioridade: é “moderno”, principalmente, por refletir as tendências da classe burguesa e mercantil oriunda da Revolução Industrial Inglesa. É visto como uma obra que traz ligações estreitas com o Iluminismo, o capitalismo e a ascensão da burguesia. O romance, nesse sentido, seria um gênero burguês.

⁴ Ver SANTOS, Fabiano apud ALVES (2015). Cf: ALVES, Mariana Castro. Romance, o mais flexível dos gêneros literários. **Revista Pré-Univesp**, no. 61. São Paulo: Universidade Virtual do Estado de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://pre.univesp.br/romance#.WLLCBxQntF0>. Acesso em: 26 fev. 2017.

⁵ “Assim se explica que, malgrado todas as mudanças por que passou, a tragédia se tenha conservado intacta na sua essência até aos nossos dias, ao passo que a epopeia devia desaparecer e ceder o lugar a uma forma literária absolutamente nova: o romance.” (LUKÁCS, 1968, p.38).

⁶ “Na verdade, o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média.” (SCHÜLLER, 1989, p.5).

Servindo à burguesia em ascensão, em decorrência da Revolução Industrial inglesa, na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se porta-voz das ambições dessa classe, “de seus desejos, veleidades e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana” (MOISÉS, 1967, p. 159), como relata Massaud Moisés. O autor acrescenta:

Entretenimento, ludo, passatempo duma classe que inventou o lema de que 'tempo é dinheiro', o romance traduz o bem-estar e o conforto financeiro de pessoas que remuneram o trabalho do escritor no pressuposto de que a sua função consiste em deleitá-los. (MOISÉS, 1967, p. 159)

2.1- Origem do termo "romance"

A origem do termo “romance”, como nos informa Schüller (1989), seria a língua falada pelos moradores dos antigos domínios romanos, a *romanice*, uma espécie de latim falado à sua maneira, ou seja, era primitivamente o latim do povo. Na explicação de Massaud Moisés (1967), o termo teria se originado do provençal *romans*, que deriva, por sua vez, da forma latina *romanicus*, ou teria vindo do *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* (o “falar românico”, “latim estropiado no contato com os povos conquistados por Roma”), em oposição ao *latine loqui*, o “falar latino”, a língua empregada na região do Lácio e arredores.

De *romanice* derivam os termos romance, em Portugal, *romanzo*, na Itália, e *roman*, na França. Enquanto os falares românicos iam assumindo estatuto de língua (com o tempo, a expressão passou a indicar a linguagem do povo em contraste com a dos eruditos), preservou-se o termo romance para designar as obras literárias que nelas foram se formando, primeiramente em verso, depois em prosa, como explica Schüller. O autor relata que, nos séculos XII e XIII, chamava-se *romança* o poema em língua românica que narrava feitos heróicos e aventuras galantes, em oposição ao poema em latim” (SCHÜLLER, 1989, p.5).

De fato, o termo romance passou a denominar, no período medieval, as composições literárias de cunho popular, folclórico, como também atesta Massaud Moisés. E, como essas fossem “de caráter imaginativo e romancista” (MOISÉS, 1967, p. 157), tanto as narrativas em prosa como em verso passaram a ser

classificadas como romance. No primeiro caso, assim eram classificados os romances de cavalaria, muito em moda nos séculos medievais. Da mesma forma eram denominados os poemas que narravam as proezas dos cavaleiros andantes, ou aqueles com temas amorosos, épicos, moralistas, satíricos, etc. Exemplo disso, como cita Moisés, são o "Roman de La Rose" e o "Roman de Renart", poemas franceses do século XII, de motivo respectivamente amoroso e satírico, mas ambos de cunho moralizante (MOISÉS, 1967, p.157).

O local em que mais se cultivou o romance em verso, durante a Idade Média, foi na Espanha, tornando-se quase que exclusivamente uma forma literária espanhola. De narrativas de aventuras imaginárias e fantásticas foi o sentido recebido dali por diante. No século XVII, conta-nos Moisés (1967), o termo passou a circular na literatura espanhola com a significação moderna. Já em língua portuguesa, significou desde "idioma vernáculo" – como se pode verificar n'Os *Lusíadas* (Canto X, 96-97), até designar "histórias de imaginação e fantasia" e, finalmente, receber o sentido atual (MOISÉS, 1967, p.158).

Com o tempo, a palavra novela, emprestada do italiano no século IV, substituiu, em espanhol e em inglês, o termo romance. "Em português novela passou a designar narrativa menos extensa e menos complexa que o romance. Nas origens, novela salientou a inclinação da narrativa romanesca para o novo, original, contrária ao poema épico, cultor de grandezas antigas" (SCHÜLLER, 1989, p. 5).

Apontando essa diferença entre o romance e a novela, por exemplo, Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma que este último gênero é uma narrativa curta, sem estrutura complicada, avessa a longas descrições, "que se esforçava por contar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se tivesse a sensação de um acontecimento real e que esse incidente nos parecesse mais importante do que as personagens que o vivem"⁷.

Já Ênio Tavares, ao comentar a diferença entre romance, novela e conto, observa que alguns autores fazem essa distinção de forma precária, afirmando que o romance seria a obra mais longa, e a novela menos longa e mais extensa que o conto, conforme segue:

⁷ André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Editions Du Seuil, 1972, p. 183. (apud SILVA, 1997, p. 675).

Não é pelo número de páginas que uma espécie se destaca da outra, mas sim pela técnica da construção, como nos ensina Soares Amóra. A novela condensa os elementos do romance: os diálogos são rápidos, as narrações diretas, sem circunlóquios ou divagações, as descrições impressionistas, tudo ensejando a precipitação da história para o seu desenlace. E acrescenta-se que em outras literaturas, como a dos povos de língua inglesa, toda narrativa de ficção que não seja conto, é novela. (TAVARES, 1978, p.122)

É a escritora inglesa Clara Reeve que define, em citação de Aguiar e Silva, o seguinte:

O romance é uma fábula, que trata de pessoas e coisas fabulosas. A novela é uma pintura da vida e dos costumes tirada da realidade e da época em que se escreve. O romance descreve, em linguagem excelsa e elevada, o que nunca aconteceu, nem é provável que aconteça. A novela faz um relato corrente das coisas conforme se passam todos os dias perante os nossos olhos, tal como podem acontecer a um amigo nosso ou a nós próprios. (REEVE 1785 apud SILVA, 1997, p. 681).

Julia Kristeva observa que dá-se, por vezes, o nome de romance a estruturas narrativas muito diferentes: há “romances” gregos, “romances” cortesões, “romances” picarescos, “romances” psicológicos – para mencionar apenas algumas das variedades que a palavra engloba. Conforme a autora, “Todas as narrativas que saíssem do esquema da epopeia ou do uso do conto popular recebiam o nome de romance desde que fossem suficientemente extensas, sem que se tivesse dado às suas particularidades uma definição precisa e satisfatória.” (KRISTEVA, 1984, p. 15)

Com o sentido atual, o romance surge em meados do século XVIII, no contexto do Romantismo, revolução cultural originária da Escócia e da Prússia. Nasce em meio ao clima de liberalismo que sucedeu o autoritarismo da monarquia, do dogmatismo religioso inquisitorial e jesuítico e dos preceitos clássicos, que predominavam no Renascimento. Ocupando o lugar antes destinado à epopeia, o gênero se firma dentro de uma literatura feita com e para o povo, especialmente para a nova classe ascendente, a saber, a burguesia.

2.2– Um gênero flexível

Se o escritor, ensaísta, romancista e crítico de literatura francês Maurice Blanchot (1907 - 2003) – citado por Todorov e também contestado por ele (apud

TODOROV, 1980, p.43-44,) – prega o desaparecimento dos gêneros, sendo a literatura, ela mesma, o gênero derradeiro⁸, o romance se inclui entre as classes mais complexas da literatura, como podemos verificar na avaliação de alguns teóricos.

No posfácio da obra *A Teoria do Romance*, de Lukács, Alfredo Margarido relata o seguinte:

Um romance, como um quadro, como um edifício, é um resumo e um ponto de partida. Resumo de tudo o que está atrás, e ponto de partida para novas obras, que já estão presentes no embrião da nova forma. É uma espontaneidade de criação, que não se detém, que procura uma sempre renovada maneira de encarar os problemas da criação, o que vale dizer encarar os problemas do homem.⁹

Gênero dos mais flexíveis, o romance, como aponta Lukács, “aparece como uma coisa que devém, como um processo” (LUKÁCS, 1968, p. 71), enquanto a característica essencial dos outros gêneros literários é repousar numa forma acabada. Algo semelhante é afirmado por Marthe Robert:

(...) o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. É esta evidentemente a razão principal de sua expansão contínua, e também a de sua voga nas sociedades modernas, às quais se assemelha, quando não por seu espírito inventivo, por seu humor buliçoso e vitalidade. (ROBERT, 2007, p.14)

⁸ “Apenas o livro importa, tal como é, distante dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende tão-somente da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, os únicos que permitem dar ao que se escreve realidade de livro.” (BLANCHOT, 1955 apud TODOROV, 1980, p. 43-44). Conceituando os gêneros como classes de textos, Todorov diz: “(...) os gêneros são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata. Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas.” (TODOROV, 1980, p. 48).

⁹ MARGARIDO, Alfredo. [Posfácio]. In: LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, s./d.

Sobre essa flexibilidade, à qual aludem Lukács e Robert, Schüller diz que o romance, livre de compromissos, surge como lugar em que idéias se fazem, desfazem e refazem. A escrita, marca originária desse gênero, chega agora a seu pleno florescimento. Conforme Schüller, “Aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros. Nele, não confluem só o épico, o dramático, o lírico; no romance apagam-se até os limites entre a ficção e o ensaio.” (SCHÜLLER, 1989, p. 19).

Outra característica desse tipo de narrativa é sua capacidade de dialogar com gêneros distintos, o que Jacynto Brandão chama de gramatofágica, conforme segue: “envolvendo a assimilação e a transformação desses mesmos gêneros” (BRANDÃO, 2005, p. 131). É o próprio Brandão que, ao analisar alguns elementos do romance grego, reafirma que essa forma narrativa não depende exclusivamente de um único gênero, de acordo com o seguinte:

(...) nem surge apenas da fusão de alguns gêneros determinados, mas dialoga livremente com o conjunto da tradição literária. De certo modo, é isso que faz dele um gênero em constante formação, um gênero de outros gêneros ou mesmo o que de mais característico pode haver de negação da própria noção de gênero. (BRANDÃO, 2005, p.141)

Também Bakhtin faz considerações sobre o fato de o gênero romance admitir a introdução, em sua composição, de diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extra-literários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros), como a seguir:

Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística. (BAKHTIN, 1993, p. 124)

Marthe Robert pondera ainda que: “para o romancista, o romance tira sua força precisamente de sua absoluta liberdade; para o crítico, essa liberdade tem algo de escandaloso, não podendo aceitá-la sem nela introduzir pelo menos alguns limites, disposto a se basear neles para substituir as regras que lhe faltam sobre seus sentimentos, seus gostos, seu humor (...). (ROBERT, 2007, p. 16)

Mas como o termo romance é definido pelos dicionários de verbetes e outros autores? O *Littre*, segundo Marthe Robert, afirma que é “uma história fingida, escrita em prosa, em que o autor busca excitar o interesse pela pintura das paixões e dos costumes ou pela singularidade das aventuras” (ROBERT, 2007, p. 16). Isso só vale para o romance moderno, uma vez que o antigo, “a obra escrita na língua dos romanos, é dado por um relato verdadeiro ou fictício” (ROBERT, 2007, p. 16).

O *Robert*, de 1964 - enciclopédia britânica -, citado por Marthe Robert, diz que romance “é uma obra de imaginação em prosa, bem longa, que apresenta e faz viver num determinado meio personagens dados como reais, fazendo-nos conhecer sua psicologia, seu destino, suas aventuras” (ROBERT, 2007, p.19).

Huet, mencionado por Jacynto Lins Brandão, definia o gênero como “ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e instrução dos leitores” (BRANDÃO, 2005, p. 72). Ao comparar o gênero com a fábula, por exemplo, o autor de *Tratado da Origem do Romance* procurava esclarecer que “os romances são ficções sobre coisas que podem acontecer e que não aconteceram, e as fábulas são ficções sobre coisas que não aconteceram e que não podem acontecer” (HUET, 1966 apud BRANDÃO, 2005, p. 72).

Para Lukács, “o romance é a forma da virilidade amadurecida por oposição à infantilidade normativa da epopeia” (LUKÁCS, 1968, p.70), é a epopeia de um mundo sem deuses, em que os personagens são pessoas comuns.

Já para Bakhtin, “o romance é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da variação épica” (BAKHTIN, 1993, p. 24).

A poesia épica tradicional, que vigorou até o século XVIII, como aponta Moisés, “servia de espelho onde se refletiam as representações, anseios e aspirações dos povos, carentes de alimento para a sensibilidade e a imaginação: a contemplação da beleza heróica ofertava-lhes as respostas esperadas” (MOISÉS, 1967, p. 165). Função semelhante desempenha o romance, com a devida ressalva da diferença entre os dois gêneros: o romance pode, como a epopeia, apresentar uma visão global do mundo:

Sua faculdade essencial [a do romance] consiste em recriar a realidade: não a fotografa, recompõe-na; não demonstra ou reduplica, reconstrói o fluxo da

existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original. (MOISÉS, 1967, p.165)

É exatamente por sua vocação, não para produzir a realidade, mas para “subverter a vida, para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos” (ROBERT, 2007, p.30), que o romance, na visão de Marthe Robert, se distingue de todos os outros gêneros literários e, talvez, de todas as outras artes.

2.3- Do surgimento do gênero romanesco à contemporaneidade

Como mencionado anteriormente, o romance surge renovado na Inglaterra, no século XVIII, identificado com a revolução romântica. Até então, esse gênero era desprestigiado, considerado uma obra frívola, de puro entretenimento, e destinado às mulheres e a um público inculto, de modo geral, como aponta Aguiar e Silva (1997).

Para o autor, o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia e da epopéia, podendo ser considerado como “uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias.” (SILVA, 1997, p.671).

Ele lembra que, na Idade Média, o termo romance designou originalmente a língua vulgar, a língua românica e que, embora resultado de uma transformação do latim, apresentava-se já bem diferente em relação a este idioma. O vocábulo adquire, em seguida, um significado literário, indicando certas composições escritas em língua vulgar e não latina, própria dos clérigos. Apesar das suas oscilações semânticas, o termo romance passou a denominar, sobretudo, composições literárias de cunho narrativo. Essas composições eram primitivamente em verso – o romance em prosa surge mais tarde – próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado.

Aguiar e Silva afirma que:

Embora relacionado com as canções de gesta, o romance medieval distingue-se destas composições épicas tanto por elementos formais como por elementos de conteúdo: a canção de gesta era cantada, ao passo que o

romance se destinava a ser lido e recitado; a canção de gesta ocupa-se da empresa ou das façanhas de um herói que personifica uma ação coletiva, enraizada na memória de uma comunidade, ao passo que o romance se ocupa das aventuras de uma personagem, criatura de ficção, através do vário e misterioso mundo, apresentando um caráter descritivo-narrativo. (SILVA, 1997, p.672)

Por outro lado, diz o autor que “o romance medieval encontra-se profundamente ligado à historiografia – na língua francesa, durante os séculos XII e XIII, os vocábulos *roman* e *estoire* são equivalentes -, com a qual partilha importantes caracteres estruturais” (SILVA, 1997, p.673). Surgiram, assim, na literatura europeia da Idade Média, longas narrativas romanescas, geralmente em verso, acomodadas em duas grandes correntes: por um lado, o romance de cavalaria; por outro, o romance sentimental. O romance de cavalaria, que se apresentava como um verdadeiro código de conduta medieval e cavaleiresca, costuma agrupar-se em ciclos, isto é, conjuntos de novelas que giram em torno do mesmo tema, usando as mesmas personagens. Tem caráter místico e simbólico, relatando aventuras permeadas de espiritualidade cristã e subordinam-se a um ideal místico, que sublima o amor profundo. Aguiar e Silva explica que sua intriga estrutura-se em duas isotopias fundamentais: o amor e a aventura (SILVA, 1997, p.673).

Já o romance sentimental pode apresentar um cunho erótico ou mais sentimental, caracterizando-se sempre por uma sutil análise do sentimento amoroso, conforme afirma Silva: “Enquanto o romance sentimental apresenta um final trágico, o romance de cavalaria é rematado por uma solução ditosa dos amores narrados.” (SILVA, 1997, p. 674).

No período renascentista, destaca-se o romance pastoril, narrativa de caráter bucólico, cujos heróis eram pastores e pastoras, fortemente influenciada por duas obras de Boccaccio: o *Ninfale d’Ameto* e o *Ninfale Fiersolano*. Trata-se de uma forma marcadamente culta, na qual a prosa se mescla com o verso.

Mas é sob o signo do barroco, no século XVII, que o romance alcança uma extraordinária proliferação, “caracterizando-se pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis: naufrágios, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros e de gigantes, etc. (SILVA, 1997, p. 676). O interesse por essas narrativas era tão grande que provocava o surgimento de *best sellers* como o romance *Polexandre*, de Marin Le

Roy de Gomberville, vendido em cinco volumes que perfaziam a espantosa extensão de 4.409 páginas, uma espécie de *Harry Potter* da Idade Média.

É Bakhtin que ressalta que é “excepcionalmente grande” o significado histórico do romance barroco, também chamado de “romance de provações”¹⁰, uma vez que este deu origem a quase todas as variantes do novo romance:

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. O romance barroco tornou-se numa enciclopédia do material para a época seguinte: os temas romanescos, posições, situações temáticas. (BAKHTIN, 1993, p.181)

Também no século XVII, a Espanha ocupa posição de destaque no que se refere à criação romanesca. Espécie de anti-romance, o *Dom Quixote* de Cervantes, uma crítica aos romances de cavalaria, “representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria” (SILVA, 1997, p.677).

Ainda à Espanha dos séculos XVI e XVII deve-se creditar, segundo Aguiar e Silva, o romance picaresco, que influenciou fortemente a literatura europeia, direcionando a narrativa romanesca para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos. Pícaro, como descreve o autor, é o anti-herói, um destruidor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma época e uma mentalidade novas.

Através de sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. Ora, o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia. (SILVA, 1997, p.677)

¹⁰ Segundo Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* (1981), trata-se de um aperfeiçoamento do romance sofista, que foi um romance de provações (a fidelidade e a castidade dos amantes separados) No romance barroco, o material é mais profunda e solidamente organizado pela idéia da provação. A idéia da provação do herói e da sua palavra é, talvez, a principal idéia organizadora do romance, diferente do herói épico, que se coloca livre da provação. A mesma idéia de provação, em menor escala, também organiza o romance de cavalaria em prosa e o romance de aventuras.

O romance passa por uma transformação profunda, no século XVIII, quando os valores da estética clássica começam a perder sua homogeneidade e rigidez e surge um novo público, o burguês, com novos gostos artísticos e espirituais. Entra em crise o romance de extensão excessiva, com episódios inverossímeis e complicados. Há um esforço para atender a um público que se cansara do caráter de fábula do gênero e exigia mais realismo e verossimilhança das narrativas, aliás, sendo a última uma característica das novelas, mais apegadas ao real. O romance caminha, então, para tornar-se um gênero revelador dos sentimentos e das paixões humanas.

Segundo Moisés, o livro *História de Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, tem sido considerado a obra introdutora do novo gosto, embora ainda comprometida com a técnica de novela. Outras referências apontadas por teóricos (Moisés e Silva) como embriões do romance são *A Princesa de Cléves*, de Madame de Lafayette, na Inglaterra, e, na França, *Manon Lescaut* (1731), do Abade Prévost, e *Vida de Mariana* (1741), de Marivaux.

Já no século XIX, o romance é o gênero dominante, às vezes dividindo com a novela seu poder de influência. Cronologicamente, como nos informa Moisés, Stendhal é o primeiro grande representante do romance europeu oitocentista, com *O Vermelho e o Negro* (1830), por conferir-lhe dimensões psicológicas modernas. No entanto, diz Moisés, Balzac constitui o verdadeiro criador do romance moderno, graças à *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850, traçando um vasto painel da sociedade burguesa da época. Tornou-se o mestre de muitos escritores, como Flaubert e Zola, a ponto de dividir a história do romance em dois grandes períodos: "antes-de-Balzac" e "depois-de-Balzac".

Nos fins do século XIX, a Rússia surge com Dostoievski, Tolstói, Turgenief, Gógol, Tchekhov e outros. Esses escritores trouxeram uma profundidade na análise psicológica dos personagens até então desconhecida. Com o romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, no início do século XX (1913), o gênero ganha horizontes imprevisíveis, segundo Moisés, em função da maior densidade

psicológica, do tempo bergsoniano¹¹, como duração fora dos limites do relógio, ou do encadeamento sucessivo dos acontecimentos.

Já em 1922, James Joyce, com *Ulysses*, contribuiu de forma decisiva, na opinião de Moisés, para a metamorfose do romance. A obra, que veio a ser o grande romance do século XX, inspirou-se na *Odisseia*, de Homero, e narra as aventuras de Leopold Bloom e seu amigo Stephen Dedalus, ao longo do dia 16 de junho de 1904. Conforme é apontado na sinopse do livro:

Para criar esse personagem rico e vibrante, Joyce misturou numerosos estilos e referências culturais, num caleidoscópio de vozes que tem desafiado gerações de leitores e estudiosos ao redor do mundo. A obra é tida como um divisor de águas por conta do êxito do autor no principal ponto do romance: esticar e moldar a língua inglesa ao limite, a fim de retirar disso um retrato fiel, divertido e comovente do que se convencionou chamar de o “homem moderno”.¹²

A desintegração da sintaxe tradicional de *Ulysses* é acentuada com Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo*, diz Moisés. E a partir daí, continua o autor, “o romance emaranha-se ainda mais e assume o viés trágico que decorre de ser a epopéia dos tempos modernos” (MOISÉS, 1967, p.162). Desde então, surgiu uma série de escritores notáveis que utilizavam características semelhantes em suas escritas, como Thomas Mann, Franz Kafka, Virginia Woolf, John Steinbeck e William Faulkner, para citar apenas alguns.

No que se refere à língua portuguesa, o romance surge em Portugal em meados do século XIX, tendo Camilo Castelo Branco como uma das principais figuras da prosa romântica nesse vernáculo. O escritor português praticava a novela em suas diversas modalidades e o romance de sátira naturalista. O romance foi introduzido em Portugal por Júlio Dinis, segundo Moisés, tendo como seu

¹¹ Henri Bergson, em **Duração e Simultaneidade**(2006), entende que o passado, o presente e o futuro como tempos que se entrecruzam, e não podem ser vistos em sua linearidade. São simultâneos, como acreditavam os estoicos, que entendiam que o tempo não existe, pois o passado já passou, o futuro ainda virá e o presente, quando mencionado, já é passado. Bergson explica que o passado é integrante do presente, um passado eterno que é condição para passagem, para o movimento do tempo, sempre coexistindo.

¹² GALINDO, Caetano. [Orelha do livro]. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

representante mais ilustre Eça de Queiróz, um dos pioneiros da literatura realista em Portugal, com grande influência do escritor francês Gustave Flaubert. Já no século XX, desponta uma série de bons ficcionistas como Augustina Bessa-Luís, Fernando Namora, Lobo Antunes, José Saramago e Lídia Jorge, apenas para mencionar alguns.

No Brasil, o gênero romance também chegou tardiamente, depois de o país ter se libertado do jugo de Portugal. Coube aos romancistas, como lembra Schüller (1989), a tarefa de ajudar a construir o país. Nesse aspecto, José de Alencar fez do índio o herói nacional e esboçou outros tipos regionais. É Moisés que completa:

Só com Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*, 1844) começa de vez o seu cultivo [do romance] entre nós, mas é com José de Alencar (*O Guarani*, 1857) que passa a ser largamente cultivado. Ligado a figurinos europeus (Dumas Filho, Scott, Sue, Balzac), ou a americanos (Fenimore Cooper), propunha-se a valorizar os temas nacionais (o indianismo, o sertanismo), os temas históricos e urbanos. (MOISÉS, 1967, p. 164)

O gênero passa a viver um momento de notabilidade a partir do Realismo, com Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia e Inglês de Souza, entre outros. Com o Modernismo, o romance atinge o seu ápice, surgindo nomes, a partir de 1930, como Jorge Amado, José Lins do Rego. Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Adonias Filho, Autran Dourado, para citar alguns dos exemplos.

Tanto vigor, no entanto, não impediu que se vaticinasse a morte do romance, pelo menos aquele nos moldes do gênero literário clássico, identificado com o Romantismo. Com o surgimento, nos anos 1950, do *nouveau roman*, movimento literário de origem francesa¹³, questionou-se a durabilidade do gênero. O jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto, em resenha para o *Caderno de Leitura da*

¹³ Rejeitando muitas das características estabelecidas no romance até então, Allain Robbe-Grillet, um dos mentores do *nouveau roman*, julgou os romancistas predecessores como antiquados em razão do foco que colocavam no enredo, na ação, na narrativa, nas ideias e nos personagens. Em vez disso, ele apresentou uma teoria do romance cujo foco recai sobre os objetos: o *nouveau roman* ideal seria uma versão e visão individual das coisas, subordinando trama e personagem aos detalhes do mundo ao invés de arrolar o mundo a serviço deles. Assim, de acordo com os autores do *nouveau roman*, não faria sentido escrever romances à maneira de Balzac, com personagens bem definidos, enredo com começo, meio e fim. Eles estariam, em vez disso, mais próximos da literatura introspectiva de Stendhal ou Flaubert. Não admitiam a descrição dos personagens — que segundo eles, seria influenciada por viés ideológico —, mas a exploração dos fluxos de consciência. (Disponível em: [wikipedia.org/wiki/Nouveau_roman](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouveau_roman). Acesso em: 11 fev. 2017).

Edusp, explica-nos que “nos anos 60, o romance perdera a função, conquistada ao longo da ascensão da burguesia, de termômetro da sociedade e afresco de suas transformações, cedendo lugar a disciplinas como sociologia e psicanálise” (PINTO, 2008).¹⁴ . Nessa mesma resenha, intitulada “A morte do romance por overdose ou o grau zero da invenção” (2008), Manuel da Costa Pinto cita trecho do crítico literário italiano Alfonso Berardinelli, em *Não incentivem o romance e outros ensaios (2007)* que nos diz sobre o romance naquela década:

O conhecimento tinha outras fontes. Já se sabia como era a vida dos indivíduos, qual era o peso da estrutura social, como funcionava a vida diária. (...) O romance evitava a Totalidade representativa, esquematicamente atribuída ao romance do século XIX (sem considerar que nem sequer Guerra e Paz é um romance ‘total’: simplesmente entrelaçava diversos pontos de vista com extrema maestria e velocidade épica). O Novo Romance havia se especializado, setorizado. Queria ser um anti-romance, ou seja, uma espécie de ajuste de contas entre os escritores e a tradição.¹⁵

Vozes alarmistas proclamam, de tempos em tempos, a morte do romance, como observa também Schüller. É ele que, mencionando Carlos Fuentes, diz que “morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social.” (SCHÜLLER, 1989, p. 9). Essa morte, afirma o teórico, “propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais” (SCHÜLLER, 1989, p. 9). E completa:

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que está realmente morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se eternizou. Alimentando-se de muitas mortes é que o romance se mantém vivo. (SCHÜLLER, 1989, p. 9)

É provável que a flexibilidade e a capacidade de assumir novas configurações tenham contribuído para trazer longa vida ao gênero romanesco. Como sublinha Brandão:

(...) a cada passo na história do próprio romance , o que se surpreende é o *novo* [grifo do autor], desde quando, na suposta passagem do Oriente para a Grécia, assimilou ele novas feições, o que nos levaria a admitir que seu

¹⁴ Disponível em: <https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0803_6b.asp. Acesso em: 25 fev. 2017.

¹⁵ BERARDINELLI apud PINTO, 2008. Id.

traço característico é essa mesma capacidade protéica de transformação ou, nas palavras de Kristeva, *uma função transformacional* em todos os níveis (BRANDÃO, 2005, p. 78)

Também Bakhtin, em *Questões de literatura e estética* (1993), ao destacar a singularidade do objeto romance, diz que “é o único gênero por se constituir” (BAKHTIN, 1993, p. 397). Ao contrário de outros gêneros, portanto, o processo de evolução desse tipo de narrativa não está finalizado, não se podendo prever todas as suas potencialidades artísticas.

Sendo, assim, o que há de menos original em termos de gênero, o romance chega aos nossos dias muitas vezes surpreendendo, se reinventando, tendo a marca do novo por excelência. Conforme assinala Maria Luiza Guarnieri Atik, em *Ficção brasileira no século XXI – terceiras leituras* (2013):

Diante das produções literárias recentes, podemos afirmar que o romance continua em seu processo de evolução, ganhando a cada dia novas configurações. Quanto à transformação da arte romanesca na contemporaneidade, constatamos que esta decorre de uma transformação mais geral: política, econômica, social, cultural e tecnológica. A própria complexidade dessa realidade implica fenômenos contraditórios, ilógicos e caóticos que se refletem nas formas de narração. Assim, a literatura em sintonia com os tempos da pós-modernidade busca formas diversificadas de expressão, procurando criar efeitos de realidade sem recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente, presentes nos formatos tradicionais das narrativas do século XIX. (ATIK, 2013, p. 247)

Assim é que, entre os autores brasileiros da literatura contemporânea, há uma grande diversidade de estilos, cada um com sua característica, todos com um marcante talento, como Ariano Suassuna, Rubem Fonseca, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Lígia Fagundes Telles, Milton Hatoum, Néida Piñon, para citar apenas alguns. E, entre eles, a paulistana Beatriz Bracher, a autora de *Antonio*, obra contemplada por esta dissertação.

Paulistana nascida em 1961, Bracher surge na cena literária brasileira como uma escritora madura, com proposta de criação inovadora. Tendo publicado seu primeiro romance já aos 41 anos, a autora de *Antonio*, que tem formação em Letras, foi uma das editoras da revista de literatura e filosofia *34 Letras*, entre 1988 e 1991, e uma das fundadoras da Editora 34, onde trabalhou de 1992 a 2000. É também roteirista, tendo escrito o argumento do filme *Cronicamente Inviável* (2000) e os roteiros de *Os Inquilinos* (de 2009, prêmio de melhor roteiro no Festival do Rio) e *O*

Abismo Prateado (2011). É autora premiada de seis livros, entre os quais estão quatro romances e duas coletâneas de contos.

Publicado em 2007, *Antonio* ficou em terceiro lugar no Prêmio Jabuti, na categoria romance. Além disso, foi o segundo colocado no Prêmio Portugal Telecom de Literatura e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Pela coletânea de contos *Meu Amor*, Bracher recebeu, em 2009, o Prêmio Clarice Lispector. Venceu também o Prêmio Rio de Literatura de 2015, por *Anatomia do Paraíso*.

3. A importância da escolha do narrador

Como afirma a escritora chilena Isabel Allende, em sua obra *A Soma dos Dias*, “todas as vidas podem ser contadas como um romance, cada um de nós é o protagonista de sua própria lenda” (ALLENDE, 2008, p. 25). Já Adorno observa que “narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estagnação e pela mesmidade” (ADORNO, 1980, p. 269). Mas para se contar uma boa história é necessário, obviamente, ter talento para narrá-la. E a estratégia narrativa, a forma de contar essa história, bem como a escolha do tipo de narrador são alguns dos recursos que podem contribuir para tornar um romance mais atraente e instigante aos olhos do leitor. Esse é um grande trunfo da obra de Beatriz Bracher.

Apontada por Mikhail Bakhtin como um dos traços mais importantes do romance moderno¹⁶, a polifonia é um aspecto marcante em *Antonio*. Para resgatar o passado da família de Benjamim, o protagonista que não tem voz ativa no romance, a autora se utiliza de três narradores-personagens que, cada um a seu modo, a partir da própria perspectiva, experiência, memória e visão de mundo, narram, em primeira pessoa, a trajetória de membros dos Kremz, uma família de origem abastada e intelectual, que representa a tradicional classe média alta paulistana.

A partir dessa narração multivocal, Bracher monta o quebra-cabeça memorialista que é a obra *Antonio*, título que faz referência ao nome do filho de Benjamim, que ainda não nasceu e que, portanto, não aparece no romance. Preparando-se para ser pai e tentando resgatar e compreender a trajetória de seus antepassados e a própria história, Benjamim procura a avó, Isabel; Raul, amigo do pai; e Haroldo, o melhor amigo do avô. Por meio dos relatos desses narradores-

¹⁶ Segundo Bakhtin, Dostoievski é o criador do romance polifônico. “Criou um gênero romanesco essencialmente novo. (...) Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor.” (BAKHTIN, 1981, p. 3).

personagens, ele tenta reconstituir a trajetória de três personagens já mortos: sua mãe, Elenir; o pai, Teodoro; e o avô, Xavier.

Trata-se de uma trama intrincada, em que Xavier e Teodoro, pai e filho, engravidaram, em épocas diferentes, a mesma mulher, Elenir, cujos filhos receberam o nome de Benjamim. O primeiro morreu ainda bebê, e o segundo é o nosso protagonista.

A estratégia de usar diferentes narradores não é nova, como observa a própria Beatriz Bracher em entrevista à revista *Estudos de Literatura Contemporânea*, ao afirmar o seguinte: “O uso das três vozes, ou diferentes vozes, é uma ideia que existe muito na literatura. Especificamente essa coisa de nomear os narradores eu me inspirei no [William] Faulkner em *As I lay dying*”¹⁷, conta a escritora, que, na verdade, desejava narrar a história na terceira pessoa¹⁸, diferentemente do que havia feito em seus dois livros anteriores, *Azul e Dura* (2002) e *Não Falei* (2004), em que usa a primeira pessoa.

Como destaca Schüller, “a técnica de encarregar personagens de parte da narração foi antecipada pela epopeia” (SCHÜLLER, 1989, p. 28). Ele lembra que, na *Odisseia*, Ulisses narra, “em vários cantos, aventuras de dez anos no mar ignoto” (SCHÜLLER, 1989, p.28). Era, então, um mundo de musas, de mitos, em que “o narrador fingia que não tinha voz (...) e falava do distante mundo dos deuses, (...) como possesso” (SCHÜLLER, 1989, p.26).

3.1 – O narrador benjaminiano

¹⁷ BRACHER, Beatriz. Há 200 anos era a mesma coisa: entrevista. [no. 45, Jan/Jun 2015]. Brasília: *Estudos de Literatura Contemporânea*. Entrevista concedida a Christian Grünngel e Doris Wieser.

¹⁸ “(...)Na verdade o que eu queria era escrever um livro em terceira pessoa, porque os dois primeiros tinham sido em primeira pessoa, mas é um desafio para mim. Porque eu tenho uma dificuldade que é a seguinte: ‘Mas por que esse narrador está contando essa história?’. E é uma bobagem, porque eu adoro ler livros em que a pessoa não explica nada, é uma história que está sendo contada. Então eu me lembrei do Conrad, que está em um bar, e um marinheiro, no caso de *Lord Jim*, Marlow, começa a contar uma história. É também o caso de Henry James, em *A volta do parafuso*, em que um personagem conta uma história para uma audiência específica. Acho que o Tchekov também tem algo assim, uma história dentro da história. E então eu imaginei alguém contando uma história. Foi o Raul. Depois apareceu uma outra voz, ‘Eu quero que se fale outra coisa que Raul não teria como saber’, então eu coloquei a Isabel.” Fonte: BRACHER, Beatriz. Há 200 anos era a mesma coisa: entrevista. [no. 45, Jan/Jun 2015]. Brasília: *Estudos de Literatura Contemporânea*. Entrevista concedida a Christian Grünngel e Doris Wieser.

(...) O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia).(...) Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida(...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p.221)

Ao tratar da importância do narrador, como mostra o trecho acima, Walter Benjamin resgata essa figura ancestral, aquele que se posta diante do destinatário do discurso narrativo, no contexto da oralidade.¹⁹ Entre esses antigos narradores anônimos, diz o filósofo alemão, há dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras: um formado pelos viajantes (o marinheiro comerciante, na sua representação arcaica) e aquele composto por homens que ganharam a vida sem sair do seu país, mas que conhecem sua história e tradições (exemplificado pelo camponês sedentário). Essas duas famílias de narradores antigos, no entanto, constituem apenas tipos fundamentais, na visão de Benjamin:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de ficar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte da narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p.199)

Ao analisar essas representações arcaicas do narrador oral e da arte de narrar propostas por Benjamin – o viajante e o camponês –, Oliveira e Santos (Luis Alberto Brandão e Santos e Silvana Pessoa de Oliveira) apontam que o primeiro tipo de narrador, aquele que viaja e por isso tem muito o que contar, encontra seu modelo em Ulisses, personagem da epopeia de Homero. O herói de *Odisseia* relata

¹⁹ Benjamin discorre sobre o narrador dessa forma "natural": "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." (BENJAMIN, 1994, p. 198).

as aventuras vividas durante os 10 anos em que se empenha no retorno à sua terra natal, Ítaca, depois de ter destruído Troia, numa guerra que também havia durado uma década.

O segundo tipo, o camponês sedentário, transmite sua experiência, em forma de relatos, para as gerações futuras, tendo a tradição como uma de suas fontes mais relevantes.

O conhecimento desses camponeses e dos viajantes pode ser associado ao dos artesãos medievais que, a partir de sua experiência, criam narrativas em suas oficinas, constituindo-se em uma forma artesanal de comunicação, como observam Oliveira e Santos.

Esses autores informam que parte da literatura do século XIX apresenta um modelo inspirado nas narrativas orais e citam o seguinte trecho do conto "Dama pé-de-cabra", de Alexandre Herculano, em que o narrador se coloca diante do leitor como se este fosse um ouvinte, conforme o trecho a seguir:

Vós, os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: "Não pode ser." Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. (...) Silêncio profundíssimo; porque vou principiar. (HERCULANO, 1987 apud SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 33)

O surgimento do romance no início do período moderno, como observa Benjamin, é o primeiro indício da evolução que culmina na morte da narrativa do ponto de vista da oralidade, sendo a difusão da informação – a imprensa – a responsável pelo declínio dessa arte de contar histórias. A tradição oral, diz o filósofo, tem uma natureza distinta da que caracteriza o romance, como demonstra a seguinte passagem:

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. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romance segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever

um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

3.2– Elemento definidor da narrativa do romance

Numa perspectiva diferente do narrador arcaico analisado por Benjamin, essa figura é “o elemento mais basicamente definidor da narrativa do romance”, na visão de Lins Brandão. “No fundo”, diz ele, “a função do narrador é que marca a passagem da narrativa mítica para a narrativa literária, histórica, etc.” (BRANDÃO, 2005, p. 93).

Observando que o mito representa, para o ouvinte, “uma sorte de narrativa sem narrador” (BRANDÃO, 2005, p. 93) – enquanto não identifica o lugar do narrador – , Brandão faz um retorno à literatura grega inaugural e aponta a poesia homérica – *Ilíada* e *Odisseia* – como exemplos de “passagens bem arquitetadas” (BRANDÃO, 2005, p. 94) do mito para a epopeia. Isso se dá, sobretudo, quando Ulisses relata, na primeira pessoa, episódios da Guerra de Troia, ou quando são invocadas musas para narrar essa história:

Tanto é assim que, embora não assinados, os poemas foram transmitidos como obra de um poeta, isto é, a tradição reconhece neles um narrador que orienta e compõe a arquitetura de um texto complexo. Já Aristóteles via nessa arquitetura aquilo que de melhor e mais marcante havia neles, o que não contraria a percepção de Luciano de que, afinal, Ulisses na corte dos feácios é o paralelo mais coerente para entender-se a função de Homero como narrador. (BRANDÃO, 2005, p.95)

Outras narrativas antigas, citadas por Lins Brandão, explicitam o lugar do narrador, como no *Mahabharata*, no *Hamayana*, alguns textos hititas (povo hindo-europeu do segundo milênio a.C), como o *Reinado do Céu* ou *Teogonia*, que começa “definindo de modo oblíquo o lugar do narrador” (BRANDÃO, 2005, p. 98), com o seguinte proêmio, prelúdio de um canto: “Que me ouçam [...] e [...] que são os deuses primeiros, que me ouçam...” (BRANDÃO, 2005, p. 98).

Para investigar o lugar do narrador no romance, Brandão recorre a técnicas narrativas de outros gêneros, como a historiografia, assinalando que há modelos de

se expor esse elemento. Um deles é o registro do nome do narrador (e também do autor), tratado como terceira pessoa, já na abertura da obra, como fez Heródoto²⁰. Trata-se de uma espécie de assinatura, assim como em outro modelo também citado por Brandão, em que a autoria é mencionada já no cabeçalho da obra: “Livro Primeiro da história helênica de Xenofonte; Livro primeiro da Anábise de Ciro, de Xenofonte”, entre outros (BRANDÃO, 2005, p.104). O teórico cita exemplos do narrador em primeira pessoa na *Ciropedia*, de Xenofonte; na presença constante dessa figura em Heródoto, “pontuando o texto que registra pontos de vista diferentes e [que] exige dele, em passagens estratégicas, a emissão de opiniões próprias” (BRANDÃO, 2005, p. 105); e um terceiro tipo, que ele chama de *narrador dramatizado*, que é “aquele que se apresenta no texto como diferente do poeta ou escritor e, nessa condição, exerce a função diegética” (BRANDÃO, 2005, p. 106)²¹.

Ao analisar a figura do narrador, Schüller trata voz e perspectiva de forma distinta. Ele destaca que, com relação à segunda, “o narrador pode ver os acontecimentos de perto ou à distância, pode penetrar na psique das personagens ou restringir-se a observar fisionomias, gestos, acompanhar os acontecimentos no seu efeito exterior” (SCHÜLLER, 1989, p. 26).

Complementando essa abordagem, Luis Alberto Brandão e Santos e Silvana Pessoa de Oliveira observam que, não por acaso, as palavras que designam a posição do narrador são foco, visão, ponto de vista e perspectiva. Dessa forma, as “visões” da narrativa, pensadas pelo teórico Jean Pouillon (SANTOS & OLIVEIRA, 1974, p.5), podem ser classificadas como: a) visão por detrás, relacionada ao narrador onisciente, que sabe tudo sobre as personagens (tipo de narrador encontrado no romance clássico e, particularmente, na narrativa realista do século XIX). Trata-se do narrador heterodiegético, não integrando como personagem o universo diegético em questão, e exprime-se na terceira pessoa; b) visão com, característica das narrativas escritas em primeira pessoa, em que há a presença do narrador-personagem, auto-diegético, que relata as suas próprias experiências como personagem central da história; c) visão de fora, veiculada pelo narrador que finge

²⁰ Em tradução de Lins Brandão: “Esta é a exposição da história de Heródoto de Halicarnasso, para que nem os feitos dos homens, com o tempo, esmaecidos se tornem, nem as obras grandes e admiráveis, tanto dos gregos, quanto dos bárbaros, obscuras; e, sobretudo, também se expõe a causa por que fizeram guerra uns com os outros.” (BRANDÃO, 2005, p. 104).

²¹ Brandão explica: “Trata-se de recurso importante, que explora, no limite, a possibilidade inerente a toda narrativa, quando *o poeta se torna em algo outro* não apenas para reproduzir as falas de suas personagens, mas para representar a própria função do narrador.” (BRANDÃO, 2005, p. 106).

saber menos que as personagens, e é comumente associada à narrativa cinematográfica. Sobre esse último tipo de narrador explicam Brandão Santos e Silvana Oliveira:

(...) em geral, descrevem-se as atitudes e características das personagens, a partir de uma perspectiva distanciada, eliminando-se, assim, qualquer tipo de análise e de juízo explícitos. Nesse caso, o narrador costuma ser homodiegético, pois retira de uma história, na qual participa como personagem, as informações de que precisa para construir seu relato. Esse tipo de narrador aparece frequentemente figurado como simples testemunha ou como personagem solidária, de algum modo, com a personagem principal. (BRANDÃO & OLIVEIRA, 1974, p.8.)

Esse é o caso dos narradores de *Antonio*, que, a partir das vozes de Raul, Isabel e Haroldo, nomeiam cada capítulo e relatam para Benjamim os fatos que o ajudam a entender a história dos seus antepassados. No papel de narratário intradiegético, de acordo com a definição de Gérard Genette²², e também de protagonista, na medida em que é por meio da interlocução dele que a narrativa se conduz, Benjamim vai conhecendo aos poucos a história de sua família, junto com o leitor, o narratário extra-diegético. Como interlocutor, embora ausente, ele “é o pólo precariamente organizador do discurso”, conforme observado por Schüller (SCHÜLLER, 1989, p. 32).

Mas, se Isabel, Raul e Haroldo se encaixam nas características do narrador-observador ou testemunha, conforme a descrição acima, eles também podem ser definidos como narradores-personagens, uma vez que, no momento do seu relato, em primeira pessoa, cada um, embora personagem coadjuvante, torna-se central por seu poder de voz.

3.3– O narrador-personagem

²² Gérard Genette, em *Discurso da Narrativa* (1995), distingue dois tipos de narratário: o intradiegético e o extradiegético, conforme ele pertence ou não à diegese: “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, a priori, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente” (GENETTE, 1995, p. 258) Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa de Oliveira explicam que o termo narratário foi cunhado para designar o sujeito para quem se narra, aquele a quem se dirige o discurso. “Esse leitor construído, pressuposto, pressentido, desejado é o narratário” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 20). Mas de alguma forma, Benjamim também pode ser considerado narratário intradiegético, na nossa avaliação, uma vez que é também o receptor do discurso de todos os narradores-personagens.

Para além daquele contador de histórias benjaminiano, que remonta à tradição arcaica do narrador oral, há alguns tipos diferentes dessa figura no romance, como o narrador-editor, o pesquisador-detetive e o narrador-copista (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p.34-39). Mas interessa-nos, aqui, verificar o comportamento dos narradores-personagens, que compõem o romance *Antonio*.

Esse tipo de narrador surge já na antiguidade, quando foram deixados como legado três textos peculiares (um latino e dois gregos), compostos em primeira pessoa: *Metamorfoses*, de Apuleio; *Lúcio ou o asno* e *Das narrativas verdadeiras*, de Luciano²³. Jacyntho Brandão nos explica que, nessas obras, não há um narrador externo ao texto nem uma personagem narradora, mas um narrador-personagem:

Pode-se dizer que os próprios experimentos de pôr em cena personagens narradoras é que dão origem, no extremo, à constituição do narrador-personagem, no sentido de que as primeiras integram uma representação conduzida por um narrador principal, que assume apenas eventualmente uma função diegética, enquanto o segundo é, ao mesmo tempo, o narrador principal e o protagonista da própria narrativa.(BRANDÃO, 2005, p.146)

Ao esclarecer a presença do narrador-personagem em uma obra, Santos e Oliveira também destacam que “nesse tipo de literatura, o narrador conhece – ou finge conhecer – tanto quanto as personagens. É o caso da narrativa que utiliza o monólogo interior. Aqui, o narrador é autodiegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história.” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p.7).

Nesse sentido, Lins Brandão chama a atenção para o fato de que se trata de uma narrativa que se apresenta “sem outro enquadramento que o próprio *eu* em torno do qual o relato se constrói, vindo a constituir o que os comentadores alemães, sugestivamente, tratam de *ich-erzählung* e, em língua inglesa, se denomina *ego-narrative*.” (BRANDÃO, 2005, p.146).

²³ Sobre o surgimento do narrador-personagem, Jacyntho Lins Brandão diz o seguinte: “Retomando os dados disponíveis com relação ao romance grego, constata-se que em apenas dois textos a íntegra do relato se deve a um narrador-personagem e ambos são de Luciano. Logo, salvo alguma descoberta fortuita capaz de revolucionar nossos conhecimentos, o narrador-personagem do romance (pelo menos no mundo grego) foi inventado por Luciano.” (BRANDÃO, 2005, p.150).

Para o teórico, que retoma o exemplo de *Lucio ou o asno*, de Luciano, e as *Metamorfoses*, de Apuleio, “o narrador-personagem impõe um problema complexo para o leitor, considerando-se que embaralha os esquemas esperados de enquadramento da ficção.” (BRANDÃO, 2005, p.146). Essas obras têm o mesmo enredo: as memórias de um homem transformado em asno, que mantém a consciência humana, sendo que o narrador-personagem do romance de Luciano seria nada menos que Lucio de Patras, o pseudônimo de Apuleio, autor de *Metamorfoses*. Isso levou muitos a acreditarem ter sido a obra um relato autobiográfico, por mais inusitada que possa ter sido a história.

Ao fazer outras considerações sobre o uso do narrador-personagem nessas obras, Brandão aponta três dados importantes que cercam essa experiência de leitura: a) o autor é digno de fé; b) escreve em primeira pessoa sobre o que ocorreu a si mesmo; c) narra fatos tão inusitados que, com plausibilidade, não seriam críveis. A solução que, modernamente, pareceria a mais simples – admitir que o autor não é o narrador – diz ele, não é questionada. “Muito menos ainda se percebe a ironia do texto, não com relação a fatos externos, mas com relação à crença nesse tipo de histórias, isto é, trata-se de uma ironia que se dirige ao leitor crédulo (...)” (BRANDÃO, 2005, p. 148). Em seguida, Brandão completa:

É justamente nisso que pode estar a motivação para pôr em cena um narrador-personagem: não para dar credibilidade ao relato, mas para fazê-lo resvalar do sério para o irônico. Um narrador-personagem, necessariamente, fala de coisas incríveis, no sentido de que são únicas e de que não são manifestas. Seu objetivo deve ser o incomum. (...) A dicção, portanto, exige uma *ego-narrative*, pois, caso contrário, transferiria para um outro nível, o do próprio narrador externo, a responsabilidade pelo relato de coisas que, justamente por serem íntimas e incomuns, ele não experimentou nem poderia saber fidedignamente de quem as tivesse experimentado. (BRANDÃO, 2005, p. 149)

4. Polifonia e plurilinguismo: as vozes do texto

O conceito de polifonia foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, na década de 1920. Segundo o pensador russo, é característica do romance ser plurivocal. Ao estudar Dostoiévski, no entanto, ele observou que o discurso do autor russo não é apenas plurivocal: ali, as vozes

dos personagens se apresentam com grande independência na estrutura da obra, ou seja, as vozes do autor e das personagens estão representadas em sua autonomia ideológica, como se pode verificar a seguir :

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes [N.T.:plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo] constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes [N.T.: consciências e vozes que participam do diálogo como as outras vozes em pé de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo] e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.” (BAKHTIN, 1981, p.2)

Segundo Beth Brait (2009), Dostoiévski é o criador do romance polifônico, “o qual não se subordina a nenhum esquema histórico-literário existente: todos os elementos de sua estrutura são determinados pela tarefa de *construir um mundo polifônico e um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor do romance*” (BRAIT, 2009, p. 55). Sobre essa voz do herói, Bakhtin afirma que:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de duas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p. 3)

Em seu estudo, Bakhtin também discorre sobre o dialogismo²⁴, que tem conceito distinto de polifonia. O primeiro é o princípio constitutivo da linguagem.

²⁴ Em entrevista a Geraldo Tadeu Souza (in *Bakhtin, Dialogismo e Polifonia*), o professor de Teoria Literária Boris Schnaiderman, profundo conhecedor do teórico russo, fala do aspecto contraditório da personalidade do autor e registramos o seguinte trecho aqui como uma curiosidade: “Bakhtin é essencialmente contraditório. A contradição faz parte do seu sistema. Assim, por exemplo, em *Problemas da poética de Dostoiévski* ele fala muito do monologismo de Tolstói. Apresenta Tolstói como exemplo de escritor monológico. E, no entanto, mais tarde, ele passou a escrever sobre o dialogismo em romances de Tolstói com a maior naturalidade. (...) Na verdade, ele estabeleceu essa teoria do dialogismo e da polifonia porque ele evidentemente está sempre dialogando consigo mesmo. Em Bakhtin, há sempre mais de uma voz, ele está sempre dialogando. (...) Ele é marxista (...) e, ao mesmo tempo, é um homem profundamente religioso. Só aí já há uma contradição tremenda (...).” (SCHNAIDERMAN, 2008 apud BRAIT, 2009 p.227).

A autora Brait, citada em dissertação de Emiliania Souza Soares Fernandes²⁵ sobre o tema, afirma que “dialogismo refere-se às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelo sujeito” (BRAIT, 2009 apud FERNANDES, 2005, p. 80). Fernandes (2012) observa que esse “outro” apontado por Brait “compreende o mundo social no qual o sujeito se insere” (FERNANDES, 2012, p. 21).

Ao tratar sobre o autor e esse tema, em artigo intitulado “Dialogismo ou Polifonia?” (2003) , Maria Letícia de Almeida Rechdan esclarece que o diálogo, tanto exterior, na relação com o outro, como no interior da consciência, ou escrito, realiza-se na linguagem. Ela esclarece que:

[O diálogo] Refere-se a qualquer forma de discurso, quer sejam as relações dialógicas que ocorrem no cotidiano, quer sejam textos artísticos ou literários. Bakhtin considera o diálogo como as relações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. Segundo Bakhtin, o dialogismo é constitutivo da linguagem, pois mesmo entre produções monológicas observamos sempre uma relação dialógica; portanto, todo gênero é dialógico. (RECHDAN, 2003, p. 2)²⁶

Já o segundo conceito, o de polifonia, se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. O teórico russo explica que há gêneros dialógicos monofônicos, em que uma voz domina as outras vozes - o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas; e gêneros dialógicos polifônicos - e o dialogismo se deixa entrever por meio de muitas vozes polêmicas. Como exemplo de gênero dialógico monofônico pode-se citar um artigo de opinião no jornalismo, no qual, apesar de conter várias vozes, há a preponderância de uma sobre as outras, de acordo com o ponto de vista defendido pelo autor.

O romance, para Bakhtin (BRAIT, 2009, p. 55), é um gênero polifônico por natureza, já que apresenta diferentes vozes que se encontram e se entrecrocam, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um referido objeto. Mas é

²⁵ Cf. FERNANDES, Emiliania Souza Soares. 2012. 91 f. *A (não) assunção da responsabilidade enunciativa no gênero acadêmico*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2012.

²⁶ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/polifonia/files/2009/11/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2017.

também o mais dialógico dos gêneros, segundo o teórico russo, “porque se debruça sobre o presente, e, ao mesmo tempo, dialoga com um tempo que não é seu” (BRAIT, 2009, p. 117). Bakhtin esclarece:

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2002 apud BRAIT, 2009, p. 55-56).

Na verdade, polifonia e dialogismo se complementam, como aponta Djair Teófilo do Rego, em tese²⁷ sobre o tema, citando Bakhtin: na polifonia “as personagens e suas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso” (BAKHTIN, 2002, p. 4). Já o dialogismo, observa o autor da tese, exalta a alteridade, a indispensável presença do outro como mecanismo para manter a interação, porque “a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos ‘eus’, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro” (BAKHTIN, 1992, p. 15).

Como assinala Brait (2009), Bakhtin, ao sintetizar as grandes descobertas de Dostoiévski, “considera que ele destrói o antigo plano de representação do mundo, substituindo-o pelo caráter dialógico do autor que interroga, provoca, responde, jamais abafando a voz do outro” (BRAIT, 2009, p. 51)..

A polifonia é percebida, em *Antonio*, nas muitas vozes e no conflito de perspectivas dos narradores-personagens sobre os membros e eventos da família Kremz, como veremos mais adiante.

Ao analisar o plurilinguismo no romance e a singularidade do gênero, Bakhtin defende que o romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas, conforme ele afirma a seguir:

²⁷ Cf. REGO, Djair Teófilo. *Polifonia, dialogismo e procedimentos transtextuais na leitura do romance Guerra del Fin del Mundo, de Mario Vargas Llosa: Pródromos e Epígonos*. 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas da gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda a estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (...). O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1981, p.73)

4.1. - Personagens de si mesmos

“Os personagens constituem sempre o principal. E, na realidade, um acontecimento – por maravilhoso que seja, não nos interessará a longo prazo tanto quanto como os homens aos quais nos afeiçãoamos com a convivência.”

(LUDWIG apud LUKÁCS, 1968, p. 66)

Ao reatualizar, na prática, as reflexões de Bakhtin sobre a composição da tessitura romanesca, Bracher lança mão de uma estratégia em que os narradores, com suas linguagens típicas da idade e da geração a que pertencem, bem como jargões profissionais e respectivos acentos, tecem a história. A partir do relato do que viram, experimentaram e viveram, os narradores de *Antonio* fazem-se personagens de si mesmos e se introduzem no jogo ficcional.

Considerada pelo filósofo Walter Benjamin como “a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994 apud SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 32), a memória, tema que trataremos mais à frente como um importante elemento constitutivo dessa narrativa, é utilizada por Isabel, Raul e Haroldo para reconstruir a história de Teo, Xavier e Elenir, além da própria trajetória do romance. Esses três personagens são importantes na narrativa, mas não têm voz ativa no romance; só conhecemos a sua história através da enunciação dos personagens-narradores que, por meio de relatos intercalados, dão margem a diferentes jogos de expectativa pelos quais se conduz o leitor.

Com 184 páginas e dividido em 14 capítulos, o romance *Antonio* se constrói como um jogo narrativo interessante em que se sucedem três narradores. O nome

próprio, que titula cada capítulo, marca a posição de cada um dos narradores (Isabel, Haroldo e Raul), que contam a história em primeira pessoa. Apenas o último capítulo, intitulado "Preparação do Corpo", apresenta um narrador em terceira pessoa. Esse recurso de múltiplos narradores enriquece consideravelmente a obra.

O livro se inicia com o relato do publicitário Raul, amigo de Teodoro, o Teo, recordando uma frase que é determinante no enredo: "Teo dizia 'somos cinco, mas um morreu'" (BRACHER, 2007, p. 5). Ele repetia o que o pai, Xavier, dizia: "Tenho cinco filhos, mas um morreu" (BRACHER, 2007, p. 8). Tratava-se do primeiro Benjamim, filho de Xavier e Elenir (ou Lili), que morreu bebê. O segundo Benjamim, um dos protagonistas de *Antonio*, é o filho dessa mesma Elenir e de Teo, a quem ele chamava de Leninha. Foi essa informação, revelada a Benjamim por Leonor, sua tia e irmã de Teo, que o fez procurar conhecer sua verdadeira origem, como se pode ver no trecho a seguir, em que Raul se dirige a ele:

O impressionante é que isso que você viu agora nas certidões e que te transtornou, esses papéis que a Leonor achou e que por causa deles te chamou, isso que te trouxe aqui, esse enrosco todo é verdade, parece ser. Ou seja, a tua mãe, Elenir, foi casada com teu avô e teve com ele um filho que morreu, o primeiro Benjamim. Uma maluquice que eu também só fiquei sabendo agora, quando a Leonor me contou antes de viajar. Uma coisa realmente doida. Para o teu avô a Elenir era Lili, para o teu pai, Leninha. (BRACHER, 2007, p.10)

Contando a história sob seu próprio ponto de vista, cada narrador se revela e constrói a partir de sua versão e visão de mundo - como destaca Bakhtin (1993) - , os outros personagens, conforme se pode verificar na própria fala de Raul, ao descrever para Benjamim o amigo Teodoro:

É difícil para mim e vai ser para você, eu acho, se bem que já foi, né?, o pior você viveu junto, estava do lado, ou não? De qualquer forma, o que posso te ajudar é sobre o que você não viveu, ou o que eu vi de um outro lado, com outra idade, fantasmas e olhos diferentes dos seus." (BRACHER, 2007, p. 29)

Sobre essa subjetividade impressa na matéria narrada , Bakhtin afirma que "o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e

evidenciados), mas também no objeto de narração, e também realiza o ponto de vista do narrador”. (BAKHTIN, 1993, p. 118).

A partir das lembranças de Raul, que conviveu com Teo na infância e na adolescência, depreende-se que a família Kremz pertence à classe média alta paulistana, que morava no Butantã, em uma casa que tinha sido do pai de Xavier, que era médico. Na visão desse narrador-personagem, seu amigo Teo “era o cara mais cerebral e culto do grupo, não era só inteligente, era enciclopédico, tinha cabeça de cientista” (BRACHER, 2007, p.35).

Xavier, que foi editor, escritor, jornalista e dramaturgo, era visto por Raul como uma pessoa especial: “Com ele por perto tudo virava piada e provocação, inclusive seus fracassos” (BRACHER, 2007, p. 9). Que do ponto de vista financeiro foram muitos, já que, segundo Raul, “Xavier sempre dava um jeito de perder dinheiro e ainda ficar devendo algum” (BRACHER, 2007, p. 9). Na avaliação dele, Isabel, professora de ensino básico e depois de universidade na área de literatura, era quem cuidava de tudo.

Pela narrativa dessa intelectual moderna e libertária, Xavier “era um pouco fora do comum (...), sempre foi uma criança, a vida toda” (BRACHER, 2007, p. 19), mas, com ela, “conseguiu levar uma vida produtiva, criar quatro filhos, trazer alegria para muita gente” (BRACHER, 2007, p.19). Já Teo, apesar de caçula, era considerado por ela o mais adulto de seus filhos. “Desde pequeno era organizado, mantinha suas coisas arrumadas, ele que me lembrava dos horários das aulas, de tomar os remédios, cortar as unhas. (...) Com quinze, dezesseis anos ele começou a dar aulas particulares e ganhava o seu próprio dinheiro” (BRACHER, 2007, p.17).

Haroldo, um advogado bem-sucedido, vê o amigo Xavier como um louco, irresponsável, que vivia para o próprio prazer, como se observa no trecho a seguir:

O bisavô deixou fazendas, participou da construção de ferrovias; o pai construiu hospitais, um nome na academia, e meu amigo Xavier? Escreveu artigos traduziu e escreveu romances incompreensíveis que o mofo e as traças destruíram, publicou contos em revistas que ninguém lê, montou peças que o vento levou, leva e levará para todo o sempre. Em alguma confraria secreta pode ainda ser lembrado, certamente por pouco tempo. Ele não teve coragem sequer de ser artista, essa é a verdade. (BRACHER, 2007, p.107)

A amiga Isabel, cuja inquietude sempre atraiu Haroldo, foi o grande amor da vida desse narrador-personagem: “(...) Quis cuidar dela, poderosa e carente, mas

ela não tinha mais esse espaço” (BRACHER, 2007, p. 124). Ao descrevê-la, fala muito mais do que de uma mulher amada, mas da geração que ela representa:

Mulheres do tipo de Isabel foram educadas para formar um par, criar os filhos e uma casa respeitável. Foram treinadas nas escolas para construir o novo mundo. Exatamente por serem mulheres, acreditaram no que aprenderam, levaram a ferro e fogo dois objetivos antagônicos. Terminaram por ter que abrir mão de ser independentes, passaram a exigir do marido e dos filhos toda aquela enorme ambição que se viram obrigadas a reprimir. Isabel trilhou uma carreira de respeito, como poucas mulheres foram capazes. (BRACHER, 2007, p.124-125)

Já Elenir é vista por esse narrador-personagem como “uma moça firme, inteligente e muito doce” (BRACHER, 2007, p.116), e, ao contrário de Isabel, “não era de defender pontos de vista, de fincar bandeiras, de preocupar-se com a salvação do mundo e os rumos do país. Ela entendia de gente e de matemática, e isso lhe dava uma força danada.” (BRACHER, 2007, p. 121).

É também Haroldo que, surpreso com o fato de o amigo Xavier e o caçula, Teo, terem gerado um filho com a mesma mulher, resume, logo no início da narrativa, a história intrincada e dramática do nascimento de Benjamim:

É sobre Elenir que você quer saber. Isabel me ligou e explicou, eu não sabia de nada. Que coisa, hein rapaz? Quer dizer que você é filho da Elenir com o doido do caçula do Xavier? A mesma Elenir que derrubou meu amigo em 1950. Você nasceu quando? Em 79. Sim, ela deveria ter uns 15 para dezesseis anos quando conheceu Xavier. Conheci o Teodoro, teu pai, ainda criança pequena e depois já maluco, carcomido pela doença e acabando com minha amiga Isabel. (BRACHER, 2007, p.21)

E, a partir do momento em que desvendamos a história desses personagens ausentes, sabemos mais dos narradores-personagens e também do protagonista Benjamim que, embora não tenha um discurso direto no romance, apresenta “voz ativa” por meio da interlocução com os outros personagens: é por meio dele, ou melhor dizendo, de suas perguntas a Isabel, Haroldo e Raul, que a narrativa é construída. Essa estratégia utilizada pela autora pode ser melhor compreendida por meio de Bakhtin, quando afirma:

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem ser realmente adequadas à representação de seu

mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor. O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem. (BAKHTIN, 1993, p. 137)

Dentre as vozes dos narradores-personagens, destaca-se a de Isabel, que vai revelando a personalidade dos seus familiares, deixando claro que, naquela família, eles são “um eu mesmo esparramado e complexo” (BRACHER, 2007, p. 47) Ressalte-se outra fala interessante dessa narradora que, ao ser questionada pelo neto Benjamim, responde em tom irônico, num exercício de metalinguagem, em que a literatura fala da literatura. Ou seja, a narradora-personagem de *Antonio*, que é professora de literatura da Universidade de São Paulo (USP), diz que a história que está contando não é um romance, como podemos verificar no fragmento a seguir:

Isso não é um romance intrincado e bonito em que tua mãe é heroína e eu o personagem que recolhe os feridos do seu amor. Não Benjamim, esta história são nossas vidas e ainda não acabou, nunca vai acabar. Criar esse espaço para a tua mãe, essa narrativa para teu pai e teu avô, como se a vida não tivesse existido entre um Benjamim e outro, tivesse sido apenas um oco, lapso, vão, entre um amor perdido e seu reencontro, isso é pouco. Veja Benjamim, faz sentido, mas um sentido pobre, não somos literatura, querido. (BRACHER, 2007, pp. 19-20)

5 - A construção do romance

Nesse aspecto, a obra *Antonio* nos parece um elogio à gênese e construção do romance, ela mesma um permanente exercício de metalinguagem, em que recorrentemente aponta elementos que constituem o gênero, como a composição do personagem, os diversos narradores-personagens que têm função complementar para tecer a história, o uso da intertextualidade e a recorrência a mitos, entre outras citações sobre a literatura. A narradora-personagem Isabel, como professora de literatura, talvez *alter ego* da autora, é a que mais faz referências sobre o gênero, nas mais variadas situações. Como no trecho que compara a cultura mineira com a paulista, ao lembrar as andanças do filho Teo por Minas, onde nasceu Benjamim:

E confesso que aquela cultura onde nada é claro, tudo implícito, de muitos silêncios e sonseira, me deu nos nervos. Talvez se meu filho e meu neto não estivessem embotados nesse caldo, eu teria mais discernimento acadêmico e curiosidade para analisar a riqueza lingüística do não falar. Eu não tive essa distância e, de qualquer forma, nunca tive paciência para a ciência, prefiro os romances. (BRACHER, 2007, p. 90)

É ela, Isabel, que fala sobre as palavras e suas representações cheia de significado, ao observar que “são coisas sólidas, e não só canais, barcos, caixas (...), palavras são facas, mãos, corações” (BRACHER, 2007, p. 147). E é a mesma Isabel que trata da construção de uma obra escrita, do ofício de escritor, ao relatar o período em que fica confinada em seu apartamento para escrever:

Em algum lugar do meu corpo existia o conhecimento construído e armazenado nas últimas décadas, precisava apenas manter o fluxo desimpedido e ininterrupto entre esse armazém e as minhas mãos. Fui tomada por um transe e entendi o que os escritores querem dizer quando falam que não controlam a obra. O transe não vem de fora, ele não alimenta a escrita, ele é um ruído que bloqueia o pensamento social e responsável e convoca outra qualidade de pensamento a agir. (BRACHER, 2007, p. 146)

Em outra passagem, no oitavo capítulo, ao falar de seu filho Teodoro para Benjamim, Isabel diz, ainda se referindo à literatura:

Mas você bem sabe que Teodoro não é um personagem, é meu filho, neto do meu pai, bisneto do meu avô, pai do meu neto, avô do meu futuro bisneto e não entendo por que ele se deu esse direito. (...) Lembro das minhas aulas de literatura no colégio, penso que você não quer um caso, um conto popular, mas um conto autoral. No conto popular não importa o nome nem o local ou o tempo, cada personagem é uma peça para a história funcionar. Por isso ela pode ser recontada eternamente que permanecerá sempre a mesma história. (...) Num conto de autor ou num romance é diferente, são as palavras, exatamente aquelas palavras, que constroem aquela história para sempre única, os personagens crescem, têm nomes, a ação tem idade, finca-se em um tempo. (BRACHER, 2007, p.90-91)

E é também Isabel que, em outro trecho, faz referência ao nome do seu futuro bisneto como um nome “sério e aberto” (BRACHER, 2007, p. 18), o que nos faz interpretar, no contexto, que a referência é ao próprio romance, como uma obra “séria e aberta”. Isso nos remete ao comentário feito por Dácio Antônio de Castro, em seu estudo intitulado *Roteiro de Leitura: Vidas Secas, de Graciliano Ramos* (1997), no qual refere-se à estrutura daquele romance, o que nos direciona à constituição de *Antonio*:

[...] É uma composição literária aberta: seus capítulos são autônomos, ordenam-se por justaposição. Esse tipo de estrutura permite leituras, em sequência aleatória, numa disposição diversa da proposta pelo autor. Isoladamente, os capítulos são painéis diversificados a convergir para um mesmo drama (CASTRO, 1997, p. 49).

Num desses capítulos de *Antonio*, que também se constituem como se fossem narrativas autônomas, o publicitário Raul, mesmo sendo o oposto do amigo Teo, que era sensível, culto e nada prático, também faz uma referência ao ato de escrever quando pondera que nunca teve essa capacidade: “Sou escritor de aluguel, das ideias dos outros. Minha memória substitui a falta de imaginação, sou do tipo que anda com caderninhos roubando frases nas filas, balcões e festas” (BRACHER, 2007, p. 99). E diz mais ao se comparar com Teo: “Eu era mais corajoso em meter a cara, não era de enrolar, ele mais articulado e talentoso, tinha uma coisa com as palavras, ia mais fundo que eu.” (BRACHER, 2007, p.30-31).

Sobre a construção de um personagem na obra quem trata é Haroldo, também um pragmático advogado que sempre quis cuidar de Isabel:

Isabel nunca foi cuidada na vida, sempre cuidou. (...) A vida inteira o papel de grande mãe coube-lhe mal, e, sem perceber, foi este o personagem que ela construiu para si em casa, na faculdade e em todos os seus trabalhos. Sentia-se responsável por todos. E isso lhe era tão pesado que quis livrar Xavier e os filhos das obrigações mesquinhas da vida, construir para eles um espaço em que a única obrigação fosse criar e ser genial. (BRACHER, 2007, p.123)

Outros aspectos da construção de um romance estão também contidos em *Antonio*, como o retorno ao mito. Exemplo disso é a representação de Édipo, apontada por Raul, ao rememorar o relacionamento amoroso entre Teo e Elenir, que reproduziu a história de amor entre Xavier, o pai de Teo, e a mesma Elenir:

Pensando nas palavras do Teo, sabendo hoje o que sei, penso que ele e ela sabiam quem eram, resolveram repetir a história. Para Teodoro eu tenho certeza de que aquela união era incestuosa. Dormir com a mulher do pai, quem agüenta uma coisa dessas sem depois furar os próprios olhos e vagar sem rumo? Ela precisava morrer, eles sabiam disso, um deles precisaria morrer, e não seria novamente o bebê, é essa violência que entendo hoje. (BRACHER, 2007, p. 103-104)

5.1- O conceito do duplo

Com profundas raízes mitológicas, a temática do duplo, constituída na dualidade do sujeito e relacionada a processos de mimese literária, é recorrente na literatura. O duplo é um personagem semelhante ao protagonista — sósia, gêmeo ou mesmo um desdobramento da personalidade original, podendo vir a se embrenhar, às vezes, no viés sobrenatural.

Em seu artigo “Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX” (2003), Cristina Martinho²⁸ lembra que o primeiro texto da tradição ocidental, o *Gênesis*, relata que o homem começa sendo um. “Deus corta o homem em dois; a cisão resulta num enfraquecimento da singularidade e a vida passa a ser uma constante busca pela outra metade perdida. Esta concepção está presente nas religiões tradicionais, com a separação entre alma e corpo. Diante disso, o homem possui uma natureza dupla, estruturada através da união de dois elementos diferentes.”²⁹

Essa dualidade, antítese, cisão, diz a doutora em Ciência da Literatura, remete ao fenômeno do especular inscrito no duplo: espelhos, duplos e reflexos habitam as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, perturbando a identidade, “porque testemunham a insuficiência do ser”³⁰.

Bakhtin trata do tema quando, ao discorrer sobre a carnavalização na literatura, chama a atenção para a paródia na sua relação com o duplo, “mais um elemento fundamental para a caracterização da polifonia” (BRAIT 2009, p.61). A autora cita o seguinte trecho de Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski:

²⁸ MARTINHO, Cristina. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. In: **Cadernos dos Anais do VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia**. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2003. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acesso em: 25 fev. 2017.

²⁹ Id.

³⁰ Id.

O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. [...] Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante freqüente, inclusive na literatura carnalizada. Isto se manifesta com nitidez especial em Dostoiévski: quase todas as personagens principais dos romances dostoiévskianos têm vários duplos, que as parodiam de diversas maneiras. (BAKHTIN, 2002, pp.127-8)

Entre alguns exemplos de livros que utilizaram a figura do duplo estão *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, obras de Jorge Luís Borges, Edgar Allan Poe, e um dos mais explícitos, *O homem duplicado*, de José Saramago, em que um professor de história, que leva uma vida pacata - e até tediosa -, inicia uma jornada em busca de um ator que é idêntico a ele.

No romance de Bracher, *Benjamim*, às vésperas do nascimento do seu filho, e em busca de sua própria identidade, se vê diante de uma história de um duplo: o tio-irmão com nome idêntico ao seu, Benjamim dos Santos Kremz. Derivado do hebraico, *Benyamin* (*bem*, filho; *yamim*, mão direita), o nome Benjamim significa “filho da mão direita”; “filho da felicidade”; “o bem-amado”: Benjamim-menino, filho de bom augúrio, como dizia Xavier (BRACHER, 2007, p.79), ao se referir ao neto.

Neste romance, os nomes comprovam sua importância para a construção da identidade de um indivíduo. Antonio, que dá nome à obra, não está presente na narrativa, ainda vai nascer. Os capítulos também são identificados pelos nomes dos seus narradores. Conforme afirma Maria Cláudia Rodrigues Alves (2013), ao citar Bracher: “Um nome é modelo, mas é também um espelho. E também um lugar no mundo. O que tem nome existe. É preciso e irremediável”. (ALVES, 2013, p. 62).

É também o nome que distingue a personagem Elenir em duas etapas de sua vida. Para Xavier, ela era a ingênua Lili, uma menina de 15 anos por quem se apaixonou quando, já “um homem vistoso”, estava no final do curso de direito e “estagiava em um bom escritório na rua Riachuelo” (BRACHER, 2007, p. 23). Nas palavras de Haroldo, “Elenir era uma criatura inteligente, alta e magrinha, parecia uma boneca. Lembro bem. Cabelos lisos e pretos, compridos e pesados como os de uma garotinha (...)” (BRACHER, 2007, p. 22). O apelido Lili era bem adequado para uma garota ingênua.

Para Teodoro, ela era Leninha, “uma médica competente e alegre, recém-chegada na cidade onde ele foi internado” (BRACHER, 2007, p.99), como relata Raul. É ele quem conta para Benjamim que seu pai “tinha queda por mulher mais velha” (BRACHER, 2007, p. 99). Os apelidos Lili e Leninha, portanto, refletem a

juventude e maturidade da personagem, além dos diferentes momentos históricos e sociais que viveu sua relação amorosa com pai e filho, o primeiro, na década de 1950, o segundo, nos anos 1970.

5.2 – Intertextualidade

A intertextualidade³¹, o diálogo dos textos literários com outros textos ou entre diferentes gêneros textuais ou artísticos, também está presente em *Antonio*.

A trajetória do personagem Benjamim dialoga com uma passagem bíblica que narra a história de um dos 12 filhos de Jacó, também chamado Benjamim, o preferido do pai (BÍBLIA, Gênesis, 35,16-26)³². Filho de Raquel, seu nascimento custou a vida da mãe, assim como ocorreu com o nosso protagonista que, ao nascer, causou a morte de Elenir. Isabel refere-se a esse fato, demonstrando ciúmes, ao relembrar o grande afeto que Xavier dedicava ao neto Benjamim. Raquel era a segunda mulher de Jacó, assim como Elenir tinha sido uma grande paixão na vida de Xavier. Essa intertextualidade pode ser verificada no seguinte trecho de conversa de Isabel com Benjamim:

“Filho do bom Augúrio.” Eu confesso que não gostava da maneira como Xavier te recebia. Sempre esteve claro que referia-se também ao filho morto, o filho com Elenir. Teu avô te viu e soube quem você era, eu percebi quem ele reconhecia em você, Benjamim como o filho de Raquel, a preferida de Jacó: “Sete anos de pastor Jacó servia Labão, pai de Raquel,

25 Segundo Antoine Compagnon (2003), o termo intertexto ou intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva, pouco depois de sua chegada a Paris, em 1966, durante um seminário de Barthes, para relatar os trabalhos de Mikhail Bakhtin e deslocar a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, até então apreendido de maneira estática pelo formalismo francês: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA 1984 apud COMPAGNON, 2003, p. 111). A intertextualidade designa, segundo Bakhtin, o diálogo entre os textos, no sentido amplo: é o “conjunto social considerado como um conjunto textual” (KRISTEVA 1984 apud COMPAGNON, 2003, p. 111), segundo uma expressão de Kristeva. Diz Compagnon: “A intertextualidade está, pois, calcada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.” (COMPAGNON, 2003, p. 111).

³² Cf. BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento*. São Paulo: Stampley Publicações, 1974.

Serrana bela; mas não servia ao pai, servia a ela, e a ela só por prêmio pretendia., lembra-se? Camões. (BRACHER, 2007, p. 83)

No sexto capítulo, cujas memórias são relatadas por Haroldo (páginas 58 a 63), o personagem Xavier, internado em um sanatório para se recuperar de um surto, em diálogo com a mãe, Sílvia Kremz, também recorre ao livro do *Gênesis*, capítulo XIX, para contar a história de Ló e suas filhas:

- Ló partiu de Sodoma com suas filhas. Deus transformou sua mulher em uma coluna de sal.
 - Ah, sim, porque ela olhou para trás.
 - Porque ela compadeceu-se dos gritos de dor dos que ficaram para trás. A cidade explodia e ardia.
 - Contra as ordens de Deus. Ele avisou.
 Xavier desembestou a falar, olhava fixo para os olhos da mãe, às vezes gaguejava. Queria ir mais rápido do que suas forças lhe permitiam.
 - *Gênesis*, capítulo 19 – prosseguiu Xavier. – O anjo do Senhor não avisou nada Deus não avisa, pune quando quer. Nosso livro estava errado. Ló segue com as filhas para uma cidade próxima, uma cidade ainda no vale, não quer subir a montanha, pede ao anjo do Senhor que lhe conceda ainda essa graça e deixe-o seguir para “aquela cidade”, disse Ló, “ela é pouca coisa”. Ele diz ao anjo: “Permite que eu fuja para lá (porventura ela não é pouca coisa?), e nela viverei!”. E o anjo permitiu e a cidade chamou-se Segor, que significa pouca coisa, nada. Sabe por que, mamãe? Por que era importante para Ló seguir para o nada? (...) Porque, mamãe, apenas no nada estamos protegidos da ira divina. (BRACHER, 2007, p.59)

Mais adiante, Xavier diz:

- Não, mamãe, agora é que estamos começando, pelo princípio, como é certo fazer. É preciso entender essa história. A violência, o sexo e a negociação estão lá, no princípio de tudo. A honra de uma mulher e a posição de um homem na sua cidade, cada um num prato da balança, o que vale mais? Você sempre soube, vocês todos sempre souberam, mamãe, leram no livro certo. (BRACHER, 2007, p.62)

A intertextualidade, aliás, parece ser marcante na obra de Bracher, cujo melhor exemplo pode ser encontrado no seu romance mais recente, *Anatomia do Paraíso* (2015), em que um estudante mineiro busca desvendar o poema *Paraíso Perdido*, de John Milton, numa dissertação de mestrado. O poema reverbera na vida dos personagens, ao remeter a questões como a origem do Mal, do desejo e dos dilemas da existência.

5.3- Memória e tempo

*E outra vez, e de novo, na velha casa sinto debaixo dos meus pés o rangido da velha escada, o trilho desgastado, as paredes esbranquiçadas, a sensação de escuridão e a casa dormindo, e eu penso: eu fui uma criança aqui; aqui estão as escadas e aqui a escuridão; este era eu e aqui está o Tempo.*³³

De acordo com Bakhtin, a memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga, leia-se, a epopeia. A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance.

Isso significa que o mundo da grande literatura da época clássica se projeta no passado, no plano distante da memória, “não dentro de um passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais, mas no passado dos valores dos começos e dos fastígios” (BAKHTIN, 1981, p. 405).

Nesse sentido, como explica o teórico russo, caracterizam a epopeia o passado heróico nacional e um mundo épico isolado da contemporaneidade, tendo como fonte a lenda nacional, e não a experiência pessoal. Ele afirma que “A epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado)” (BAKHTIN, 1981, p. 405).

Num passado distante e absoluto como esse, constituído, de resto, como o é o mundo da memória, um evento ou um personagem aparece em um contexto inteiramente singular, em circunstâncias diferentes daquelas do mundo real e do contato familiar e prático, como observa Bakhtin: “Não se pode ser ‘grande’ no seu tempo. Atribuir ‘grandezas’ é sempre tarefa da posteridade, para a qual elas serão do passado (aparecerão como uma linguagem longínqua), tornar-se-ão objeto de memória, e não um objeto de visão e de contato vivos” (BAKHTIN, 1981, p.410).

O romance, no entanto, faz uso da memória para muitas de suas narrativas. Não a épica, mas aquela da experiência e do conhecimento. O uso desse recurso

³³ WOLFE, Thomas, 1937 apud MARTINS, Andréia. Cf MARTINS In As memórias de Thomas Wolfe em Ashville. 2014. Disponível em <<http://roteirosliterarios.com.br/memorias-de-thomas-wolfe-em-ashville/>> acesso em 28/02/2017

também é recorrente na obra de Beatriz Bracher. Esse mecanismo foi utilizado em seu primeiro romance, *Azul e dura*, de 2002, e em *Não falei*, de 2004, quando a autora utilizou também a narração em primeira pessoa. No primeiro, a narradora-protagonista, Marina, aciona suas lembranças por meio de elementos que encontra na valise azul e dura. Já o narrador-protagonista de *Não falei* - Guto, um professor e militante em 1964 - recorre a diversos textos alheios para reconstruir sua trajetória e relatar os fatos ocorridos a uma jovem que pesquisa sobre educação.

Sobre a memória, Bracher, em seu mais recente romance, *Anatomia do paraíso* (2015), cria uma bela imagem, ao falar sobre os versos de *Paraíso perdido*, de John Milton, comparando a busca de lembranças com um mergulho no fundo do mar, conforme a passagem a seguir:

Descem, tocam o fundo; esperam. Areia e sal; cacos de conchas, ossos de peixe e de mamíferos mortos no fundo do oceano. Ondas leves, depois mais intensas aproximam-se do anzol que espera. Um puxão e a linha se retesa, é preciso firmar os pés no chão, segurar firme e girar com cuidado a carretilha para que não se arrebente o fio. A vara enverga-se e finalmente surge na superfície da água e já no ar um bicho vivo que esperneia lançando luz para todo lado. É a memória do homem. (BRACHER, 2015, p.13)

Em *Antonio*, são as recordações de Isabel, Raul e Haroldo que ajudam Benjamim na busca pelo passado, como já dissemos anteriormente. A interlocução com o protagonista e a solicitação à sua memória são patentes desde as primeiras páginas até o 13º e penúltimo capítulo do livro. Já no primeiro capítulo, Raul, ao recordar a casa do Butantã onde a família Kremz viveu, diz: “Você esteve lá bem pequeno, não sei se se lembra. Tinha jardim com árvores, salas altas e luz do sol” (BRACHER, 2007, p.7).

Sobre a própria memória, Raul diz a Benjamim:

Eu tenho uma memória insuportável, até por isso sou bem-sucedido nos meus trabalhos, anúncios, jingles, roteiros, um plagiador profissional, por isso também eu sempre soube que o seu nome era igual ao desse irmão morto, o nome da certidão que você viu agora. (BRACHER, 2007, p.10)

Apesar de saber disso, ele não conseguia compreender porque justamente naquela casa, com uma grande carga de cultura e liberdade, em que tudo era discutido, a história do primeiro Benjamim fora mantida em segredo por tantos anos. Schüller, ao comentar os romances de memória, narrados em primeira pessoa, adverte que: “A memória falha, recordar fatos não significa compreendê-los (...)”.

Reescrever a vida não decifra o enigma, substituir umas palavras por outras aprofunda o abismo” (SCHÜLLER, 1989, p. 28).

As digressões de Raul são, principalmente, em torno do amigo Teo. Sobre ele, esse narrador-personagem diz que era “o cara mais talentoso do nosso grupo, escrevia, desenhava, compunha, tocava, tudo e qualquer coisa e sempre bem. Desde o primário ele era impressionante em matemática, vários níveis acima de todos os colegas, tudo era fácil para ele” (BRACHER, 2007, p. 13).

Numa narrativa não-linear, o que imprime mais refinamento à estrutura do romance, o leitor vai saber, junto com Benjamim, como Teo, aos 18 anos, deixou São Paulo, essa cidade “que não aceita delicadezas”, e foi para Minas refazer “os caminhos de Guimarães Rosa e se aperfeiçoar em modas de viola” (BRACHER, 2007, p.17) .

É Raul que reconstitui a transformação desse personagem, ao reencontrar em terras mineiras, no Vale do Jequitinhonha, um Teo já diferente do articulado jovem paulistano que, completamente integrado àquele lugar rústico, de gente simples, fora “se desintoxicando das palavras e do sentimento de ser especial” (BRACHER, 2007, p.34). Raul constata, em seguida, que:

Parece que enquanto eu me entusiasmava por começar a ser capaz de traçar linhas mais gerais de um mundo maior, ele ia por um caminho inverso, cada detalhe para ele virava um campo de pesquisa infinito. O mínimo continha o todo. Não o meu sentimento de bênção da ignorância, e sim a certeza sobre um universo cada vez menor, uma certeza mais específica e funda de doer no coração, sem palavras, como uma luz. (...) O mundo que tinha sido o nosso já não era o meu e menos ainda o dele. (BRACHER, 2007, p.32)

Em tom melancólico e nostálgico, o passado do pai de Benjamim vai sendo resgatado, ao mesmo tempo em que Raul, como em uma catarse, vai redescobrendo a si mesmo e o seu sentimento de inferioridade em relação à família Kremz, a quem considerava perfeita até então. Naquela casa, como ele relembra, as pessoas aprendiam a argumentar, a serem precisas: “ironias eram incentivadas; o bom português, condição essencial; o lugar-comum, a vaguidão e a burrice, punidos com um sarcasmo fino e perverso” (BRACHER, 2007, p.34). Eram a representação de uma classe social – a elite paulistana - da qual Raul não se sentia parte:

Às vezes, naquela casa, eu me sentia o patinho feio, o gauche, irremediavelmente inepto, não tinha o treinamento ou o sangue adequado, não tinha mamado daquele leite. Falando com você a lembrança desse sentimento volta com força. Percebo o peso do sinal em você. Gostaria de ser mais límpido, mais velho e distante. Mas você, Benjamim, reencarna algo daquilo. Um jeito de boca, esse baixar de olhos que ri enfadado, mesmo contra a tua vontade. (BRACHER, 2007, p.37)

Nesse enredo em que a força da memória vai impulsionando a narrativa, a natureza dos episódios evocados é pessoal, mas há também referências a fatos históricos e à composição do retrato de uma época, conforme pode ser visto na fala de Isabel:

Esses meninos passaram pelo golpe e a ditadura ainda crianças, imagino que o medo disseminado no país tenha tido algum efeito neles. Sei disso porque vivi a guerra em criança. (...) Na nossa época o bem venceu de forma que nos parecia inequívoca e o mesmo não aconteceu com o sentimento difuso de medo e ameaça que a geração do teu pai viveu. Nós não tínhamos dúvida do nosso papel no mundo. Ele havia sido destruído, precisava ser refeito. O espaço de ação que teus tios e teu pai encontraram foi outro. (BRACHER, 2007, p.44)

Ao rememorar a linhagem da família, essa mesma personagem-narradora nos apresenta o perfil de uma geração que marcou diferentes tempos, como os anos 1960 e 1970:

Quando ele [Teodoro] saiu de São Paulo, com 17 anos, achei que sua viagem era coisa de garoto. Dois anos depois você nasceu, vi que não tinha entendido nada, não sabia por qual rumo ele estava a se enredar. Não tinha a ver com um entendimento político mais aprofundado do que fosse o Brasil e do seu papel dentro dele, como foi o caso de Henrique, com as visitas às fábricas, o gosto repentino pela sinuca e bares de periferia, o trabalho nas favelas. Também não foi uma viagem hippie, o que cheguei a imaginar, talvez por conta das experiências da Flora e as viagens com seu grupo, um contato maior com a natureza selvagem, dela mesma e do mundo, mas não era isso. (BRACHER, 2007, p. 44)

O narrador-personagem Haroldo, em suas digressões, também resgata um outro período histórico ao se referir aos bisavós de Benjamim, os quais acompanhou em visitas a Xavier, quando este esteve internado num sanatório:

Algumas vezes fui com seus bisavós. Era ainda mais difícil do que sozinho. Dona Sílvia imbuía-se do mesmo espírito cristão que a prendia em casa todas as quintas-feiras, com outras senhoras, a tricotar casaquinhos para os

filhos de mães solteiras. Contava que na revolução de 32 ajudara a cozinhar para um batalhão inteiro, em um dia quebrou mais de duzentos ovos. (BRACHER, 2007, p. 52)

Para que o leitor compreenda bem os perfis dessas gerações, é necessário que ele tenha conhecimento da história, ou seja, um repertório que o permita participar da construção do sentido do texto. E, dessa forma, jogar o jogo proposto pela autora, como já disse Wolfgang Iser (2002). O teórico alemão destaca que:

O jogo do texto é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. O jogo encenado no texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo, como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. (ISER, 2002, p.116)

E é assim, nesse jogo textual, em que o vai-e-vem das lembranças resgata momentos distintos, que as referências temporais têm um movimento duplo: algumas se referem ao presente da narrativa, outras - em sua grande maioria - indicam experiências do passado, trazidas pela memória. Os relatos dos narradores-personagens e os freqüentes comentários que apontam a presença e interlocução do protagonista Benjamim demonstram esse fluxo de presente e passado, como pode ser visto no seguinte trecho em que Isabel, dilacerada por um câncer num leito de hospital, diz ao neto:

Não quero ser hostil, não com você, meu querido. Você está certo, vamos conversar, não gosto da distância que se criou entre nós. Sei de minha responsabilidade, você era uma criança, não foi legal, foi o possível. Não há mais tempo para sermos amigos, ao menos podemos nos distrair um pouco antes do fim. Suas visitas me fazem bem, mesmo que eu pareça assim tão ranzinza. São os tubos, não você. "Filho do bom augúrio". Eu confesso que não gostava da maneira como Xavier te recebia. Sempre esteve claro que referia-se também ao filho morto, o filho com Elenir. Teu avô te viu e soube quem você era, eu percebi quem ele reconhecia em você. Benjamim, como filho de Raquel, a preferida de Jacó (...) (BRACHER, 2007, p.83)

De forma mais explícita, Raul fala sobre a passagem do tempo ao voltar à casa dos Kremz alguns anos depois para visitar o amigo Teodoro que voltara de Minas, já sem o antigo brilho e com os sintomas do surto da loucura que o acometeria, como ocorreu com Xavier:

Fazia anos que não ia lá, não, não fazia tanto tempo assim. Teo saiu no final de 77 e voltou com você em 81 ou 82, no máximo cinco anos. Nada lá tinha vida, só abandono. Teu avô deitado no sofá, muito pálido e magro. Os móveis velhos, manchados, furados, as janelas fechando mal. Não sei explicar o que era. Aquela casa sempre tinha sido uma zona, mas era alegre, agitada, e, mesmo com os móveis ficando meio capengas, e depois desaparecendo, , minha lembrança era de uma casa limpa e gostosa. (...) Não era só a passagem do tempo, talvez não fosse isso de modo algum. Pensando bem, era a passagem do tempo em meus olhos. (BRACHER, 2007, p.95)

Para a matriarca dos Kremz, esse tempo se encerra no 14^o e último capítulo da obra, único narrado em terceira pessoa, quando, de forma seca e direta, se anuncia: “Isabel morreu às seis horas de um entardecer paulistano no quarto verde do Hospital Severo Pinto, fundado por seu falecido sogro” (BRACHER, 2007, p. 177). Cercada pela família – com exceção de Xavier e Teodoro, que já haviam morrido –, a catedrática em literatura se despede da vida “sem fazer feio”, como diria ela própria, ainda dominando a cena. Assim é o desfecho de *Antonio*, uma pequena grande obra cuja história, reconstituída pela memória dos três narradores, apresenta ao leitor uma visão privilegiada de uma época, além de oferecer-lhe a possibilidade de reflexão sobre as relações entre pais e filhos de diferentes décadas, ritos de passagem, angústias, descobertas e morte. E aí está parte da grandeza deste e de outros bons romances, pois ao refletirmos sobre a trajetória dos personagens, de algum modo, vamos refletindo sobre nossas vidas.

6. CONCLUSÃO

Refletir sobre o gênero romance não é uma tarefa simples, uma vez que, como afirmam vários estudiosos do assunto, citados neste trabalho, trata-se de um gênero ainda em formação (BAKHTIN, 1981, p. 400). É, além disso, um gênero amplo, que, para a reconstituição do mundo a que se propõe, utiliza elementos da Filosofia, da História, da Psicologia, da Política, das Artes, etc., como bem assinala Massaud Moisés (MOISÉS, 1967, p.166). E, muitas vezes, vai além da própria diversão ou da classificação de “falso e fútil” (ROBERT, 2007, p. 23) atribuída ao gênero por escritores nos séculos XVIII e XIX, como diz Marthe Robert:

O romance não é, portanto, o gênero fútil e hipócrita de que os Antigos desconfiavam, mas um agente de progresso, um instrumento de imensa eficácia virtual, que, nas mãos de um romancista consciente de sua tarefa, trabalha de fato para o bem comum. Ele reconduz os culpados ao bom caminho, cura os infelizes, faz as chagas do indivíduo e da sociedade serem odiadas; em suma, realiza uma missão, seja transmitindo sob sua fabulação um ensinamento positivo, seja agindo mais misteriosamente por meio de um exemplo de certa forma contagiante, seja intervindo na vida revelando seus recônditos mais ermos, caso em que pode detalhar o mal sem deixar ele próprio de ser puro e benfazejo. (ROBERT, 2007, P. 24)

Foi por essa perspectiva, a de que o gênero romance, ao retratar a condição humana, pode ser mais do que uma simples distração, que buscamos analisar a obra *Antonio*, a partir de elementos como o tempo, a memória, estratégia narrativa, polifonia e intertextualidade, entre outros aspectos. O livro de Beatriz Bracher, embora pouco extenso, com suas 184 páginas, pareceu-nos ser extremamente rico para esse tipo de análise de gênero e, principalmente, mostrou-se ser ele mesmo uma espécie de reflexão sobre a construção de um romance, com inúmeras referências sobre esse tipo de narrativa. A própria Bracher, em entrevista para a revista eletrônica *Fórum de Literatura*, disse:

Nos três romances e contos que escrevi [*Antonio entre eles*], sempre aparece o tema da escrita como criadora e transformadora da realidade. Não tanto da realidade, mas da memória que temos da realidade, da

imagem que construímos dela cotidianamente. Uma história de ficção passa a ser parte da realidade comum das pessoas que a leem. Essa impossibilidade de contar o que aconteceu, a inexistência mesma do passado solto de nossas palavras é a aflição e o tesão de escrever histórias inventadas. Essa total falta de compromisso com a realidade e o compromisso com a verdade dos personagens e da história ela mesma. (...) Os personagens dos meus livros, principalmente os narradores, estão sempre imbuídos dessa impossibilidade e compromisso.³⁴

Ao analisar esses elementos romanescos, vimos que os narradores, comprometidos com a “verdade” dos personagens, constroem o romance capítulo a capítulo, a partir de uma pergunta implícita do protagonista Benjamim, que busca conhecer um segredo e a história de sua família. A responsabilidade desse relato, distribuída entre três narradores, dissolve e sofisticada a voz narrativa, como atesta o escritor e crítico literário Rodrigo Lacerda:

Nos seus dois primeiros romances, Beatriz Bracher demonstrou conhecer bem diferentes formas de narrar. Em *Azul e dura*, a protagonista que nos conta a história é ora escandalosa, ora atormentada, ora emocionada, mas sempre direta. Já em *Não falei*, o professor-narrador é um ímã tortuoso. Suas divisões interiores dificultam a compreensão de sua personalidade. Agora em *Antonio*, a autora aprofunda seu trabalho de dissolução da voz narrativa. De saída, eliminou o narrador em primeira pessoa. Não se contentando em adotar um narrador externo (onisciente ou não), ela pegou a voz que sempre dava aos protagonistas e distribuiu-a entre os demais personagens, emudecendo quem antes falava sozinho.³⁵

Dessa forma, pudemos analisar a riqueza dessa estratégia narrativa, apontando a polifonia no romance, a partir da visão de Bakhtin, apresentando diferentes pontos de vista dos narradores sobre alguns personagens, bem como o plurilinguismo no romance, como os jargões, acentos, visões de mundo de cada um deles.

Pelo terreno movediço das lembranças, cada narrador-personagem da obra *Antonio* revive o passado, tecendo um drama denso e de profunda humanidade.

³⁴ Cf. BRACHER, Beatriz. A leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção: entrevista. [5ª.ed., Junho 2011]. Rio de Janeiro: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Entrevista concedida a Amélia Pietrani e Rosa Gens.

³⁵ LACERDA, Rodrigo. [Orelha do livro]. In: BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

Assim, verificamos, por meio de variados trechos a força desse elemento – a memória – na constituição desse romance. E juntamente com a memória, detectamos a importância do fluxo do tempo, no ziguezaguear entre presente e passado permeando toda a narrativa. Nesse sentido, Bracher concretizou, na prática, o que Lukács teorizou sobre o tempo:

Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narrativa, precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual esses acontecimentos derivam uns dos outros. Somente pela intuição deste encadeamento e desta derivação, o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a dinâmica história deles. (LUKÁCS, 1968, p. 73)

A intertextualidade, ingrediente relevante na composição do gênero romanesco, também foi apontada por nós em alguns capítulos de *Antonio*, demonstrando, como disse Kristeva, que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é transformação de outro texto” (KRISTEVA apud COMPAGNON, 2003, p.111). O mesmo pode-se afirmar a respeito de outros elementos constitutivos do romance, quando destacamos o uso da figura do duplo – os homônimos Benjamim Santos Kremz – e a questão da identidade, analisada tanto do ponto de vista dos nomes quanto da própria busca do nosso protagonista pelo seu passado, por meio dos relatos dos narradores-personagens.

Questão central de nossa pesquisa, os exercícios de metalinguagem puderam ser verificados por quase todo o romance, em trechos que personagens citam a literatura, de modo geral, e o próprio gênero, revelando-se uma espécie de analogia a esse tipo de narrativa. Podemos afirmar, enfim, que a viagem sedutora que nos oferece Bracher, unindo as duas extremidades da vida – o nascimento e a morte – , nos conduziu pela gênese e construção do romance, em tom às vezes irônico, outras vezes terno, muitas vezes duro, mas percorrendo sempre os seus melhores caminhos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. [1963].
- HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001.
- HUET, P.D. *Traité de l'origine dès romans. Kaksimiledrucke nach der Erstaugabe Von 1670 und der happelschen 4.2.Uebersetzung Von 1682. Nachwort von H. Hinterhaeuser*. Stuttgart: J.B. Metzlersche, 1966.
- JOYCE, James. **Ulysses**. London: Penguin Classics, 2012.
- LUCIANO. **Eu, Lúcio**: Memórias de um burro. Tradução de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Record, 1978.
- VAN BUITENEN, J.A. (ed.). **The Mahabharata**. Trans. J.A. Van Buitenen. Chicago: University of Chicago Press, 1973-1975.
- WOLFE, Thomas. 1937, apud MARTINS, Andréia. Cf MARTINS In **As memórias de Thomas Wolfe em Ashville**, 2014. Disponível em <http://roteirosliterarios.com.br/memorias-de-thomas-wolfe-em-asheville/> Acesso em 28/02/017
- XENOFONTE. **A educação de Ciro**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.
-

BIBLIOGRAFIA ESTUDADA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273.

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. Memória e identidade em *Antonio*, de Beatriz Bracher. In: **Ficção brasileira no século XXI** – terceiras leituras. Helena Bonito Pereira (Org.). São Paulo: Ed. Mackenzie, 2013.

ALVES, Mariana Castro. Romance, o mais flexível dos gêneros literários. **Revista Pré-Univesp**, no. 61. São Paulo: Universidade Virtual do Estado de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://pre.univesp.br/romance#.WLLCBxQntF0>. Acesso em: 26 fev. 2017.

ATIK, Maria Luíza Guarnieri. Fragmento de uma paisagem urbana. In: **Ficção brasileira no século XXI** – terceiras leituras. Helena Bonito Pereira, (Org.). São Paulo: Ed. Mackenzie, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Unesp, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Stampley Publicações, 1974.

BRACHER, Beatriz. A leitura de textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção: entrevista. [5ª.ed., Junho 2011]. Rio de Janeiro: **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Entrevista concedida a Amélia Pietrani e Rosa Gens.

BRACHER, Beatriz. **Antonio**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BRACHER, Beatriz. **Anatomia do Paraíso**. São Paulo: Ed. 34, 2015.

BRACHER, Beatriz. **Não Falei**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BRACHER, Beatriz. **Azul e Dura**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2002.

BRACHER, Beatriz. Há 200 anos era a mesma coisa: entrevista. [no. 45, Jan/Jun 2015]. Brasília: **Estudos de Literatura Contemporânea**. Entrevista concedida a Christian Grünngel e Doris Wieser.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O Romance, uma Longa História. Disponível em: http://www.cienciahoje.org.br/noticia/v/ler/id/4207/n/o_romance%3A_uma_longa_historia/Post_page/55. Acesso em: 26 fev. 2017.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A Invenção do Romance**. Brasília: Editora da UNB, 2005.

CASTRO, Dácio Antônio. **Roteiro de Leitura: Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FERNANDES, Emiliana Souza Soares. 2012. 91 f. **A (não) assunção da responsabilidade enunciativa no gênero acadêmico**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2012.

GALINDO, Caetano. [Orelha do livro]. In: JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **O texto do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LUKÁCS, Georg. Descrever ou Narrar. In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Lisboa: Editorial Presença, s./d.

MARTINHO, Cristina. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. In: **Cadernos dos Anais do VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2003. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acesso em: 25 fev. 2017.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa I**. São Paulo: Cultrix, 1967.

PINTO, Manoel da Costa. A Morte do Romance por Overdose ou o Grau Zero da Invenção. In: **Caderno de Leitura**. São Paulo: Edusp, 2007.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou Polifonia? Disponível em: <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/polifonia/files/2009/11/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2017.

REGO, Djair Teófilo. **Polifonia, dialogismo e procedimentos transtextuais na leitura do romance *Guerra del Fin del Mundo*, de Mario Vargas Llosa: Pródromos e Epígonos**. 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ROBERT, Marthe. **Romance das Origens, Origens do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

TAVARES, Ênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

