

DIEGO CARDOSO PEREZ

**O NARRADOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE ALEJANDRO ZAMBRA
(OU A BUSCA POR UMA VOZ NARRATIVA LEGÍTIMA NOS ROMANCES
BONSÁI, LA VIDA PRIVADA DE LOS ÁRBOLES E FORMAS DE VOLVER A CASA)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2018

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

P438n
2018
Perez, Diego Cardoso, 1991-
O narrador : considerações sobre a obra de Alejandro Zambra (ou A busca por uma voz narrativa legítima nos romances Bonsái, La vida privada de los árboles e Formas de volver a casa) / Diego Cardoso Perez. – Viçosa, MG, 2018.
vi, 105 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Gerson Luiz Roani.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 95-100.

1. Zambra, Alejandro, 1975- - Crítica e interpretação.
2. Narrativa latino-americana. 3. Literatura latino-americana.
4. Literatura chilena. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

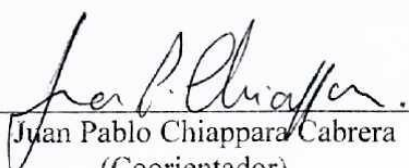
CDD 22. ed. 401.41

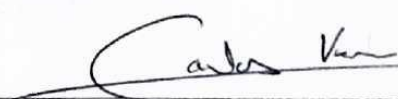
DIEGO CARDOSO PEREZ

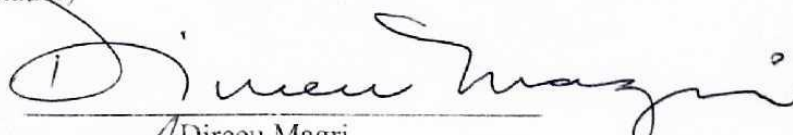
**O NARRADOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE ALEJANDRO
ZAMBRA (OU A BUSCA POR UMA VOZ NARRATIVA LEGÍTIMA NOS
ROMANCES *BONSÁI*, *LA VIDA PRIVADA DE LOS ÁRBOLES* E *FORMAS DE
VOLVER A CASA*)**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras, para obtenção do
título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 29 de outubro de 2018


Juan Pablo Chiappara Cabrera
(Coorientador)


Carlos Ferrer Plaza


Dirceu Magri


Gerson Luiz Roari
(Orientador)

A memória já não pode ser inocente, o passado se tornou amargo. Essa consciência, contudo, não paralisa a busca, porque a literatura é sempre uma busca.

Alejandro Zambra

AGRADECIMENTOS

[track 02] Crucial Thanks – Sublime

Alright, agora, um agradecimento crucial a minha família: a dona Rita e Evandro pelo suporte emocional e financeiro ao longo desses três anos; a don Rafael e aos meus irmãos Alejandro, Arthur, Estela e Carolina pela confiança; e finalmente a sempre alegre Pantera. Sem vocês esta conquista seria vazia.

Um salve ao Bimbo e Pablito, bem como a toda a família Parzanini, pela amizade cativante que nos momentos mais difíceis conseguiram me alegrar e nos momentos mais felizes tornaram essa jornada inesquecível.

Obrigado a Fernando e Lucca pelas conversas acaloradas, de exímio exercício crítico ou de simples deboche ao universo literário com as quais pude direta ou indiretamente erigir esta dissertação.

Agradeço imensamente a Jessamy pelo carinho e compreensão, pela alegria e companheirismo.

Expresso minha gratidão também ao meu orientador Gerson - que com todo seu carisma e vasto conhecimento pode ao mesmo tempo me deleitar e esclarecer durante as orientações – e a coorientação de Juan Pablo sempre sóbrio em suas análises.

Finalmente, um crucial agradecimento a Alejandro Zambra e Walter Benjamin por manterem vivo meu amor pela literatura. Posso apenas esperar que agora, enquanto partes integrantes da minha bibliografia e mais importante, da minha biografia, esta análise possa honrar a grandeza de ambos.

RESUMO

PEREZ, Diego Perez, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2018. **O Narrador: considerações sobre a obra de Alejandro Zambra (ou A busca por uma voz narrativa legítima nos romances *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* e *Formas de volver a casa*).** Orientador: Gerson Luiz Roani. Coorientador: Juan Pablo Chiaparra Cabrera.

Ainda que por vezes descrito com excessos midiáticos, é inegável que o escritor chileno Alejandro Zambra surge, neste início de século XXI, como um fenômeno editorial da cena literária internacional. Autor de uma prosa leve com a qual desenvolve temas profundos como a Ditadura Militar chilena, o ofício do escritor e as novas relações interpessoais, Zambra se situa, não obstante, num contexto sócio-histórico que parece colocar em xeque o papel do narrador contemporâneo. Nesta crise da legitimidade artística, ressoada entre a crítica tradicionalista e os partidários da pós-modernidade, o escritor chileno parece não se identificar com nenhuma das vertentes teóricas vigentes para seu projeto literário de forma que passa a buscar a sua própria voz narrativa que encontra na produção teórica do crítico e filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), em sua conjunção de paradoxos, um elemento central da constituição de sua prosa ficcional. Assim, formulada inicialmente como uma paródia do ensaio "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1994) em *Bonsái* (2016), passando por conflituosa posição em *La vida privada de los árboles* (2016), e finalmente, adquirindo um profundo questionamento do papel e lugar do narrador *Formas de volver a casa* (2017), esta busca enlaça estes romances por uma *mise-en-abyme* que, consequentemente, cria entre elas um profundo ar de familiaridade. Relação esta que guia esta pesquisa.

ABSTRACT

PEREZ, Diego Perez, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, October, 2018. **The Storyteller: reflections on the works of Alejandro Zambra (or The search for a legitimate narrative voice in the novels *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* and *Formas de volver a casa*)**. Adviser: Gerson Luiz Roani. Co-adviser: Juan Pablo Chiaparra Cabrera.

Although sometimes described with media excesses, it is undeniable that Chilean writer Alejandro Zambra appears, at the beginning of XXI century, as an editorial phenomenon of the international literary scene. Author of a light prose and deep themes such as the Chilean Military Dictatorship, the craft of the writer and the new interpersonal relations, Zambra is nevertheless located in a socio-historical context that seems to put in question the role of the contemporary storyteller. In this crisis of artistic legitimacy, resounding between the traditionalist critics and the postmodernist partisans, the Chilean writer doesn't seem to identify with any of the current theoretical strands for his literary project; so he begins to seek his own narrative voice which he finds in the theoretical production of the German critic and philosopher Walter Benjamin (1892-1940), in his conjunction of paradoxes, a central element of the constitution of his fictional prose. Thus, initially formulated as a parody of the essay "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1994) in *Bonsái* (2016), going through conflicting position in *La vida privada de los árboles* (2016), and finally acquiring a deep questioning of the role and place of the storyteller *Formas de volver a casa* (2017), this search entwines these novels by a *mise-en-abyme* that consequently creates between them a deep air of familiarity. Relationship that guides this research.

ÍNDICE

Introdução	1
1. A crise da literatura	8
1.1. O romance e a Modernidade	10
1.2. <i>A teoria do romance</i> de Lukács	16
1.3. O narrador benjaminiano	22
2. Alejandro Zambra e a busca por uma voz narrativa	32
2.1. <i>Bonsái</i>	39
2.2. <i>La vida privada de los árboles</i>	53
2.3. <i>Formas de volver a casa</i>	67
2.3.1. Personagens secundários	70
2.3.2. Estamos bem.....	80
Considerações finais	91
Referencial bibliográfico	95
Anexos	101

Introdução

A academia brasileira, por meio de suas intrincadas engrenagens como as revistas de divulgação científica, agências de fomento e institutos de regulação, exige da sua produção de conhecimento, por praxe, objetividade, acuracidade e resultados empiricamente obtidos independentemente da área a qual essa produção esteja classificada. Essa necessidade por uma metodologia descartiana vêm paulatinamente nos intrigando ao longo de nossa carreira acadêmica: como conciliar o exercício do exame literário - isto é, utilizar-nos de uma subjetividade para analisar criticamente um objeto que, ainda que material (textual), se caracteriza primordialmente pela sua subjetividade - com a lógica metodológica e inegociável a qual estamos fadados a praticar? Afinal, como postulou Terry Eagleton ainda nos anos de 1980 em sua *Teoria da literatura* (2006), o fato é que ninguém realmente se importa com as ideias postas nesta dissertação em particular ou qualquer outra relacionada a literatura contanto que a linguagem acadêmica seja manipulada de uma forma aceitável: “Os estudos literários, em outras palavras, são uma questão de significante, e não de significado” (EAGLETON, 2006, p.303-304)¹.

Não se preocupe, no entanto, caro leitor, quanto a validade desta dissertação frente a primeira impressão que aqui delineamos: você encontrará ao longo destas páginas uma formatação de acordo com as regras da ABNT, citações com recuo 4, o habitual esquizofrenismo da terceira pessoa do plural² e uma articulação dissertativa, ainda que não de toda ortodoxa, alinhada ao que nos é pedido pelo seu contexto de produção; mas é preciso dizer, é preciso evidenciar que as considerações sobre a obra de Alejandro Zambra - ou mais especificamente, como sugere o título do trabalho, dos romances *Bonsái* (2016), *La vida privada de los árboles* (2016) e *Formas de volver a casa* (2015) - postas neste trabalho não se desenvolveram sob uma padronizada escala de etapas (Introdução, Objetivos, Revisão bibliográfica, Metodologia, etc.) determinada ao ingresso do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, mas remonta, de fato, a um sinuoso caminho de reflexão, um tanto quanto particular da própria Ciência da Literatura, através não somente de seus significantes, mas igualmente de significados.

¹ A citação nos é ainda mais pertinente da forma que Eagleton completa: “Conseguir um certificado de proficiência em estudos literários outorgado pelo Estado é uma questão de ser capaz de falar e escrever de certas maneiras. É isso que está sendo ensinado, examinado e certificado, não o que o indivíduo pensa ou acredita, embora aquilo que é concebível esteja, é claro, circunscrito pela própria língua” (EAGLETON, 2006, p. 303).

² “Nossa carreira acadêmica”?

Nosso primeiro contato com a obra de Zambra se dá no exato 8 de maio de 2014 no Auditório da Economia Rural da UFV. É o segundo e último dia do I Colóquio Internacional de Literatura Ibero-Americana - o CILIBAM: evento por nós imaginado conjuntamente com colega Lucca Tartaglia e logo afinado pelos professores Juan Pablo Chiappara Cabrera e Adélcio de Sousa Cruz como um espaço que contemplasse todo o processo da produção literária desde a sua feitura por escritores, a editoração, e finalmente a crítica. Antes de sua fala, Livia Deorsola, a então editora de Zambra no Brasil pela (extinta) Cosac Naify, presenteia os organizadores com uma cópia de *Formas de voltar para casa* (2014).

O relativamente curto romance, com suas 156 páginas, nos surgia, àquela altura, como um curioso paradoxo: comparado largamente pela mídia com a obra de seu conterrâneo Roberto Bolaño, Zambra não parecia demonstrar nas páginas de *Formas* nem a epicidade nem a polifonia dos extensos e viscerais *2666* (2010) ou *Los Detectives Salvajes* (2010), mas sim um íntimo retrato tanto das famílias chilenas dos anos de 1980 em seu convívio com a ditadura militar de Pinochet como dos conflitos de seus narradores-protagonistas para com a criação literária, é dizer, não que isto seja uma falha, muito pelo contrário: se Natasha Wimmer e James Wood, a tradutora de Bolaño nos Estados Unidos e um dos críticos mais renomados do mundo, ambos coincidiram em explicar as semelhanças nas obras dos chilenos de forma que “(...) seus personagens circulam entre suas distintas publicações, indo de um conto a um poema para reaparecer mais adiante em um romance, conectando sua obra entre si” (OJEDA, 2017 Tradução nossa), como sugere Felipe Ojeda em seu artigo para a revista *Culto*, o nosso interesse em compreender este processo de metalinguagem, aparelhado ao de Bolaño, nas outras obras de Zambra já publicadas no Brasil - *Bonsai* (2012) e *A vida privada das árvores* (2013) - cresceu, afinal, o uso desta linguagem literária já nos movia como tema de pesquisa o suficiente para escrever um TCC sobre a narrativa de Bolaño³.

Fato é, de forma resumida, que os personagens de Zambra não somente não transitam por entre os seus romances como o autor parecia se divergir consideravelmente de Bolaño: ao invés de histórias de violência (*2666*), vemos *novelas rosas*⁴ (todos os três romances, mas de forma mais acentuada em *Bonsai*), ao invés de narrativas larguíssimas (a edição da editora Anagrama de *2666* tem 1125 páginas), temos romances extremamente curtos (a edição

³ Intitulado “Amuleto: um relato sobre as ruínas da memória” (2014).

⁴ Definido pelo dicionário da Real Academia Española como uma “Variedad de relato novelesco, cultivado en época moderna, con personajes y ambientes muy convencionales, en el cual se narran las vicisitudes de dos enamorados, cuyo amor triunfa frente a la adversidad” (2018). No Brasil conhecemos o gênero pejorativamente por “romance água com açúcar”.

também da Anagrama de *Bonsai* possui “apenas” 88 páginas), e ao invés do uso de metaliteratura, vemos complexas camadas de metaficção⁵. Essa última característica nos chamou a atenção. Porém, transformar este interesse em uma pesquisa não nos resultou em algo tão simples.

A meados de 2015, todas as dezenas de pesquisas sobre a obra de Zambra giravam, seguindo as manchetes da imprensa, ou sobre a utilização da metaficção ou sobre a questão autoficcional como eixos centrais para o entendimento da obra zambriana que inclusive chegaram a boas conclusões como o trabalho de Frida Naranjo Ahlmark “Llenar el vacío La memoria y el uso de autoficción y metaficción en la novela *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra” (2015), ainda que outras nem tão interessantes como a de Gema Martínez intitulada “La metaficción en *Formas de volver a casa*: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo” (2013), mas que de toda forma pareciam esgotar a narrativa do chileno por chavões da crítica contemporânea como o “romance pós-moderno” ou a “problemática ficção/realidade”.

Ao buscarmos algo que pudesse dar um novo respiro ao arcabouço crítico da obra do jovem escritor, então, nos propusemos a análise da coletânea de contos *Meus documentos* (2015) no ingresso do mestrado, considerando como elemento central deste exame a influência material da tecnologia, é dizer, o computador, na composição da linguagem utilizada no volume de modo que nos 8 contos que o compõe carregariam as marcas de uma narrativa aberta e paradoxalmente artesanal frente ao uso desta tecnologia como indica o final do conto que abre a coletânea:

Releo, cambio frases, preciso nombres. Intento recordar mejor: más y mejor. Corto y pego, agrando la letra, cambio la tipografía, el interlineado. Pienso en cerrar este archivo y dejarlo para siempre en la carpeta Mis documentos. Pero voy a publicarlo, quiero hacerlo, aunque no esté terminado, aunque sea imposible terminarlo (ZAMBRA, 2014, p. 28)⁶.

⁵ Utilizamos aqui a distinção proposta por Antônio Xerxenesky em sua dissertação “A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas” (2012). Nesta distinção, enquanto a metaliteratura “(...) se aplica muito mais a uma literatura focada em outras obras, a uma literatura parasitária, que é construída com referências constantes a outras obras e autores” (XERXENESKY, 2012, p. 36), a metaficção “(...) se vale de recursos que constantemente sinalizam ao leitor que o que está sendo lido é uma obra de ficção, é literatura” (XERXENESKY, 2012, p. 33).

⁶ “É noite, é sempre noite no fim dos textos. Releio, mudo frases, especifico nomes. Tento lembrar melhor: mais e melhor. Corto e colo, aumento a letra, mudo a fonte, a entrelinha. Penso em fechar este arquivo e deixá-lo para sempre na pasta Meus documentos. Mas vou publicá-lo, quero fazer isso, embora não esteja terminado, embora seja impossível terminá-lo” (ZAMBRA, 2015, p. 31 Tradução de Miguel Del Castillo).

O projeto muda, contudo, quando nos deparamos, durante as disciplinas cursadas, com a inusitada intertextualidade da obra narrativa de Zambra com a teoria do crítico e filósofo alemão Walter Benjamin.

Publicado a meados dos anos de 1930, o ensaio “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), no qual Benjamin expõe a sua peculiar visão a respeito da condição e da resignificação tanto do narrador quanto do ato de narrar na sociedade ocidental durante a Modernidade, já poderia ser, pela sua invejável atualidade que mantém ainda hoje para a crítica e teoria literária, uma importante referência para a análise da narrativa zambriana em seu caráter de metaficcionalidade, mas mais importante, para o propósito da pesquisa, se mostrou em estreita sintonia com *Bonsai*.

Isto não incide, valendo-nos dos conceitos de Gérard Genette⁷, sobre a “história” de Emilia e Julio, o jovem casal estudantes de Letras que se enamoram ao longo da prosa de Zambra, mas sobre a “narrativa” que mantém a sua ambivalência sobre a concepção benjaminiana de narrar, seja ao prestar homenagem a elegia que faz o crítico alemão da literatura como uma forma de arte artesanal - “¿Escribes a mano? Nadie escribe a mano hoy en día, observa Gazmuri que no espera la respuesta de Julio” (ZAMBRA, 2016, p. 60)⁸ -, seja concomitantemente parodiando o mesmo preciosismo pela narrativa tradicional ao utilizar-se de recursos próprios do romance moderno para tal caricatura:

Pero Julio responde, responde que no, que casi siempre usa el computador.
Gazmuri: Entonces no sabes de qué hablo, no conoces la pulsión. Hay una pulsión cuando escribes en papel, un ruido del lápiz. Un equilibrio raro entre el codo, la mano y el lápiz (ZAMBRA, 2016, p. 60)⁹.

Esta dialética inaugurada pelo neófito romancista chileno em *Bonsai*¹⁰ - da qual, por meio deste processo, parece se ressentir de valer-se “(...) de una idea de Walter Benjamín

⁷ Como postulado no *Discurso da narrativa* (1995): “Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se história o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), narrativa propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e narração o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, 1995, p. 25 Grifo nosso).

⁸ “Você escreve à mão? Ninguém escreve à mão hoje em dia, observa Gazmuri, que não espera Julio responder” (ZAMBRA, 2012, p. 59 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁹ “Mas Julio responde, que não, que quase sempre usa o computador.

Gazmuri: Então você não sabe do que estou falando, não conhece a pulsão. Há uma pulsão quando você escreve no papel, um ruído do lápis. Um curioso equilíbrio entre o cotovelo, a mão e o lápis” (ZAMBRA, 2012, p. 59 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹⁰ Antes de seu *debut* na prosa em 2005, Alejandro Zambra já havia publicado dois volumes de poesia sendo *Bahía inútil* de 1998 e *Mudanza* de 2003.

(aunque no confiesa la deuda)” (ZAMBRA, 2016, p. 73)¹¹ - entre a proposição benjaminiana e a construção narrativa contemporânea, chilena, zambriana, com efeito, parece não bastar-se neste primeiro volume de modo que, ao nos aproximarmos tanto d’*A vida privada das árvores*, romance no qual vemos a espera do escritor/professor Julián pela sua esposa Verónica à casa, como de *Formas de voltar para casa*, observamos como o desenvolvimento narrativo de Zambra enlaça, por meio de uma complexa *mise-en-abyme*, esta dialética para então problematizá-la, confrontá-la e finalmente aceitá-la como essencial em seu processo criativo. O objeto de nosso estudo, então, não poderia mais ser sobre a metaficção de *Bonsai*, a autoficção de *Formas* ou o neoludismo de *Meus documentos*, mas sim - para que pudéssemos compreender o fenômeno como um todo - a construção desta “trilogia” que guarda, em sua contínua autorreflexão, um intenso ar de familiaridade como coloca o próprio autor:

[*Formas de voltar para casa*] É um livro muito diferente de *Bonsai* e de *A vida privada das árvores*, ainda que para mim conservem inevitavelmente um poderoso ar de família, e também certa interdependência. Gosto da ideia de que sempre escrevemos o mesmo livro, de que somos nós que mudamos e, por consequência, mudamos o livro (ZAMBRA *apud* DYXKLAY, 2013).

Talvez seja verdade, caro leitor, que não fosse estritamente essencial ressaltar, nesta introdução, o percurso crítico - que vai desde o CILIBAM, passando tanto pela referência a Roberto Bolaño como pela a metaficção, o materialismo tecnológico e, finalmente, à intertextualidade dos romances de Zambra para com a obra de Benjamin - por nós trilhado para que você possa compreender a análise que se seguirá. Contudo, ao se fazer inteirado desses elementos que povoaram o trajeto da pesquisa, poderá perceber como cada um deles não somente apareceram em maior ou menor medida ao longo do trabalho (sejam eles rechaçados ou incorporados a crítica) como foram determinantes para a linha de raciocínio adotada ao longo dos dois capítulos, “1. A crise da literatura” e “2. Alejandro Zambra e a busca por uma voz narrativa”, que acabam por justificar o título da dissertação. Nos explicamos.

“A crise da literatura”, capítulo que abarca as subseções “1.1. O romance e a modernidade”, “1.2. *A teoria do romance* de Lukács” e “1.3. O narrador benjaminiano”, tomou forma quando, ao tentarmos compreender, histórica e teoricamente, a

¹¹ “(...) de uma ideia de Walter Benjamin (embora não confesse a dívida)” (ZAMBRA, 2012, p. 75 Tradução de Josely Vianna Baptista).

conceito de narrador postulado por Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, acabamos por realizar um rastreamento do próprio entendimento que o mundo ocidental moderno fez do romance, enquanto gênero narrativo, desde o seu nascimento no século XVII; entendimento esse que traz consigo, de Hegel à Lukács e consecutivamente de Benjamin à contemporaneidade, temas indissociáveis a produção romanesca como “a tradição”, “a Modernidade” e a fatalista “crise da literatura”, que em tempos recentes urge pela própria morte do gênero. Nesta perspectiva, “O narrador: considerações sobre a obra de Alejandro Zambra” representa o que romance - e o papel do seu narrador - representou para o contexto de produção de Benjamin, como uma mudança material e simbólica para a “morte do narrador tradicional”, na mesma medida que segue representado para a contemporaneidade latino-americana que banha a obra de Zambra.

Já no segundo capítulo, intitulado “Alejandro Zambra e a busca por uma voz narrativa” – relativo ao segundo título da dissertação - e igualmente subdividido em três partes (“2.1. *Bonsái*”, “2.2. *La vida privada de los árboles*” e “2.3. *Formas de volver a casa*”) se apresenta como a análise, de fato, de cada um dos romances que compõem a “trilogia” zambriana. Neste exame, que também inclui uma apresentação do autor chileno de forma mais detalhada - levando em consideração tanto seu contexto latino-americano como a referência à Roberto Bolaño vastamente utilizada pela mídia e a sombra da tradição poética chilena - procuramos compreender a construção narrativa nos romances *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* e *Formas de volver a casa* tanto pela seu “discurso” narrativo, que se utiliza dos mais variados mecanismos como a metaficção, a paródia, o *autor implícito* e a *myse-en-abyme*, como o conteúdo que traz em sua “história”, isto é, a busca pela legitimação de seus devidos narradores frente a tradição personificada pelo seu interlocutor benjaminiano. Isto significa dizer, e é importante que fique claro, que os trabalhos apresentados no primeiro capítulo, em especial foco para “O narrador”, apareceram nesta análise não como referências técnicas - estas ficaram a cabo, como verá, de teóricos da narratologia como Gérard Genette, Wayne Booth, Ricardo Reis, Jonh Yorke, etc. -, mas como obras que dialogam com as pretensões e receios desta voz narrativa que se forma ao longo dos romances, tornando-se assim, neste sentido específico, mais um trabalho de literatura comparada, pela própria natureza autorreflexiva criada pela “trilogia”, do que uma aplicação destas teorias sobre o *corpus*. Ainda que isto soe inusitado, sabemos disso, esperamos que ao longo do capítulo, com a demonstração da evolução do estudo da narrativa, esta perspectiva se justifique no exame crítico. De modo exemplar, adiantamos que, por se sustentar sobre valores arbitrários -

quase (e as vezes, realmente) religiosos -, o termo “transcendental”, utilizado por autores como Hegel, Lukács e Vargas Llosa, nos interessa menos, como ferramentário teórico, que a *myse-en-abyme*; fenômeno discursivo vastamente estudado pela narratologia nos últimos 40 anos.

Antes que você possa finalmente prosseguir, leitor, com a leitura dos capítulos, deixamos aqui alguns esclarecimentos que poderão evitar mal-entendidos teóricos ou práticos.

Ao longo da dissertação, trabalhamos com diferentes autores de diferentes perspectivas críticas, teóricas ou políticas de “literatura” e “narrativa”, isto é, enquanto o comunista Lukács é posto na história da narratologia como parte do “Paradigma Normativo: teorias do romance do século XVII a do início do século XX” (MEISTER, 2013 Tradução nossa) e Vargas Llosa se mostra um notório defensor do humanismo liberal, Walter Benjamin elabora a sua obra por meio de uma complexa e paradoxal mescla de aspectos “(...) nostálgico e vanguardista, ou ainda teológico e materialista, ou então conservador e revolucionário” (GAGNEBIN, 2013, p. 8). Sabemos que, em outras circunstâncias, esses distintos pontos de vista poderiam se mostrar conflitantes ou, inclusive, inconciliáveis. Porém, a ideia de uma “tradição” literária acaba por sobressair-se como elemento em comum de modo que à esta nos atemos como fio condutor para o raciocínio que construído.

Quanto ao uso de citações, você perceberá que alguns dos fragmentos estão diretamente traduzidos e outros não, mas há uma ordem por trás disso: para que você possa ter uma visão mais “direta” das obras literárias, decidimos por preservá-las em sua língua original e disponibilizando, no caso do leitor não ser experimentado na língua castelhana, as devidas traduções - feitas, de preferência, pela edição brasileira dos romances ou nossa quando não disponível no mercado nacional (como o caso de *No leer*) - por meio das notas de rodapé. Já as citações técnicas (teóricas, críticas e jornalísticas), por questões de acessibilidade e fluência de leitura, preferimos traduzi-las todas de modo que, por praxe, você pode encontrar as devidas referências para os textos originais na bibliografia ao fim da dissertação.

Sem mais delongas, vejamos a construção da busca de Zambra.

1. A crise da literatura

Se hoje, portanto, alguém lê *A teoria do romance* para conhecer mais de perto a pré-história das ideologias relevantes nos anos vinte e trinta, pode tirar proveito de tal leitura crítica. Mas se tomar o livro a mão para orientar-se, o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior. Em jovem escritor, Arnold Zweig leu *A teoria do romance* para orientar-se; seu instinto sadio levou-o, com todo o acerto, à rejeição categórica.

György Lukács

Não é um privilégio do século XXI ser contemplado com uma crítica literária que alimenta, como um verdugo ansioso, o caprichoso desejo de dar cabo a literatura. De fato, um dos grandes debates acadêmicos de nossos tempos, a “crise da literatura” - sobre a qual se digladiam os mais distinguidos doutos no assunto, ora em eloquentes elogios às expressões artísticas mais experimentais e vanguardistas¹², ora em afiadas críticas em clamor pelas formas canônicas e tradicionais -, parece apenas requestrar na contemporaneidade as mesmas polêmicas acerca da “legitimidade” artística de determinadas expressões passadas de geração em geração pela intelectualidade ocidental.

Da nova leva destes trabalhos apocalípticos, *La civilización del espectáculo* (2012) do escritor Mario Vargas Llosa aparece com algum destaque na crítica internacional. Dividido em 6 capítulos onde o laureado autor se atém aos mais distintos aspectos culturais (seja a religião, erotismo e demais expressões artísticas), o livro se mostra recheado de frases de efeito, sarcasmo provocador e mesmo ofensas diretas, que apesar de não aspirar a “(...) aumentar o alto número de interpretações da cultura contemporânea” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 13 Tradução nossa), estranhamente não parece fazer mais do que reforçar uma perspectiva saudosista frente a um presente desolador para a crítica, que “(...) como George Steiner, eles acreditam que a literatura já morreu e excelentes romancistas, como V. S. Naipaul, proclamam que não escreverão um romance novamente porque o gênero fictício os enoja” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 214 Tradução nossa). Com efeito, o peruano não faz cerimônia em delimitar uma linha clara que separa o bom do ruim, o duradouro do efêmero e os clássicos do entretenimento produzido pela “civilização do espetáculo”:

¹² No sentido amplo do termo “vanguarda”.

A diferença essencial entre aquela cultura do passado e o entretenimento de hoje é que os produtos do primeiro procuraram transcender o tempo presente, durar, permanecer vivo nas gerações futuras, enquanto os produtos deste são fabricados para serem consumidos instantaneamente e desaparecerem. , como biscoitos ou pipoca. Tolstoi, Thomas Mann, ainda Joyce e Faulkner, escreveram livros que pretendiam derrotar a morte, sobreviver a seus autores, continuar a atrair e fascinar leitores em tempos futuros. As novelas brasileiras e os filmes de Bollywood, como os de Shakira, não pretendem durar mais do que o tempo de sua apresentação, e desaparecem para deixar espaço para outros produtos igualmente bem-sucedidos e efêmeros. A cultura é divertida e o que não é divertido não é cultura (VARGAS LLOSA, 2012, p. 31 Grifo nosso e tradução nossa).

O expurgo de Vargas Llosa sobre a “civilização do espetáculo”, que muito mira a pós-modernidade e sua parcela de culpa, por assim dizer, pela consolidação deste estado, parte sem dúvida de uma perspectiva fatalista de que a sociedade ocidental teria sofrido, com o capitalismo tardio, uma irreparável perda de valores éticos e morais, visto que:

Ao contrário do que os livres-pensadores, agnósticos e ateus dos séculos XIX e XX imaginaram, na era pós-moderna a religião não está morta e enterrada nem passou para o sótão de coisas inúteis: vive e permeia, no centro de hoje (VARGAS LLOSA, 2012, p. 157 Tradução nossa).

À parte dos exageros do peruano, no entanto, a preocupação por ele expressa de se viver em um momento histórico que impossibilita a literatura de “transcender” parece ser sentida, em maior ou menor medida, como algo comum na contemporaneidade. De modo exemplar, *Bartleby e companhia* (2004), do espanhol Enrique Vila-Matas, se mostra como uma interessante perspectiva desta problemática da criação romanesca ao incorporá-la como elemento central de sua ficção.

No romance em questão, somos apresentados a um narrador que se propõe a fazer um rastreamento de escritores com a síndrome de Bartleby, isto é, que assim como a personagem de Herman Melville “escolheram não fazer”. Ao longo deste vasto panorama das letras que expõe o silenciamento dos mais distintos escritores como Juan Rulfo, Arthur Rimbaud e Franz Kafka, somos, com efeito, constantemente lembrados de “(...) desde Musil não se escreveu um único bom romance” (VILA-MATAS, 2004, p. 19). Apesar do tom reflexivo que toma toda a extensão do livro, o narrador não indica respostas assertivas sobre a causa deste problema, mas sugere que uma razão possível para essa inabilidade comunicativa seria um reflexo de estarmos nos tornando culturalmente mais pobres com o tempo:

E, falando do mesmo assunto, meu amigo Juan assim explica sua teoria de que depois de Musil (e de Felisberto Hernández) não há muito que escolher: “Uma das diferenças mais gerais que podem ser estabelecidas entre os romancistas anteriores e

posteriores à Segunda Guerra Mundial reside no fato de que os de antes de 1945 costumavam possuir uma cultura que informava e conformava seus romances, enquanto os posteriores a essa data costumam exibir, salvo nos procedimentos literários (que são os mesmos), total despreocupação pela cultura herdada (VILA-MATAS, 2004, p. 176).

Tal despreocupação com a tradição cultural herdada, como apontada pelo narrador de Vila-Matas, quiçá se mostra de forma ainda mais cristalina na sentença, não com pouca ironia, de Mario Levrero em sua *Novela Luminosa* (2009) quem afirma que, ultimamente, um romance é tudo o que se encontra entre uma capa e uma contracapa¹³.

Até que ponto, entretanto, essa crítica da descaracterização do romance seria realmente um sinal da morte do gênero na contemporaneidade? Afinal, se nos voltarmos para a gênese do que entendemos como romance moderno veremos que esta plasticidade, bem como sua relação conturbada com uma tradição literária, não são sintomas de seu falecimento, mas sim características que o acompanham desde o século XVII.

1.1. O romance e a Modernidade

Compelido a se aprofundar na supracitada problemática da descaracterização do romance, tão suscitada nos debates que se retroalimentam na academia, Donaldo Schüller se pergunta logo no título do primeiro capítulo de sua *Teoria do Romance* (2000): “O romance está morrendo?” (SCHÜLER, 2000, p. 5), e a resposta se mostra bem menos apavorante do que parece:

É o que, de tempos em tempos, vozes alarmistas proclamam. Ora, a agonia do romance se arrasta por séculos. Na verdade, o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação (SCHÜLER, 2000, p. 5).

Transformações estas que ocorrem na passagem do Feudalismo teocêntrico e monárquico para a Modernidade capitalista e antropocêntrica (encabeçada pela burguesia emergente) que englobam inovações técnicas (surgimento da Imprensa e a popularização do

¹³ “(...) una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa” (LEVRERO, 2009, p. 24).

livro¹⁴); estruturas sociais (ampliação da Educação¹⁵); e de ideais filosóficos (ascensão do racionalismo sobre a metafísica religiosa¹⁶). O romance, dessa forma, assume uma posição central deste câmbio ao caracterizar em sua própria constituição os elementos que os novos tempos apresentavam, visto que:

O romance retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes ainda em epopéias nacionais como a *Chanson de Roland* e o *Poema de Mio Cid*, obras em que não se admite contaminação de lealdade e traição, amplamente praticada pelo romance (SCHÜLER, 2000, p. 6).

Sob esta ótica, o nascimento do romance moderno, que tem por título inaugural as desventuras de *Dom Quixote de la Mancha*¹⁷ - obra que teve sua primeira parte originalmente publicada 1605 e a segunda em 1615 - , simboliza não apenas uma transformação editorial e de gosto estético da sociedade ocidental, mas a entrada da mesma na Era Moderna sob uma nova forma de se pensar e estruturar o mundo, pois, como aponta Carlos Magris, o romance nasce do triunfo da “prosa do mundo”, “(...) como guinada de período na história, mudança subversora da sociedade e da relação entre os homens, suas vidas e da narração de suas vidas” (MAGRIS, 2009, p. 1018). De fato, para Magris, este vínculo que o gênero assume com a Modernidade se torna algo indivisível, de forma que ao responder a retórica indagação que leva o título de seu trabalho, “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, o professor italiano a contesta em tom incisivo:

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto (MAGRIS, 2009, p. 1016, GRIFO NOSSO).

¹⁴ “Com o barateamento do livro, ler deixou de ser privilégio de nobres e burgueses. O romance, valendo-se da vulgarização da página escrita, arrebatou a preferência de ampla faixa populacional” (SCHÜLER, 2000, p. 7).

¹⁵ “A nova geração de leitores, ampliada pela vulgarização do ensino, exigia textos diferentes dos que tinham servido de edificação piedosa a seus pais” (SCHÜLER, 2000, p. 7).

¹⁶ “Dissemos do Renascimento que ele coincide com uma crise que progressivamente se ampliará. A crise menos decorria de uma busca de reanimar as formas expressivas da Antiguidade que da impossibilidade de conciliar os valores da Roma imperial com uma visão cristã de mundo, no período em que a Igreja era uma potência política” (COSTA LIMA, 2009, p. 156).

¹⁷ A questão de *Dom Quixote* ser ou não o primeiro romance segue como um tópico polêmico principalmente pelas similitudes que o gênero guarda com formas posteriores a Modernidade, como nos lembra Manoela Hoffman Oliveira em seu trabalho “*Dom Quixote* como o Primeiro Romance Moderno” (2008). No entanto, como na maioria das fontes teóricas as quais nos apoiamos nesta pesquisa, como György Lukács (2009), Donald Schüller (2000) ou Costa Lima (2009), cada qual por suas razões, colocam em consenso a obra cervantina como marco inicial do romance moderno, igualmente o faremos.

Assim sendo, o romance, que a partir do século XVIII, como destaca Luiz Costa Lima em seu livro *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*, “(...) torna-se o gênero ficcional por excelência da modernidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 9), atingirá sua maturidade no século XIX com obras como *Orgulho e preconceito* (originalmente de 1813) de Jane Austen, *Madame Bovary* (1857) do francês Gustave Flaubert ou *Guerra e Paz* (publicado entre 1865 e 1869) do russo Liev Tolstói; obras nas quais a realidade burguesa individualizada fora retratada e reafirmada. No entanto, é preciso lembrar que ainda que esta ascensão do gênero tenha se realizado na recepção do público leitor e para as casas editoriais, o romance parece nunca ter sido unânime como uma expressão artística legítima aos olhos da crítica literária. Como explica Costa Lima, o surgimento do romance no Renascimento enquanto gênero:

(...) não havia sido sequer consignado nos tratados de retórica, compêndios que, a partir do exemplo dos antigos, normatizavam a direção a ser seguida pelas belas-letras. Em decorrência, o ideal da épica renascentista não deveria transigir sequer com o *Roman courtois* – espécie de filho bastardo de tempos escuros. No *epos* a heroicidade como fim em si tomava o prosaico cotidiano como matéria do gênero cômico (COSTA LIMA, 2009, p. 156-157).

Constatação que faz coro à colocação de Antônio Candido em seu ensaio “A timidez do romance” ao dizer que desde o Renascimento a literatura de ficção em prosa se configurava como “(...) um gênero que não tinha dignidade teórica aos olhos da opinião erudita” (CANDIDO, 1973, p. 73) em relação à força e o *status* que tinha a poesia. Fato este que perdura ao longo da Modernidade como anedoticamente nos elucida Carlos Magris ao referir-se a Benedetto Croce (1866-1952) em seu encontro com “o autor de romances Moravia”:

A nota traz sua inconfundível malícia, aquele humor ferino, sagaz e penetrante, que talvez permaneça o gênio maior e mais duradouro de don Benedetto; a caprichosa qualificação, “autor de romances”, também e sobretudo é um rude rebaixamento de Moravia e uma limitação implícita de sua importância e de sua fama, como se o nome “Moravia” não fosse por si só bastante e houvesse a necessidade de especificar sua profissão ou algum outro elemento, como se se tratasse de um visitante anônimo qualquer, para conferir-lhe uma identidade.

A definição, ademais, não soa como um elogio. Isoladamente neutra, como uma informação de passaporte, parece quase redutora, a indicação de uma atividade honesta e respeitável, ao menos pela boa vontade, mas não especialmente brilhante e portanto situada em um nível pouco elevado da vida do espírito; mais o exercício de uma função prática – por certo dialeticamente útil – do que uma criação de poesia, do que para Croce é a poesia (MAGRIS, 2009, p. 1015).

Tais condições de descrença com o gênero ocasionaram, como acena Costa Lima, um atraso na teorização do romance, de modo que no rastreamento realizado pelo pesquisador brasileiro, “Le traité de l’origine des romans” do então bispo de Avranches Pierre-Daniel Huet (1630-1721), aparece como um dos primeiros trabalhos a esboçar os contornos do gênero. A sua condição pioneira, entretanto, não ameniza o tom pueril que trata o romance ao defini-lo como “Relatos fingidos de aventuras amorosas, escritos em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores” (HUET *apud* COSTA LIMA, 2009, p. 158), onde a categoria de “relatos fingidos” se opõe a ideia de “relatos verdadeiros”, estabelecendo assim uma hierarquia do segundo sob primeiro a partir da condição de “verdade”:

A virtude do gênero deriva de seu defeito: se não condiz com o acesso ao conhecimento da verdade, em troca não exige “forçar a mente para compreendê-la”; são desnecessárias grandes reflexões; não há trabalho da memória; basta imaginar” (ib., 62). Conquanto faculdade inferior, seria legítimo recorrer à imaginação desde que o objeto que a estimulasse tivesse reconhecido seu estatuto secundário (COSTA LIMA, 2009, p. 160).

Frente a uma sociedade que retirava da cristandade o seu senso de Cultura, a propagação de um relato que não atendesse a definição de “verdadeiro” faz com que Huet logo demonstre uma opinião pouco surpreendente: “(...) o romance não se dirige às plateias cultas” (COSTA LIMA, 2009, p. 160), de forma que o futuro bispo se junta à “(...) aqueles que se apegavam à falsidade do relato ficcional [e] nele ressaltavam, do ponto de vista retórico, o seu não-polimento artístico e, do ponto de vista ético-religioso, sua frequente licenciosidade” (COSTA LIMA, 2009, p. 160).

De todo modo, para Costa Lima, seria imprudente esperar que vindo de uma figura de tal autoridade e situado em seu contexto do século XVII, “(...) o primeiro tratado legitimador do romance se destacasse por apontar para suas propriedades formais” (COSTA LIMA, 2009, p. 162). No entanto, quando olhamos para outro pensador a discorrer sobre o romance, este de envergadura muito maior que Huet e a um século e meio de distância, notamos que a concepção de literatura apegada ao senso de “verdade”, bem como pela falta de uma teorização formal do romance, seguiu-se quase intocada. Este é o caso de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) em seus *Cursos de Estética* (2004).

Dentro do sistema da Estética do filósofo alemão, o romance aparecerá como “(...) a moderna epopeia *burguesa*” (HEGEL, 2004, p. 137). Contudo esta condição de epopeia aparece sob ressalvas, pois, na concepção hegeliana, a unidade épica autêntica é apenas

consumada pela totalidade de dois elementos: “(...) por um lado, a ação particular por si mesma fechada, por outro lado, porém, também em seu decurso o mundo em si mesmo total, em cujo círculo inteiro ela se move e, todavia, ambas as esferas permanecem em mediação viva e unidade imperturbada” (HEGEL, 2004, p. 135-136).

Sob esta ótica, o romance, assim como as *baladas* ou os *idílios* no sentido moderno¹⁸, apresentaria a mesma *Forma* da objetividade épica, porém, aplicada “(...) a outros objetos, cujo Conteúdo [*Gehalt*] não traz em si mesmo o verdadeiro significado da autêntica objetividade, (...) [sendo então] ramificações secundárias subordinadas do autêntico épico” (HEGEL, 2004, p. 136). Isto é, Hegel de fato acredita que o romance apresente uma riqueza e “(...) variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos” (HEGEL, 2004, p. 137). No entanto, o que lhe faltaria é o estado de mundo *originariamente* poético do qual nasce a epopeia propriamente dita:

O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino –, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas: uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente (HEGEL, 2004, p. 137).

Assim, novamente segundo Costa Lima, a perspicácia de Hegel ao perceber uma ruptura no prenúncio do gênero romance em *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto (1474-1533), ou no primeiro romance moderno efetivo, i. e., *Dom Quixote*, encontra barreiras para uma teorização formal do mesmo. Um destes empecilhos se dá pela posição ocupada pela arte no sistema hegeliano, pois, como este sistema supõe a luta ininterrupta do Espírito com as formas historicamente dadas, então “(...) essa luta [é] movida pela verdade, proporcionada à existência, a arte, de igual modo que a religião e a filosofia, é movida pelo anseio da verdade” (COSTA LIMA, 2009, p. 163 Grifo nosso). Sob esta ótica, dificilmente um gênero que não leve em conta este valor de “verdadeiro” alcançaria um *status* digno.

Concomitante a esta questão, o estado de mundo *originariamente* poético de que fala Hegel, é inacessível ao romance, visto que, para o filósofo, a arte “(...) encontra seu ápice em

¹⁸ Forma poética curta que para Hegel, em sua assunção então moderna, se guia pelo sentido “ (...) no qual ele [idílio] desvia de todos os interesses gerais profundos da vida espiritual e ética e expõe o homem em sua inocência” (HEGEL, 2004, p. 136).

uma época determinada, o tempo da arte clássica, da Grécia antiga. Por isso, ainda que a arte continue a se realizar e o filósofo a estar atento à produção dos alemães seus contemporâneos, a arte já não satisfaz” (COSTA LIMA, 2009, p. 163). É dizer, nem mesmo importa que em seu parecer não se inclua o reconhecimento da especificidade formal do romance “(...) enquanto *forma estruturalmente mista*” (ROSENFELD *apud* COSTA LIMA, 2009, p. 166) já que a sua aproximação do gênero é mediada por uma perspectiva deste como uma forma “bastarda” da épica. Assim, a legitimidade do romance sempre aparecerá condicionada a valores estéticos e morais inatingíveis. Questão que se metamorfoseará, em sendas futuras, nos mais variados requisitos de legitimação que debilitaram, entre outras coisas, uma teorização formal do gênero como acontecerá já no contexto que circunda a Primeira Guerra Mundial.

Dessa forma, para a *Intelligenzia* alemã, em inícios do século XX, o romance não precisaria remeter à “verdade”, mas de fato seriam lidos em seus caracteres signos do desfalecimento de um modo de vida harmônico entre o homem e a sua comunidade. Sob esta questão, o filósofo Michael Löwy nos recorda, em seu livro *Messianismo e romantismo*, que a Alemanha havia passado por um processo de industrialização sem precedentes entre o fim do século XIX e inícios do XX. Fator que “(...) vai perturbar brutalmente o conjunto da vida social e cultural do país, abalando e dissolvendo o modo de vida e as tradições das camadas pré-capitalistas” (LÖWY, 2000, p. 54) e que terá grande impacto sobre as abordagens do literário pela academia:

O anticapitalismo romântico é a reação da intelectualidade literária, contra a nova ordem social e escala de valores. O mandarinato universitário, que desfrutava de uma posição privilegiada na Alemanha tradicional (...) será condenado ao declínio pelo advento da era industrial: traumatizados pela dominação esmagadora do capital e a mercadoria, os universitários reagirão “com uma intensidade tão desesperada que o espectro de uma era moderna sem alma assombra tudo o que eles disseram ou escreveram, sobre qualquer tema que fosse” (LÖWY, 2000, p. 54).

Igualmente inserido neste contexto conturbado da Europa que marca o desencantamento do mundo com a Modernidade, *A teoria do romance* (2009), escrita pelas mãos do jovem György Lukács frente aos horrores da “guerra para acabar com todas as guerras”, como ficou conhecida, nos fornece o exemplo maior desta crítica ao gênero que o próprio filósofo destaca em seu prefácio de 1962:

A circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social-democracia exercera sobre a

inteligência de esquerda. A minha posição íntima era de repúdio veemente, global e, especialmente no início, pouco articulado da guerra, sobretudo do entusiasmo pela guerra (LUKÁCS, 2009, p. 7).

Neste sentido, a obra, que surgia como um artigo por volta de 1915 e que ganha edição em livro em 1920, seria concebida inicialmente como uma análise da obra de Fiódor Dostoievski, no qual a verdadeira saída ao estado de barbárie daquele momento, possível apenas no estado de perfeita culpabilidade¹⁹ da Modernidade, se basearia “(...) na bondade e o auto sacrifício, e que teria por símbolo o herói dostoievskiano Aliocha Karamazov” (MACEDO *apud* LUKÁCS, 2009, p. 172-173). Fato que tornaria *A teoria do romance* numa das maiores referências teóricas para se compreender o gênero romanesco e o seu papel na Modernidade e que nos motiva a nos determos sobre ela com maior atenção.

1.2. *A teoria do romance de Lukács*

Ao apresentar uma forte herança do pensamento hegeliano, seja pela necessidade de uma teorização de *totalidade*, seja pelo princípio do romance como epopeia burguesa, Lukács se dispõe não apenas a correlacionar n’*A Teoria do romance* a mudança que a literatura toma ao sair do seio comunitário e místico e entrar na era da prosa romanesca como seu antecessor, mas de ir além na sua busca por uma dialética universal dos gêneros:

O autor da *Teoria do romance* (...) buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias – dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência (LUKÁCS, 2009, p. 13).

Dessa forma, com o empréstimo da idéia de *geschlossene Kultur* [cultura fechada] (i.e., integrada em si mesma) do pensamento hegeliano, Lukács descreve a Era Helênica, em seu caráter primordial à civilização humana, como um círculo perfeito e homogêneo no qual o

¹⁹ Conceito do filósofo alemão Johann Fichte (1762-1814) que Lukács traz para sua crítica literária, como explica Michael Löwy, de modo que o húngaro “(...) parte da consideração de que a época contemporânea – e principalmente a Guerra Mundial com seu cortejo de horrores – é *das Zeilater der vollendeten Sühhaftigkeit*: tal degradação suprema anuncia para ele o advento próximo de um Deus novo, a aurora de um outro mundo, de uma comunidade mística entre os homens, uma volta ao paraíso perdido ou à idade de ouro cantada pelos poetas épicos gregos” (LÖWY, 2000, p. 62). Essa noção de religiosidade é fundamental para entendermos a forma como esta crítica ao romance como gênero da Modernidade se configurava.

grego, com um equilíbrio entre sua interioridade e exterioridade, alma e ação, encontrava-se encerrado em graça com seu mundo.

Diante deste estado de realização, o homem helênico possuía de forma cultural a capacidade transcendental de se relacionar com sua realidade, que lhe propiciava uma vivência harmônica, seja no plano espiritual como no pragmático. Com esta dádiva, o grego então podia contar com a resposta à pergunta que guia a epopeia, o gênero épico deste período, “(...) como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2009, p. 27) antes mesmo que a indagação fosse formulada, pois a essência da vida lhe era concedida sem embaraços:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida, mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos (LUKÁCS, 2009, p. 26-27).

Nesta acepção épica, o herói da epopeia nunca representa, a rigor, uma individualidade, visto que sempre “(...) considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 67). Assim, a busca por aventuras nos poemas de Homero, por exemplo, não representava apenas o destino de um homem, mas sim de toda uma pátria.

Essa transcendência do indivíduo de que fala Lukács, na visão do filósofo francês Lucien Goldmann, “(...) pode ser tanto a de um Deus sobre-humano, quanto a da comunidade humana, uma e outra, ao mesmo tempo, exterior e interior ao indivíduo” (GOLDMANN *apud* LÖWY, 2000, p. 57). Concepção que parte de uma pressuposição religiosa que, como veremos, é fundamental para a compreensão desta crítica ao paradigma do romance como épica burguesa, pois:

A aspiração de Lukács parece ser a de fundir Deus e comunidade num coletivo religioso que seja a negação total da sociedade burguesa moderna, individualista e fundada no egoísmo racionalista, calculador. Por outro lado, a seus olhos, só uma comunidade deste tipo é capaz de produzir uma cultura e uma arte que sejam autênticas, orgânicas, profundas (LÖWY, 2000, p. 57).

Ainda na perspectiva de Lukács, com o abranger do mundo ocidental ao longo da Idade Antiga, tornando-se um lugar onde “(...) ser homem significa ser solitário (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 34), essa capacidade transcendental é perdida enquanto surge no

indivíduo um abismo em sua alma. Porém, esta será recuperada, em um segundo momento (e para o filósofo, o último possível²⁰), pela Igreja²¹, mesmo que de forma heterogênea e hierarquizada em comparação à experiência helênica:

(...) originou-se uma nova polis, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pedaços inexprimíveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita (...) embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tidas como já consumadas (LUKÁCS, 2009, p. 35).

Por conseguinte, a essência da vida, elucidada novamente por uma divindade, é retomada e a salvação do indivíduo, mediada pela Igreja ao longo de toda a Idade Média, estava garantida. Desse reflexo, a imanência do sentido da vida aparecerá novamente em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, mas somente possível no plano além terreno:

A distância no mundo cotidiano da vida cresceu até tornar-se insuperável, mas, para além deste mundo, todo o errante encontra sua pátria que o aguarda desde a eternidade; toda a voz que aqui desvanece solitariamente lá é aguardada com o coro que lhe assimila as vibrações, integra-a à harmonia e torna-se harmonia por meio dela. (...) Cada habitante da pátria no além é dela natural, todos lhe estão vinculados pelo poder incorruptível do destino, mas cada qual a reconhece e a vislumbra em seu peso e em sua fragmentariedade somente ao fim do caminho tornado significativo; todo personagem canta-lhe o destino único, o acontecimento isolado no qual se manifesta a parcela que cabe a ela: uma balada. (...) o conhecimento de Dante transforma o individual em parte integrante do todo, as baladas em cantos de uma epopeia (LUKÁCS, 2009, p. 59).

Tal *status quo* ainda favorável a uma literatura que fosse legítima, mesmo que de forma hierarquizada, sofre, entretanto, uma chaga impossível de ser curada com a Modernidade, pois, como nos lembra Magris:

O romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que envolve e destrói todo classicismo, todo Belo poético eterno, e não permite mais crer

²⁰ Deste novo helenismo onde a estética volta a ser metafísica, diz Lukács: “Pela primeira, mas também pela última vez. Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser” (LUKÁCS, 2009, p. 35).

²¹ Num dos pontos mais importantes que Michael Löwy toca em seu *Messianismo e romantismo*, o mesmo lembra que a noção de Igreja para Lukács não está associada ao catolicismo ou a uma religião determinada pois “Ele é atraído tanto pelos cristãos místicos da Idade Média quanto pela filosofia religiosa russa moderna, pela religião hindu ou pelo misticismo judaico. O objetivo de sua pesquisa é mais uma determinada forma de espiritualidade que uma Igreja ou um dogma religioso, no sentido estrito do termo: trata-se de uma estrutura significativa, complexa e contraditória que não deixa de se parecer com o que ele mesmo chama de “religião atéia” (LÖWY, 2000, p. 58).

que, sobre os modernos, brilhe ainda o mesmo sol de Homero. Não é difícil entender por que não era um gênero literário particularmente agradável a Croce, para quem a alternativa poesia/não poesia tinha um estatuto imutável (MAGRIS, 2009, p. 1018).

Neste sentido, ao relegar a entidade divina a um segundo plano em detrimento do vindouro antropocentrismo, a sociedade ocidental sofre com um desequilíbrio entre o homem moderno e a sua individualidade visto que “O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99).

Assim, se os gregos tinham a resposta da essencialidade da vida sem mesmo ter a pergunta, o homem moderno tem de lidar com a indagação sem resposta: afinal, qual o sentido da vida? É a busca por uma resposta para essa pergunta, na visão do filósofo, que impulsiona a narrativa romanesca:

Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou das normas (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Dessa forma, ao contrário do que se tinha na Antiguidade e na Idade Média, onde se apresentavam formas literárias tradicionais como a epopeia (bem como os contos de fadas e as fábulas) que compunham à experiência harmônica do homem com seu lar paterno, na Modernidade, o homem passa a construir para si estruturas novas e próprias que, apesar de lhe serem “(...) verdadeiramente adequadas (...) nenhuma aspiração pode nele [o homem] surgir que ponha a natureza como objeto de busca e descoberta” (LUKÁCS, 2009, p. 65). Neste sentido, o romance como projeção desta nova experiência individualizada que o homem passa a viver se estabelecerá na literatura, como relata Nicolas Tertulian em seu estudo *Georg Lukacs: Etapas de seu pensamento estético* (2003), como um império onipresente do prosaísmo burguês, motivo da desilusão do filósofo húngaro:

O indivíduo vaga continuamente à procura da “pátria transcendental” perdida, mas encontra por toda parte um “mundo de convenção” cada vez mais plano e mais prosaico”. A tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade retificada do “mundo” constitui o princípio gerador da nova forma épica. Expressão de um mundo deslocado que perdeu a “imanência do sentido”, o romance só pode conservar a sua poesia evocando a aspiração de reconquistar esse sentido (mesmo se desemoque no fracasso e na renúncia) (TERTULIAN, 2003, p. 113-114).

Esta crítica e teorização do romance por Lukács que se suporta sobre uma base hegeliana problemática renova e adiciona novas tensões ao gênero da Modernidade que, devido ao alcance d'*A teoria do romance*, se perpetuaram até o presente momento.

Neste sentido, como bem nos lembra Costa Lima, quando Hegel propõe seu sistema filosófico que considerava a *totalidade* como primazia, e não necessariamente uma crítica literária, o compõe sobre um caráter de especulação. Fato que o torna singular ao ir à contramão do pensamento de seu tempo em que se “(...) começava a proliferar a fragmentação das experiências e hipóteses das ciências empíricas” (COSTA LIMA, 2009, p. 172), de forma que “O problema envolvido no desenvolvimento de sua singularidade estava em não subsumir o empírico pelo especulativo sistemático” (COSTA LIMA, 2009, p. 172)²². Esta falta de empirismo que influencia Lukács será pelas mãos do húngaro, infelizmente, mantida com a mesma falta de uma teorização formal do romance como seu predecessor:

Por isso sua teoria do romance tomava como inquestionável o que antes deveria ser objeto de indagação... empírica. Em se tratando de uma forma de arte, indagação empírica significa análise formal. Por desdenhá-la, já na sua versão nobre, isto é, a do livro de 1920, deixa prever o Lukács posterior: extasiado diante de Goethe e Thomas Mann, hostil a Kafka e Joyce. Antes de se tornar puramente ideológico, seu juízo trazia como déficit o privilégio da totalidade (COSTA LIMA, 2009, p. 173).

Para além da herança de Hegel, entretanto, é preciso que retomemos a importância de duas outras influências para o pensamento de Lukács: a sua condição judaica e sua ideologia marxista, pois, “(...) a religião e o socialismo aparecem assim na visão do mundo do jovem Lukács como vasos comunicantes, como substâncias espirituais associadas por uma afinidade eletiva” (LÖWY, 2000, p. 57).

Desta relação, a religiosidade, que surge com a sua origem judaica, se estenderá durante os primeiros anos do século XX em um conceito mais amplo, quase perto do paganismo, porém ainda muito forte na obra lukácsiana. Como lembrado em nota por José Marcos Mariani de Macedo durante o posfácio da edição brasileira da *Teoria do romance*, Emil Lask, “(...) amigo próximo de Lukács e participante do círculo de Weber, fazia correr, divertidamente, a seguinte epigrama: ‘Quais são os quatro evangelistas? Mateus, Marcos,

²² A crítica faz coro a própria voz do Lukács maduro, já nos anos de 1960, ao dizer em seu prefácio, que o método do autor d'*A teoria do romance* “(...) no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contexto de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas. Por isso, com exagerada frequência ele conduz, como foi apontado, a construções arbitrárias” (LUKÁCS, 2009, p.13).

Lukács e Bloch'" (MACEDO *apud* LUKÁCS, 2009, p. 172). Desta vertente Lukács parece atualizar os fatores legitimadores propostos por Hegel que já não se baseariam no valor de "verdade", mas se focaria no de transcendência.

Já suas aspirações revolucionárias e marxistas, que cresceram ao ponto do húngaro se filiar ao partido comunista no ano de 1918, farão com que Lukács acredite que a comunidade fechada que produzira na Era Helênica o sentido de harmonia transcendental no grego, poderia ser retomada numa vindoura realidade fraternal e solidária do marxismo. Este aspecto nos parece se configurar uma dicotomia: ao mesmo tempo como uma das virtudes da crítica lukácsiana visto que o filósofo é um dos únicos a sugerir um futuro para o romance (e não apenas um olhar melancólico para um passado idealizado), igualmente a vemos como uma das características de sua obra que mais engessa a teorização do romance posterior.

Como o próprio Lukács se posiciona em seu prefácio, naquele momento a "Sua oposição ao vazio cultural do capitalismo não contém nenhuma simpatia pela 'miséria alemã' e seus resíduos" (LUKÁCS, 2009, p. 16), fato que o diferenciava da *Intelligenza* alemã conservadora, pois, mesmo que *A Teoria do romance* fosse fundamentada "(...) num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem" (LUKÁCS, 2009, p. 16). Contudo, Lukács se dá conta anos depois que a obra será vista não como subversiva, mas sim reacionária:

Nos anos vinte, contudo, a perspectiva de suplantar socialmente o mundo da economia assumiu com força cada vez maior um explícito caráter reacionário. Mas ao tempo da redação da *Teoria do romance*, tais idéias ainda se achavam numa forma embrionária completamente indiferenciada. [...] se se pensar nas utopias – de cunho revolucionário – dos últimos anos da guerra e do imediato pós-guerra, então se pode avaliar com mais justiça histórica essa utopia da *Teoria do romance*, sem de algum modo afrouxar a crítica de sua inconsistência teórica (LUKÁCS, 2009, p. 17).

Infelizmente, ainda que o autor tenha feito, anos mais tarde, um *mea culpa* quanto ao impacto negativo que sua perspectiva teórica proporcionou, as ideias postas n'*A Teoria do romance* seguiram e ainda hoje, na contemporaneidade, seguem no meio acadêmico como uma obra que, para além da teoria literária, compete ao grande escopo dos trabalhos histórico-filosóficos de sua época. Esta influência se estende aos mais importantes críticos que moldaram a teoria estética no século XX entre os quais se encontra o alemão igualmente judeu e marxista Walter Benjamin (1892-1940).

1.3. O narrador benjaminiano

Marcado por um contexto de grande efervescência política e social, a primeira metade do século XX (que acomoda desde o embate entre as grandes potências do mundo com a Primeira Guerra Mundial, assim como a posterior ascensão de regimes de Estados de exceção²³ que formariam os protagonistas da Segunda Guerra Mundial), proporcionou desdobramentos sociais, geopolíticos, tecnológicos e artísticos, que se mostram cruciais para compreender os percursos que moldaram a sociedade ocidental desde então.

Em meio a este contexto catastrófico, o filósofo e crítico Walter Benjamin, a partir de um ponto de vista de rara argúcia, foi possivelmente um dos pensadores que melhor conseguiu compreender as nuances de seu tempo ao compor uma complexa obra que perpassa os mais variados campos de conhecimento, como Artes, História, Filosofia e Literatura, que o qualificam como “(...) um dos maiores teóricos e historiadores da modernidade” (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 15).

Assim como Lukács, Benjamin teve uma grande preocupação em relação à forma como o homem moderno experienciava esta nova realidade de barbárie disseminada pelo capitalismo burguês. De fato, esta conexão que o alemão tem com seu predecessor não é meramente ao acaso, mas pode ser atestada, como aponta Michael Löwy, por uma influência direta de Lukács no que concerne sua visão marxista:

Em 1923, a apreciação sobre *Historia e Consciência de Classe* feita por Ernst Bloch o persuade [Benjamin] da importância e do interesse capital da obra de Lukács; a leitura do livro (que começa em 1924) terá sobre ele um efeito imediato, profundo e duradouro. Em setembro de 1924, antes mesmo de acabar de lê-lo, escreve a Scholem: “A razão pela qual o livro de Lukács me empolgou de tal modo é que, partindo de considerações políticas, Lukács chega (...) a conclusões epistemológicas que parecem extremamente parecidas com as minhas e as confirmam” (LÖWY, 2000, p. 169).

Este viés marxista persistirá no âmbito político de Benjamin que inclusive considera nos anos seguintes o ingresso ao KPD (Partido Comunista Alemão). Com o tempo, no entanto, a influência se torna menos contundente em sua vida prática, mas “(...) isso não

²³ Apesar de a Rússia comunista ter sido fundamental na derrota do Eixo na Segunda Guerra, lembremos que a mesma também se tornaria um Estado de exceção que, nas mãos de Stalin, contribuiu com novos escombros para a barbárie perpetrados durante o século XX da qual Walter Benjamin não fora sempre simpatizante: “Em 1918-1919, em discussões com Gershom Scholem, ele era *mais hostil à Revolução Russa* que seu amigo, que defendia nessa época a ideia de uma ditadura dos pobres” (Löwy, 2000, p. 169). Tal termo é igualmente usado em território americano/caribenho hispânico como quando Cabrera Infante diz que “o comunismo não é mais que o *fascismo do pobre*”.

significa que se distancie do marxismo, bem ao contrário: “(...) vai utilizar cada vez mais o materialismo histórico” (LÖWY, 2000, p. 170). Fato primordial ao pensamento benjaminiano e que está presente em seus principais textos teóricos.

É necessário enfatizar que, apesar do materialismo histórico ter sido chave também na obra de outros teóricos daquele tempo, em Benjamin esta postura se realizará de uma forma extremamente particular. Como afirma Márcio Seligmann-Silva, em seu livro *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2009), por mais que se tente evitar cair no biografismo quando se fala da vida e obra de Benjamin, as duas “(...) tendem a não se separar” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 15). Mas mesmo que sua vida trágica já componha um imenso *corpus* de estudos, acreditamos que um elemento de sua origem é fundamental neste trabalho: a sua condição judaica. Assim, mesmo que não fosse inédita à época um trabalho que concilie uma teoria e crítica ao mesmo tempo marxista e teológica²⁴ (o próprio caso da *Teoria do romance* de Lukács se mostra ilustrativo), Benjamin:

(...) de forma que mais que qualquer outro, *concentra* em si as contradições (ou tensões) entre teologia judaica e materialismo marxista, assimilação e sionismo, comunismo e anarquismo, romantismo conservador e revolucionário niilista, messianismo místico e utopia profana (LÖWY, 2000, p. 163).

Tal concepção pode parecer contraditória ao primeiro olhar²⁵. Como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, “(...) entre estes aspectos nostálgico e vanguardista, ou ainda teológico e materialista, ou então conservador e revolucionário” (GAGNEBIN, 2013, p. 8), o pensamento benjaminiano aponta para direções paradoxais. Assim, se a sua concepção teológica aponta para um retorno à tradição, sua vertente marxista buscava uma mudança brusca da forma com que a sociedade se organizava através de uma historiografia que fosse revolucionária.

De fato, essa correlação entre a teologia judaica e o materialismo marxista somente é possível dentro da particularidade do messianismo judaico que Benjamin assume como “(...) o

²⁴Sobre a análise que Michael Löwy realiza sobre este contexto, o filósofo brasileiro consegue identificar que esta corrente dupla entre obras que “(...) contém, sobre um fundo cultural neo-romântico e uma relação de afinidade eletiva, uma dimensão messiânica judaica e uma dimensão utópico-libertária” (LÖWY, 2000, p. 142) surge com bastante pertinência na Intelligentsia alemã judaica atuando em maior ou menor grau nas obras de Gustav Landauer, Hölderlin, Martin Buber, Franz Rosenzweig e Gershom Scholem.

²⁵ “Provocativamente, poderíamos nos perguntar se a teoria da literatura, em Benjamin, cujo centro é a *perda* da tradição, a *perda* da narração clássica, a *perda* da aura etc., não invalidaria sua teoria historiográfica revolucionária, definida como retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido, perdido, sim recalcado ou negado. Ou, para dizê-lo de maneira mais provocativa ainda, se o modernismo/pós-modernismo estético de Benjamin não contradiria uma concepção até certo ponto tradicional do político?” (GAGNEBIN, 2013, p. 2).

eixo central de toda sua obra” (LÖWY, 2000, p. 142). Tal messianismo se caracteriza por conciliar duas tendências intimamente ligadas e ao mesmo tempo contraditórias: “(...) uma corrente restauradora, voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado, uma idade de ouro perdida, uma harmonia edênica rompida, e uma corrente utópica, aspirando a um futuro radicalmente novo, a um estado de coisas que jamais existiu”²⁶ (LÖWY, 2000, p. 133).

Como resultado desta aproximação, Benjamin aponta para uma perspectiva do materialismo histórico que se desenrola na forma de uma recusa à ilusão que o desenvolvimento tecnológico seria benéfico ao progresso da História²⁷. Esta concepção “(...) trata-se de uma *reflexão fundamental sobre a modernidade*” (LÖWY, 2000, p. 192), no sentido que vincula “(...) o início do processo de declínio (*Verkümmerung*) da experiência ao advento da manufatura e da produção de mercadorias” (LÖWY, 2000, p. 194).

Dentro desta perspectiva, Benjamin trabalhou, principalmente durante a década de 1930, em diversos ensaios que buscavam esta análise crítica do progresso no campo artístico dos quais “A crise do romance, Sobre Alexandersplatz, de Döblin” (1930), “Experiência e pobreza” (1933), “O autor como produtor” (1934), e “A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), se destacam por delinear a forma como estes novos mecanismos industriais na Modernidade estariam produzindo uma perda irreparável da experiência (*Erfahrung*) coletiva:

Nos textos fundamentais dos anos 30 (...) Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da “Erfahrung” no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, o “Erlebnis”, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social (GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 1994, p. 9).

²⁶ Esse paradigma duplo se justifica no messianismo judaico dentro do conceito hebraico de *tikun* que significa “(...) ao mesmo tempo restauração, reparação e reforma” (LÖWY, 2000, p. 134).

²⁷ De acordo com Löwy, a abordagem acrítica do progresso técnico fora uma tendência no marxismo naquele momento, pois o próprio Marx, que ainda enfatizou em alguns trabalhos o papel historicamente progressista do capitalismo industrial, não “critica a moderna tecnologia em si, mas apenas o seu *uso capitalista*”, visto que “As contradições e antinomias da maquinaria não nascem da maquinaria propriamente dita, mas ‘do seu uso capitalista (*Anwendung*)’” (LÖWY, 2000, p. 205). Sobre este ponto de vista que Benjamin via a “necessidade de submeter o conceito a uma crítica imanente pelo materialismo histórico, “(...) cujo conceito fundamental não é o progresso, mas a atualização” (LÖWY, 2000, p. 191).

E será sobre a sua preocupação com a *Erfahrung* que Benjamin culmina em um dos textos mais importantes para o estudo da narrativa tanto literária quanto histórica no Ocidente, o ensaio “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936).

No ensaio dividido em dezenove partes, Benjamin traça, como bem diz o título, considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov como a efígie do narrador tradicional. Essa loa, entretanto, parece se resolver mais como um pretexto para de fato explicar os motivos pelos quais o filósofo acreditava que a arte de narrar histórias estava em vias de extinção do que uma lisonja análise de Leskov:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Benjamin segue: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198), e a modo de exemplificar tal fenômeno levanta o tema da Guerra como trauma de proporções tão bárbaras que os homens que voltam dela acabavam por emudecer. Como detectado por Márcio Selligman-Silva em seu texto “Walter Benjamin e os sistemas de escritura”, essa experiência radical que marca a vida do indivíduo de seu tempo, torna a possibilidade da criação literária um paradoxo, pois, por mais que esta experiência de choque estruture a realidade do indivíduo, ao mesmo tempo ela se torna impossível de ser experienciada:

(...) ela era apenas vivência (*Erlebnis*); e na verdade uma categoria muito específica de vivência, que ele determinou com base em Freud como sendo uma vivência de choque. A obra de Benjamin funda uma modalidade de relacionamento com o histórico que visa transformar justamente essa vivência – que apenas submete, coloniza e domina os aparatos sensorial e cognitivo do homem – em uma experiência (*Erfahrung*) de indivíduos livres (SELLIGMAN-SILVA, 2002, p. 124).

Assim, com o surgimento de novas estruturas que passaram a impactar a produção literária, a faculdade de intercambiar experiências (*Erfahrung*), à qual recorriam todos os narradores tradicionais em seu ofício artesanal com a palavra, estava em um processo de extinção onde “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Neste

sentido, vemos que, como Lukács, Benjamin enxerga na incapacidade do romance em representar uma experiência coletiva a perda do sentido da vida na narrativa:

“O tempo”, diz *A teoria do romance*, “só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e portanto, o essencial e o temporal” (...) com efeito, o “sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance (BENJAMIN, 1994, p. 212)

No entanto, Benjamin se diferencia do filósofo húngaro ao evidenciar a mudança que a materialidade física do código, proporcionado pela sua perspectiva crítica do progresso técnico, causou no paradigma estético-social das narrativas orais, pois, “O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro” (BENJAMIN, 1994, p. 201):

A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Esta mudança fundamental da forma de se transmitir as histórias perpetradas pelo romance em seu aspecto “letrado” apresentou, como nos recorda Donaldo Schüller, um novo paradigma entre o indivíduo e a literatura. Se antes o discurso literário se manifestava em ambientes públicos, agora o homem burguês lia reservadamente as narrativas em seu artefato reproduzido mecanicamente:

Os leitores do romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriram novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao púlpito, veículo privilegiado de ideias e centro de coesão social. A leitura, restrita a um reduzido número de clérigos letrados conquistou novos espaços. Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória). Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo, que amadurece em fins do século XVIII (SCHÜLER, 2000, p. 6).

Assim sendo, a narrativa tradicional (leia-se oral) com todo seu arcabouço indenitário da memória coletiva, da qual o narrador se munia ao interagir com seu público, era perdida em detrimento de um processo “(...) que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p.201). E em consequência deste processo capitalista, para Benjamin, o

romancista não teria, como o narrador tradicional, a capacidade primordial do ato de narrar, de dar conselhos, visto que, este se afasta da prática coletiva que compunha não apenas o fato de contar histórias, mas através delas estabelecer ensinamentos práticos que formavam o sentido da vida de quem as escutava:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Por outro lado, bem como o romancista, o leitor de romances também passa a cultivar uma experiência individual com a literatura que lhe impossibilita de estabelecer um sentido para sua vida. Logo, este leitor busca, na morte do herói romanesco, um propósito para a sua própria vida:

Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, 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 do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1996, p. 214).

Desta desoladora realidade moderna é que surge o elogio à obra de Nikolai Leskov, pois o mesmo, de acordo com Benjamin, consegue realizar, ainda que por meio da materialidade do livro, este sentido de transmissão da tradição através de sua práxis artesanal do uso da palavra. Essa ideia aparece ainda respaldada pela própria concepção de Leskov que “considerava essa arte artesanal – a narrativa – como um ofício manual. ‘A literatura’, diz em uma carta – ‘não é para mim uma arte, mas um trabalho manual’” (BENJAMIN, 1996, p. 205-206).

Tendo em vista, assim, o posicionamento de tom nostálgico sobre a narrativa romanesca de Benjamin, observamos com a sua perspectiva se coloca em diálogo com a desilusão que Lukács postulava em *A teoria do romance*. Afinal, muito mais do que inspirar novos ares à literatura, o elogio a Leskov demonstra como estávamos nos afastando deste narrador, já que raríssimos novos casos como o do narrador russo surgiam. No entanto,

precisamos nos atentar com mais calma sobre as particularidades e problemáticas que Benjamin trazia à discussão.

Ao lermos “A crise do romance” (redigido em 1930), ensaio no qual Benjamin contrapõe a concepção de André Gide e seu *roman pur* ao princípio do retorno ao épico de Alfred Döblin, percebemos como o filósofo pretende demonstrar a tendência “asséptica” na qual o romance tomava naquele momento. Porém, ao analisarmos ensaio juntamente com “O Narrador” nos deparamos com algumas incongruências. Como relata Carla Damiano em seu artigo “Entre o conflito e o fracasso: *roman pur* e a ambivalência na obra de André Gide segundo Walter Benjamin” (2010), o contraponto levantado por Benjamin entre Gide e Döblin reflete as diferentes abordagens que existiam para o tema “crise do romance” no contexto europeu de então: se por um lado na Alemanha de Döblin e alimentava o clamor pelo ressurgimento da narrativa épica, na França de Gide, o debate se instala com a decadência do romance naturalista, gênero mais cultivado pelos franceses no século precedente²⁸ e possibilitaria o surgimento de novas formas e valores ao romance:

A partir do final do século XIX, até o período entre as duas grandes guerras, esse foi um tema privilegiado nos debates literários. Nesse percurso, segundo diz Raimond, há o surgimento progressivo de uma multiplicidade de opiniões em grande parte desfavoráveis ao gênero. Da mesma maneira que se questionava o “valor” do romance, perguntava-se em que exatamente ele consistia. As definições gerais, encontradas em dicionários e manuais, deixam de ser aceitas e também o “mapeamento” que efetuava subdivisões do romance histórico, social, de costume, psicológico, etc, que prevalecia antes da I Grande Guerra, tornava-se superficial. Ao mesmo tempo, a “crise” conferia maior “liberdade” ao romance, afastando-se das definições tradicionais, procurava-se fixar-lhe novos limites, distinguindo quais seriam seus elementos específicos (DAMIÃO, 2010, p. 1-2).

Nesta oposição de valores, Benjamin desfavorece a proposta de Gide ao definir o *roman pur* como um gênero “Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopeia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos” (BENJAMIN, 1994, p. 55), visto que, com seu tom sarcástico corrobora para uma elevação da proposta narrativa de Döblin e sobre ela erige sua esperança para uma volta a épica:

²⁸Se considerarmos o impacto que a Modernidade, juntamente com o desenvolvimento dos meios de produção, teve sobre a Alemanha que gerou a *Intelligentzia* do anticapitalismo romântico, e na nomeada pelo próprio Benjamin “Paris, capital do século XIX” (1994) da França, podemos deduzir a perspectiva com que cada país teria no tratamento da “crise do romance”.

O ideal gideano do romance, exatamente oposto ao de Döblin, é o romance escritural puro. As posições de Flaubert são defendidas talvez pela última vez. Não admira que a palestra de Döblin represente a reação mais extrema a esse ponto de vista. "Talvez os senhores levantem as mãos à cabeça, se eu lhes disser que aconselho os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico. Mas insisto nisso" (BENJAMIN, 1994, p. 56).

No entanto, o que não fica claro é a forma como Benjamin se relaciona com essa perspectiva em outros trabalhos de sua bibliografia. A começar pelo fato do filósofo ter se detido com grande afincamento na leitura da composição da obra de Gide, "(...) tecendo comentários, defendendo Gide de seus opositores (da direita e da esquerda), escrevendo resenhas e textos, apresentando o programa de rádio em homenagem ao aniversário de Gide, no qual encontramos várias traduções de trechos de sua obra" (DAMIÃO, 2010, p. 9-10); fato este que, para Damião, demonstraria a "(...) coragem de Benjamin que, ao 'defender' Gide e se interessar por escritores 'burgueses' como Proust e Valéry, opõe-se à postura dogmática da intelectualidade de esquerda" (DAMIÃO, 2010, p. 9-10). Enquanto isso, a relação de Benjamin com Döblin, para além de sua "Crise do romance", não era muito positiva:

Sabe-se das críticas de cunho político que Benjamin dirige a Döblin e ao grupo literário do qual ele participava. Willi Bolle expôs detalhadamente as divergências de Benjamin com determinados grupos literários da época, através das quais indica algumas questões que demonstram a ambigüidade de Benjamin ao lidar com o modelo de cultura soviética (tendo em vista grupos de formação político literária), propagando-o positivamente em seus artigos, mas tendo dúvidas quanto a sua efetividade. A simpatia de Benjamin por Döblin, neste contexto, limita-se à maior parte dessa resenha, e sua leitura das obras döblinianas conhecidas restringe-se, pelo que se pode comprovar, a Berlin Alexanderplatz. O mesmo não ocorre com relação a André Gide, o termo de comparação com Döblin, aparentemente preterido na resenha (DAMIÃO, 2009, p. 45)²⁹.

Desta forma, a resenha "Crise do romance" sobre Gide e Döblin estabelece um estranhamento em comparação ao restante da obra de Benjamin devido ao grande conflito de dualidades que convivem em seu pensamento:

Na resenha "Crise do romance", tanto com relação a Döblin quanto em relação a Gide, Benjamin parece ter enxergado aquilo que lhe era próprio, isto é, em seus textos sobre os temas mais variados e, em particular nas resenhas sobre livros, podemos encontrar de maneira desenvolvida ou subjacente, conceitos e teorias que Benjamin desenvolveu nesse tipo de abordagem crítica sobre obras literárias. Ele ressalta, por exemplo, em Döblin, o princípio da montagem – para ele importante, mas pouco comentado por Döblin, sobretudo, em seu texto sobre a construção da obra épica, no qual a montagem nem menos é mencionada. Quanto à teoria do *roman pur*, citada como foi na resenha, servindo de contraponto à teoria de Döblin,

²⁹ Fragmento retirado de outro texto de Carla Damião, chamado "A resenha 'Crise do romance' de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz" de 2009 para a revista Artefilosofia.

não se pode afirmar um total interesse que permitisse a Benjamin ali expor os detalhes aos quais nos remetemos (DAMIÃO, 2010, p. 9).

Também nos parece relevante ressaltar que quando Gide estabelece, por meio do personagem Édouard, a teoria do *roman pur* em seu único romance³⁰, *Os Medeiros falsos*, esta “pureza” se apresentaria num âmbito tão ideal que, no próprio contexto diegético do livro, se tornaria irrealizável. É dizer, a proposição de Gide possivelmente teria o intuito de polemizar o debate já acalorado na França da época e não necessariamente propô-la como uma saída para a “crise do romance”:

A teoria, nesse caso, poderia ser, como já dissemos, uma astúcia, cujo intuito seria o de denunciar a escrita do romance como um falseamento – uma “moeda falsa” – do real e se limitar a esse papel crítico, já que a fronteira entre “os fatos da realidade e a realidade ideal” dificilmente poderia ser transposta. Döblin, quem, ao contrário, parece crer no ideal de sua “construção da obra épica”, expõe detalhadamente o seu processo e realização. Esse não é o caso de Gide. Ele, bem como os “renovadores” do romance francês, quer suplantar o naturalismo. Não se fala em recuperar a narrativa épica ou romper com o gênero enquanto tal (DAMIÃO, 2010, p. 4).

Apesar da fagulha de esperança que Walter Benjamin parecia guardar sobre a recuperação da épica nestes trabalhos dos anos de 1930, o filósofo morreria sem vê-la realizada (válido dizer, ainda hoje, nos moldes propostos por Benjamin, não restaurada) quando tragicamente, fugindo de uma guerra que desestruturaria ainda mais a realidade que a sociedade ocidental conhecia, morre em 1940. De lá pra cá, no entanto, a consolidação de uma produção romanesca em tom introspectivo, bem como o progresso da indústria cultural, para muitos, intensificaram a crise da narrativa descrita pelo pensador alemão, o que contribuiu para que a tradição deslegitimadora do romance seguisse viva na intelectualidade ocidental.

Destarte, já na Europa do pós guerra, Theodor Adorno reflete, em seu texto “A posição do narrador do romance contemporâneo” (originalmente datado em 1958), que “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (ADORNO, 2003, p. 56), mas que, ao contrário da primeira que se renovou com a pintura não figurativa, o gênero romanesco não se reinventa; ou talvez, de forma mais jocosa, Carlos Magris afirma, desde a contemporaneidade, que “(...) parece triunfar um supermercado político-social, no qual os romances – com frequência remakes da tradição – são produtos

³⁰ A contraponto, em “O Narrador” Benjamin dedica seu elogio a narrativa de Leskov que foi autor de majoritária produção romanesca.

secundários, mas respeitados e vendáveis” (MAGRIS, 2009, p. 1028), de forma que o italiano sugere que o gênero romanesco fatalmente termine como uma autoparódia involuntária. Mas afinal, como ver uma renovação do romance se o surgimento de novas propostas e perspectivas são sumariamente rechaçadas em detrimento de um purismo nostálgico? Talvez aqui seja necessário um exame de consciência. Ao final de seu texto, Adorno nos diz:

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p. 62).

Contudo, se o próprio Lukács, em sua fase de maturidade, enxerga a *Teoria do romance* como falha – como lemos claramente na epígrafe deste capítulo³¹ –, a pergunta que segue nos perturbando é: como poderia, em plena contemporaneidade, um romancista encontrar qualquer motivação para buscar uma voz narrativa, que se apresente artisticamente legítima, ao se deparar com esta longa tradição?

³¹ E a qual, aqui, reafirmamos: “Se hoje, portanto, alguém lê *A teoria do romance* para conhecer mais de perto a pré-história das ideologias relevantes nos anos vinte e trinta, pode tirar proveito de tal leitura crítica. Mas se tomar o livro a mão para orientar-se, o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior. Em jovem escritor, Arnold Zweig leu *A teoria do romance* para orientar-se; seu instinto sadio levou-o, com todo o acerto, à rejeição categórica” (LUKÁCS, 2009, p. 19).

2. Alejandro Zambra e a busca por uma voz narrativa

To live (as I understand it) is to exist within a conception of time.

But to remember is to vacate the very notion of time.

Every memory, no matter how remote its subject, takes place “now”, at the moment it’s called up in the mind.

The more something is recalled, the more the brain has a chance to refine the original experience.

Because every memory is a re-creation, not a playback³².

David Mazzuccheli

Se na Europa a crítica literária nostálgica se tornou um empecilho para a emergência de novas propostas teóricas que compreendessem o romance como uma forma artística genuína, a mesma exerceu sobre a América Latina do século XX um papel ainda mais funesto. Representativo, o desolador panorama traçado por Silviano Santiago, em sua *Literatura nos trópicos* (1978), nos revela uma percepção de tal influência:

(...) qual seria pois o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra? Se os etnólogos ressuscitaram pelos seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador, - como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura do seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença? (SANTIAGO, 1978, p. 19)

À altura da escrita do texto, original do ano de 1971, a crítica de Santiago se dirigia diretamente ao academicismo praticado no meio universitário latino-americano que, por meio “(...) das pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências” (SANTIAGO, 1978, p. 19)³³, sedimentava um sistema hierárquico e intransponível aos “devedores” da matriz cultural, sejam eles escritores ou pesquisadores, pois:

³² "Viver (como eu o entendo) é existir dentro de uma concepção do tempo. Mas lembrar é abandonar a própria noção de tempo. Toda memória, não importa quão remoto seja o assunto, ocorre "agora", no momento em que é chamado na mente. Quanto mais algo é lembrado, mais o cérebro tem uma chance de refinar a experiência original, porque cada memória é uma recriação, não uma reprodução" (Tradução nossa).

³³ Interessante ressaltar o tom ácido com o qual Santiago aponta esta prática por parte de seus colegas de profissão “(...) cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma ideia roubada, de uma imagem ou palavra perdidas de empréstimo”

Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca a lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola (SANTIAGO, 1978, p.19-20).

Não obstante, ainda que o cenário latino-americano do século XX não se mostrasse fértil a uma produção literária inovadora, escapou aos olhos desta tradição castrante um movimento de renovação que mudaria não apenas o *status* da produção local como revigoraria a narrativa ocidental em sua totalidade. O *boom* latino-americano, como ficou conhecido, representava então, entre as décadas de 1960 e 1970, uma via alternativa ao *mass media* corrente no mercado literário pois possibilitava, nas palavras de Raquel Serrão, a expressão de “(...) questões nascidas das vivências, e guiadas pela expressão estética da palavra, sem que, necessariamente, os escritores estivessem preocupados ou movidos única e exclusivamente pelos ditames do mercado ou pelos mecanismos da sociedade de consumo” (SERRÃO, 2013, p. 105); fenômeno este que refundou os alicerces das literaturas nacionais latino-americanas como, por exemplo, a Colômbia de Gabriel García Márquez, passando pelo Peru de Mario Vargas Llosa até a Guatemala de Miguel de Asturias³⁴.

Dentro deste grande e variado panorama, o Chile, que também se destaca pela narrativa de autores como José Donoso e Diamela Eltit, se apresenta como um caso particular na literatura latino-americana. Afinal, ao revelar laureados nomes como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Violeta Parra e Pablo Neruda, o Chile se torna um país de poetas:

(...) é uma tradição muito forte. A poesia é o grande mito da literatura chilena. Eu acho que os narradores são mais solitários porque a poesia se expressa como uma comunidade. Além de Huidobro ou Mistral, tivemos o superstar chamado Pablo Neruda e o antídoto Nicanor Parra. Foram geradas duas tradições muito poderosas que podem ser entendidas seguindo a imagem da tradição da ruptura. O super-herói da minha geração foi Enrique Lihn e seu inimigo, Jorge Teillier, ambos na moda então. Eu cresci nesse mundo (ZAMBRA *apud* GONZÁLEZ, 2017 Tradução nossa).

(SANTIAGO, 1978, p. 21). Destacamos também que, com o desenvolvimento da Literatura Comparada no Brasil, seja pelos trabalhos de Tania Carvalhal e Leyla Perrone-Moisés ou do próprio Santiago, para cita alguns, muito dessa mentalidade fora mudada.

³⁴ Todos ganhadores do prêmio Nobel de literatura.

A colocação do romancista e poeta Alejandro Zambra é expressiva no sentido que evidencia a força com que esta tradição chega para a contemporaneidade chilena ainda que, como descreve Patricio Fernández, em condições de mercado não tão favoráveis:

Até hoje, há muitos lugares em que você pode ouvir, de vez em quando, a alguém que declama. Nas feiras de livros regionais há sempre um lugar onde eles recitam sem pressa. Quando um poeta sobe para ler seus versos em uma plataforma, não é fácil baixá-lo. Os poetas aqui tomam muito vinho navegado. Eles publicam em pequenas editoras que milagrosamente sobrevivem. Eles sentem um certo desprezo pela narrativa. Não sei se isso ainda acontece, mas até recentemente um verdadeiro poeta não lia romances: apenas poemas e ensaios. Raro, porque Neruda amava as histórias policiais, ou talvez pelo mesmo motivo. Com poetas que você nunca conhece. "Eles suspiram e respondem o que sempre responderam: que só a poesia salvará o mundo, que teremos que procurar, no meio da confusão, palavras verdadeiras e agarrar-se a elas. Eles dizem isso sem fé, rotineiramente, mas estão absolutamente certos ", de acordo com Zambra (FERNÁNDEZ, 2013, p. 24 Tradução nossa).

No entanto, se a tradição poética segue viva no Chile século XXI é preciso reconhecer que, em igual medida, num Chile pós Roberto Bolaño a mesma tenderá a se mesclar com a narrativa em prosa. Morto em 2003, o chileno radicado na Espanha nem ao menos precisou que um congresso ratificasse a sua influência em toda uma geração³⁵ já que o puro impacto de sua obra redefine, como comenta Felipe Ojeda, a prosa latino-americana pela perspectiva de um poeta:

Os poetas jovens de então, como Zambra, que pensaram que a poesia era suficientemente intensa para conter todas as histórias, se chocaram e se sintonizaram com uma presença liberadora, com um autor que, ademais, mencionava muitos outros autores, sem esconder as suas próprias influências. "Os poemas de Bolaño são os poemas que os personagens de Bolaño escrevem — diz Zambra em um ensaio —: o romancista inteligível põe em cena o poeta ininteligível. O narrador faz compreensível o poeta: ligeiramente compreensível, apenas compreensível. O romancista é um estrategista e o poeta é um herói, um kamikaze" (OJEDA, 2017 Tradução nossa).

A relação de Zambra e Bolaño, entretanto, não se resume a uma mera influência literária. Com seu falecimento prematuro, Bolaño deixava no mercado editorial uma imensa lacuna a ser preenchida. A este despeito, as casas editoriais logo se viram necessitadas de lançarem apostas que preenchessem este espaço no mercado, das quais Zambra surgiu como a opção mais acertada. Com efeito, esta aproximação entre os autores – de fato muito mais ventilada pela imprensa cultural do que visível nas publicações - e casualmente de

³⁵“Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953) morreu em 15 de agosto de 2003. 20 dias antes, entre 25 e 28 de junho, o I Encuentro de Autores Latinoamericanos, celebrado em Sevilha, em que participou, o saudaram como o escritor mais influente em toda uma geração. Um simpósio internacional, iniciado ontem em Barcelona, o certifica” (PUNZANO, 2004 Tradução nossa), relata o jornal El país no ano de 2004.

nacionalidade renderia ao ascendente Zambra, assim, o mal digerido rótulo de “o novo Bolaño”³⁶. Porém, é perceptível como, pela própria relação de liberdade com que esta influência se manifesta, que o jovem escritor busca em sua obra uma identificação pessoal, ou como define com mais precisão, o seu senso próprio de pertença:

Não gosto de me limitar a temas. Talvez meu único tema seja, sempre, pertencer. Não só o tema deste livro [*Facsimil*] e dos meus outros livros, mas também de todos os livros: pertencer. A uma família, a uma mulher, a um país, a um bairro, a uma torcida de futebol, a uma comunidade religiosa, a um partido político, ao que for. Querer pertencer, não querer pertencer. Querer dizer “eu”, querer dizer nós (ZAMBRA *apud* COSTA e SILVA, 2015).

Deste modo, basta nos atermos a um olhar mais atento sobre a obra de Zambra para vemos como este caráter autoficcional presente em sua narrativa não se reduz apenas a um mero modismo geracional ao passo que se torna, por meio da própria construção narrativa, uma importante chave de leitura na qual o autor chileno reflete os caminhos da literatura na contemporaneidade. Desde logo, se como Silviano Santiago postula em seu texto “A literatura e as suas crises” (1982) que “Falar da literatura do século XX é falar das várias crises que passou e passa o discurso literário” (SANTIAGO, 1982, p. 128), no sentido que “(...) cada novo produto traz em si as marcas dessas crises, tornando o ato de escrever uma atividade que requer cada vez mais reflexão prévia do leitor por parte daquele que apenas quer escrever” (SANTIAGO, 1982, p. 128), nada mais apropriado que, no século XXI, a tão debatida “crise” do romance tenha um lugar central no que concerne a produção literária atual.

E de fato, como vemos na coletânea *No leer*, Zambra demonstra não somente seu conhecimento sobre as pautas da crise do romance, instauradas na primeira metade do século XX e ainda vigentes na contemporaneidade, como, ao citar Juan Ramón Ribeyro, indica suas preocupações sobre o tema:

La crisis de la novela es, para Ribeyro, el resultado de una impostura: “De un tiempo a esta parte las novelas francesas son escritas por profesores y para profesores. El novelista francés actual es un señor que no tiene que decir sobre el mundo, pero sí, mucho sobre la novela”, escribe. Insiste, luego, apuntando a la literatura “moderna” (un adjetivo que en Ribeyro suele ser desdeñoso): “Cada nuevo escritor corteja su obra con la de los escritores anteriores, no con el mundo. De este modo se llega a una rarefacción de la materia novelesca, que puede confundirse con el esoterismo”. Los nuevos escritores,

³⁶ É possível notar uma gradual irritação, ao longo dos anos, por parte de Zambra pelas comparações com seu antecessor. A mais latente manifestação, talvez, se mostre pela cátedra magna proferida em 2016 na Universidad Diego Portales em homenagem a Bolaño da qual em nenhum momento de sua preparada leitura Zambra cita o conterrâneo.

concluye, “tratan de hacer de su obra no el reflejo personal de la realidad sino el reflejo personal de otros reflejos” (ZAMBRA, 2012, p. 122-123)³⁷.

A citação, que faz coro a postulação de teóricos da pós-modernidade, nos é pertinente por duas razões. A primeira, de cunho teórico, revela como o *roman pur*, “especulado” por Gide em seu *Os Moedeiros falsos*, conseguiu atravessar - a contragosto de críticos como Adorno e Benjamin - as décadas e se tornar, ao menos para Ribeyro em seus anos na França (entre as décadas de 1970 e 1990), a via de regra para o gênero daquele período³⁸. Já a segunda, de caráter contextual, denota a desilusão de autores como Ribeyro e, por tabela o próprio Zambra, com esta situação: afinal, estariam os narradores incapacitados de acessarem o mundo real, fadados a dialogar apenas com a academia?

Para um autor com o currículo de Zambra, atuando como crítico literário, ensaísta e professor universitário, a incerteza é perene ainda que, curiosamente, o rechaço a ideia de um romance voltado sobre si mesmo não necessariamente parece refletir uma conversão ao conservadorismo literário.

Ao nos debruçarmos sobre a sua não resenha “Niños Genios”, na qual o escritor justifica os motivos pelos quais não leu e espera nunca ler o ensaio/antologia *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades* do crítico Harold Bloom³⁹, Zambra logo se dá com uma reflexão um tanto quanto pessoal sobre sua geração:

Gran parte de los niños de los ochenta debemos nuestra iniciación literaria a la Biblioteca Ercilla, una numerosa colección de libros sin dibujos, sin prólogos y sin notas a pie de página que venían de regalo con la revista *Ercilla*, entre ellos varios de los títulos que comparecen en las preferencias de Harold Bloom. Somos, mal que nos pese, la generación *Ercilla*: leímos *La metamorfosis* o *El retrato de Dorian Gray* o los cuentos de Poe fundamentalmente porque entonces bastaba estirar la mano para obtener los libros y porque nos cautivaron o no nos aburrieron, pues en ellos latían vidas menos seguras pero más divertidas que “la horrenda vida auténtica”,

³⁷ “A crise do romance é, para Ribeyro, o resultado de uma impostura: ‘De um tempo pra cá, os romances franceses são escritos por professores e para professores. O romancista francês atual é um homem que não tem o que dizer sobre o mundo, mas sim, muito sobre o romance’, escreve ele.

Ele insiste, então, apontando para a literatura ‘moderna’ (um adjetivo que em Ribeyro é geralmente desdenhoso): ‘Cada novo escritor corteja seu trabalho com o de escritores anteriores, não com o mundo. Desta forma chegamos a uma rarificação da ficção, que pode ser confundida com o esoterismo’. Os novos escritores, conclui, ‘tentam fazer com de sua obra não o reflexo pessoal da realidade, mas a reflexão pessoal de outras reflexões’” (Tradução nossa).

³⁸ Com esta sentença, me refiro ao tão difundido *Nouveau Roman* francês que, como explica Maiju Kivi, em seu estudo “L’analyse des éléments du futur Nouveau Roman dans Les Faux-Monnayeurs d’André Gide” (2011), encontra raízes n’*Os moedeiros falsos* de Gide.

³⁹ Em sua perspectiva, não seria possível acreditar que uma criança de fato extremamente inteligente leria um livro com tal título visto que “(...) querer ser inteligente es extremamente poco inteligente” (ZAMBRA, 2012, p. 56) [querer ser inteligente é extremamente pouco inteligente (Tradução nossa)].

como suele decir Enrique Vila-Matas citando a Ítalo Svevo (ZAMBRA, 2012, p. 56)⁴⁰.

Tal denominação (*generación Ercilla*) demonstra ao mesmo tempo um vínculo com as obras emblemáticas da literatura ocidental e um desdém para com o pedantismo académico de críticos como Bloom, para o qual Zambra reserva uma última ironia: “No éramos, en todo caso, extremadamente inteligentes, pero me gusta pensar que con los años nos volvimos lo suficientemente sensatos como para desconfiar de los incansables rakings y sermones del profesor Harold Bloom” (ZAMBRA, 2012, p. 57)⁴¹.

Em meio a este panorama de incertezas, onde um escritor como Zambra não consegue se ver representado nem pela crítica conservadora, nostálgica e normativa, nem pela bandeira pós-moderna, autorreflexiva e fragmentada, para a criação de uma obra literária que seja legítima, a quem resta recorrer como referencial?

Nesta vasta seara de intelectuais, cada qual com suas particularidades, a voz de Walter Benjamin, conciliadora de contradições, soa mais alto que as demais. Como exemplo, vemos, em carta à Adorno de 1935, de forma muito clara a sua posição filosófica:

(...) não é mistério algum que minha vida, de modo similar ao seu pensamento, se move entre posições extremas. E a amplitude que ela afirma de tal modo, a liberdade de mover, paralelamente, coisas e pensamentos que se consideram incompatíveis, adquire somente uma face para o perigo (BENJAMIN *apud* WIZISLA, 2013, p. 28).

A conexão por nós sugerida, entre a obra crítica e teórica de Benjamin com a construção narrativa de Zambra, pode parecer, num primeiro momento, tão sutil quanto accidental. A saber: de fato ambos parecem se encontrar, cada qual em suas particularidades, permeados por contextos onde a crise do romance surge como uma sombra incontornável para a literatura ocidental; da mesma forma, ambos igualmente não parecem se conformar cegamente com nenhum dos polarizados lados que lhes são apresentados. Porém, estas meras

⁴⁰ “Grande parte das crianças dos anos de 1980 devem a sua iniciação literária à Biblioteca Ercilla, uma numerosa coleção de livros sem desenhos, sem prólogos e notas de rodapé que vinham como um presente com a revista *Ercilla*, entre eles vários dos títulos que aparecem nas preferências de Harold Bloom. Nós somos, de todo modo, a geração *Ercilla*: lemos *A metamorfose* ou *O retrato de Dorian Gray* ou as histórias de Poe fundamentalmente porque então era o suficiente para pegar os livros e porque eles nos cativavam ou não nos entediavam, porque neles pulsavam vidas menos seguras mas mais divertidas do que “a horrível vida real”, como diz Enrique Vila-Matas, citando Ítalo Svevo” (Tradução nossa).

⁴¹ “Não éramos, en todo caso, extremadamente inteligentes, mas gosto de pensar que com os anos nos tornamos o suficientemente sensatos para desconfiar dos incansáveis rakings y sermões do professor Harold Bloom” (Tradução nossa).

semelhanças históricas não seriam relevantes o suficiente se não soubéssemos, desde logo, que Zambra é um declarado leitor da obra de Benjamin:

A grande ruptura, a meu ver, é a que Walter Benjamin descreve com tanta precisão em *O narrador*: a perda da sabedoria que supõe uma função ao relato oral, da lógica de “contar” algo, com o advento do romance. Gosto de quando Benjamin fala do marinheiro e do camponês sedentário, dos tipos contadores de histórias, os que viajaram e regressaram para contar o que viram, e a experiência lhes possibilita ver melhor o que acontece ao seu redor, na vida cotidiana. Esses relatos portadores de certa sabedoria transmitida de geração a geração são realocados pelo romance, pois o romancista perdeu a sabedoria, porque o mundo perdeu a possibilidade da sabedoria, como fixa Benjamin com precisão: já não é o camponês nem o marinheiro, mas o soldado que volta de uma guerra com uma experiência terrível e incomunicável: não tem nada de bom a contar, perdeu não apenas a sabedoria, mas talvez mesmo a alegria. Mas suponho que os grandes romancistas dos séculos 20 e 21 seguem evocando a possibilidade desse relato primordial, utilizando formas distintas, gozadoras e tristemente contemporâneas, desconfiando da tradição, desconfiando de seus pais e também de seus próprios talentos. Nos melhores escritores das últimas décadas é visível um desejo de recuperar o sentido do relato, que às vezes se frustra, deixando apenas a sabedoria da perda. Bolaño é um marinheiro; Levrero, um camponês; Coetzee, às vezes um marinheiro que desconfia do camponês e outras um camponês que desconfia do marinheiro (ZAMBRA *apud* DYXKLAY, 2013).

A remissão a Benjamin - que surge como resposta para a pergunta de Rafael Dyxklay sobre a forma como o mesmo se sentia em relação à declaração de Bolaño que “(...) depois de Cortázar não se pode mais contar simplesmente algo com início, meio e fim” (BOLAÑO *apud* DYXKLAY, 2013) - complementa a série de questões das vemos em torno deste contexto em que Zambra se insere: o relato primordial; a tradição; a experimentação com a linguagem romanesca; Roberto Bolaño. Amarrados pela concepção narrativa de um teórico que conciliava em si vertentes tão incompatíveis, estes elementos nos indicam a possibilidade de uma influência mais complexa e, ao mesmo tempo, menos aparente do que as corriqueiras menções pela parte de Zambra.

Será, assim, sobre esta influência que trataremos nos subcapítulos seguintes. No entanto, para uma melhor compreensão do procedimento de análise que pretendemos realizar, cremos que seja necessário um rápido *disclaimer*: seria possível que de forma enganosa o leitor desta dissertação acreditasse ter em mãos uma análise da obra do escritor chileno sobre a chave dos conceitos benjaminianos apresentados em “O Narrador”. Não será o caso. Nossa proposta, na realidade, é de tratar este exercício crítico como mais próximo da literatura comparada, considerando, neste sentido, a obra de Benjamin pelo seu cunho de força de influência *literária* no amadurecimento de uma voz narrativa principiante do ato artístico.

Apontamos o óbvio: é fato que o ensaio de Benjamin não é ficcional e que apresenta, em nossa interpretação, uma pretensão inicial do exercício da crítica (artística) e da teoria literária (narrativa); elementos estes que ainda no século XXI colocam “O Narrador” como uma inegável referência no meio literário acadêmico. Porém, se lembrarmos da colocação de Zambra, de que “(...) se preocupar com a fronteira entre ficção e realidade é irrelevante” (ZAMBRA *apud* FILHO, 2015), talvez possamos considerar que nossa proposta seja adequada mesmo que estes fatores (ficção, crítica e teoria) pareçam se misturar em algum momento.

De fato, nosso embasamento teórico para a análise dos romances *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* e *Formas de volver a casa* se pautará, sobretudo, em obras que prezam pela forma narrativa em seus elementos imanentes da forma e estrutura como os trabalhos de, para citar alguns, Wayne Booth (1978), Seymour Chatman (1980), a partir da suas devidas contribuições na conceituação do *narrador não confiável* e o *autor implícito*; Kurt Vonnegut (2005) e John Yorke (2013), que nos elucidam de forma bem clara a estruturação narrativa e os seus tropos; ou obras de consulta como a de Carlos Reis e Ana Lopes (1988). De um modo mais direto, trabalhos alinhados a disciplina da narratologia. Esta decisão metodológica, pensamos, é condizente com o que fora apresentado no Capítulo I no sentido que, assim posto, não nos alonguemos mais.

2.1. *Bonsái*

A primeira empreitada ficcional de Zambra se inicia com o raquítico romance de apenas 88 páginas *Bonsái*. A premissa, que se baseia numa passageira, porém marcante história de amor entre dois jovens estudantes de Letras, Julio e Emilia, é conduzida por um narrador em terceira pessoa através de cinco capítulos: 1. Bulto; 2. Tantalia; 3. Préstamos; 4. Sobras; 5. Dos dibujos.

Da sinopse inicial, uma jovial história de amor, presumimos, num primeiro momento, de que a trama se desenvolverá como um convencional “romance de amor”, i.e., aos moldes do tropo *boy meets girl*. De forma exemplar, tomamos a representação gráfica feita por Kurt Vonnegut em seu livro *A man without a country* (2005) – Imagem I – para ilustrar de uma das estruturas narrativas mais comuns dentre as produzidas na história da humanidade: um certo

dia um homem (Julio) encontra uma adorável garota (Emilia) e se apaixonam; em algum ponto existe um conflito na relação, porém, no fim, o casal se reunir novamente⁴².

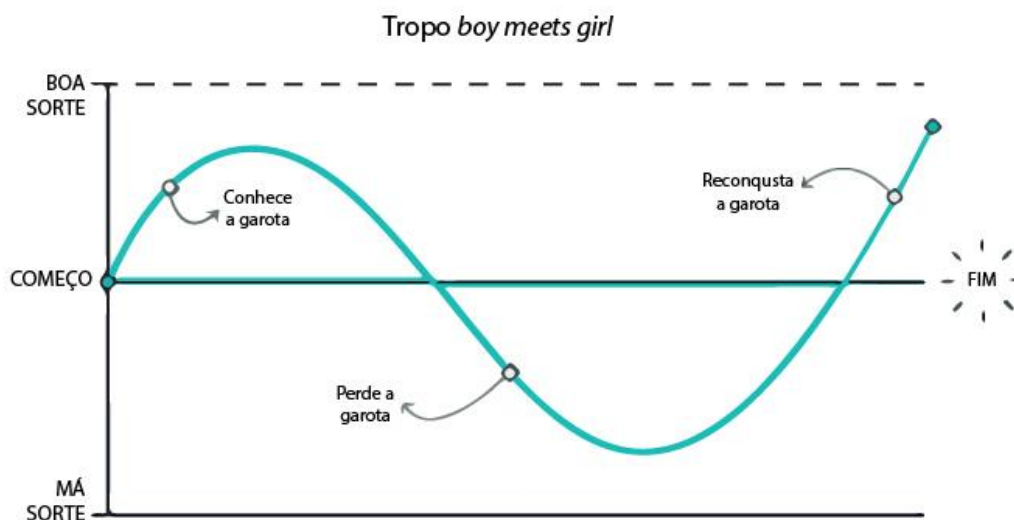


Imagem I - Gráfico em detalhe baseado no desenho de Vonnegut em seu livro *A man without a country*.

E de certo modo esta impressão quanto ao gênero do romance parece se confirmar em uma leitura inicial. Assim, dois colegas de curso que não se gostavam - “A Julio no le gustaba que Emilia hiciera tantas preguntas en clase, y a Emilia le desagradaba que Julio aprobara los cursos a pesar de que casi no iba a la universidad (ZAMBRA, 2016, p. 16)⁴³ – encontram no

⁴² “Outro [tropo] é chamado “Garoto conhece Garota”, mas isso não precisa ser sobre um garoto que conhece uma garota [começa a desenhar a linha B]. É: Alguém, uma pessoa comum, em um dia como em qualquer outro dia, se depara com algo perfeitamente maravilhoso: ‘Oh menino, este é o meu dia de sorte!’ ... [desenhando linha para baixo]. Merda! ... [desenhando a linha de volta novamente]. E levanta de novo” (VONNEGUT, 2005, p. 27 Tradução nossa). Faz-se imperativo afirmar que o estudo das estruturas narrativas foram profundamente estudadas ao longo do século XX com dois grandes nomes referenciais: o americano mitologista Joseph Campbell que com sua publicação *O herói de mil faces* (2007) em 1949 definiu o que ficou conhecida como “a jornada do herói” amplamente divulgada e com especial apelo na narrativa cinematográfica americana; e o russo Vladimir Propp que, com sua pesquisa acerca dos componentes básicos dos contos folclóricos russos, publica em 1928 o livro *Morphology of the tale*, o qual recebeu posteriormente uma considerável atenção no estruturalismo francês onde “(...) o modelo funcional de Propp serviu como um ponto de referência fundamental para a elaboração de “gramáticas de histórias”” (MEISTER, 2013 Tradução nossa). Perto destes dois nomes, o modelo de um escritor de literatura *pop* como Vonnegut pode parecer demasiadamente simples, no entanto precisamos fazer algumas ressalvas. O tropo *boy meets girl*, bem como outros tropos apresentados por Vonnegut, são fruto de seu mestrado em antropologia na University of Chicago, que mesmo não sendo terminado, quando observado em contraste com as obras de Campbell e Propp, possui diversas semelhanças que respaldam sua validade acadêmica. De fato, talvez seja exatamente pela sua simplicidade que concordamos com Matt Thompson (2018) que afirma que o modelo de Vonnegut é “(...) uma maneira elegante, expressiva e acessível de descrever as partes de histórias” (THOMPSON, 2018, p. 41 Tradução nossa).

⁴³ “Julio não gostava que Emilia fizesse tantas perguntas nas aulas, e Emilia se aborrecia porque Julio passava de ano quase sem aparecer na faculdade” (ZAMBRA, 2012, p. 11 Tradução de Josely Vianna Baptista).

orgânico desenrolar de uma noite de estudos em uma festa (isto é, a primeira curva ascendente do gráfico vonnegutiano) um relacionamento em contornos de uma educação sentimental:

La de Emilia y Julio fue una relación plagada de verdades, de revelaciones íntimas que constituyeron rápidamente una complicidad que ellos quisieron entender como definitiva. Esta es, entonces, una historia liviana que se pone pesada. Ésta es la historia de dos estudiantes aficionados a la verdad, a dispersar frases que parecen verdaderas, a fumar cigarros eternos, y a encerrarse en la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto* (ZAMBRA, 2016, p. 24)⁴⁴.

Até este momento, é interessante notar o duplo papel no qual se constrói o narrador zambriano: por um lado, se utilizando de uma sutil ironia para com seus personagens que demonstra a jocosidade pela forma inocente com que os protagonistas se relacionam sem necessariamente desqualificar os sentimentos de ambos; por outro, a intimidade com que dá informações para o leitor que contribui para um senso de cumplicidade necessária, talvez, para se contar esta história.

Assim, com o florescimento da relação, de modo que não apenas “Siguieron, desde entonces, follando, en casas prestadas y en moteles de sábanas que olían a pisco sour” (ZAMBRA, 2016, p. 29)⁴⁵ como “Follaron durante un año y ese año les pareció breve, aunque fue larguísimo, fue un año especialmente largo, después del cual Emilia se fue a vivir con Anita, su amiga de la infancia” (ZAMBRA, 2016, p. 29)⁴⁶, somos apresentados pelo narrador a tônica central deste envolvimento que se desdobra em uma curiosa junção de sentimentalismo, sexo e literatura:

Las rarezas de Julio y Emilia no eran sólo sexuales (que las había), ni emocionales (que abundaban), sino también, por así decirlo, literarias. Una noche especialmente feliz, Julio leyó, a manera de broma, un poema de Rubén Darío que Emilia dramatizó y banalizó hasta que quedó convertido en un verdadero poema sexual, un poema de sexo explícito, con gritos, con orgasmos incluidos. Devino entonces en una costumbre esto de leer en voz alta —en voz baja— cada noche, antes de follar. Leyeron El libro de Monelle, de Marcel Schwob, y El pabellón de oro, de Yukio Mishima, que les resultaron razonables fuentes de inspiración erótica. Sin embargo,

⁴⁴ “A relação de Emilia e Julio foi infestada de verdades, de revelações íntimas que rapidamente estabeleceram uma cumplicidade que eles quiseram entender como definitiva. Esta é, então, uma história leve que se torna pesada. Esta é a história de dois estudantes devotados à verdade, a dispersar frases que parecem verdadeiras, a fumar cigarros eternos e a se fechar na violenta complacência dos que esse imenso e desprezível grupo que chamam de *o resto*” (ZAMBRA, 2012, 22-23 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁴⁵ “Desde então continuaram trepando, em casas emprestadas e em motéis de lençóis que recendia, a pisco sour” (ZAMBRA, 2012, 26 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁴⁶ “Trepam durante um ano e esse ano pareceu breve, embora tenha sido longuíssimo, esse foi um ano especialmente longo, depois do qual Emilia foi morar com Anita, sua amiga de infância” (ZAMBRA, 2012, 26 Tradução de Josely Vianna Baptista).

muy pronto las lecturas se diversificaron notoriamente: leyeron El hombre que duerme y Las cosas, de Perec, varios cuentos de Onetti y de Raymond Carver, poemas de Ted Hughes, de Tomas Tranströmer, de Armando Uribe y de Kurt Folch. Hasta fragmentos de Nietzsche y de Émile Cioran leyeron (ZAMBRA, 2016, p. 31)⁴⁷.

Esta idiossincrática relação dura algo mais de um ano quando, após a leitura do curto relato “Tantalia” de Macedonio Fernández, tudo parece mudar. O conto - no qual, em síntese, vemos a problemática de um casal que, ao decidirem conservar uma planta como símbolo do amor que os une, “Tardíamente se dan cuenta de que si la plantita se muere, con ella también morirá el amor que los une” (ZAMBRA, 2016, p. 32)⁴⁸ – parece transportar em si um irremediável paralelo para Julio e Emilia: “Desde que leyeron «Tantalia» el desenlace era inminente y por supuesto ellos imaginaban y hasta protagonizaban escenas que hacían más bello y más triste, más inesperado ese desenlace” (ZAMBRA, 2016, p. 35)⁴⁹.

É neste ponto em que, como visualizamos na Imagem I, a linha narrativa desce para seu ponto mais baixo de forma que o homem está para perder a mulher. Este derradeiro fim, no entanto, não acontece, como suposto, de imediato:

Aquella debería haber sido la última vez que Emilia y Julio follaron. Pero siguieron, a pesar de los continuos reclamos de Anita y de la insólita molestia que les había producido el cuento de Macedonio. Quizás para aquilatar la decepción, o simplemente para cambiar de tema, desde entonces recurrieron exclusivamente a clásicos (ZAMBRA, 2016, p. 34)⁵⁰.

Esta transição de leituras que realizam Julio e Emilia – de autores contemporâneos como Hughes ou Perec para cânones como Flaubert, Chekov e Kafka – como forma de uma

⁴⁷ “As extravagâncias de Julio e Emilia não eram apenas sexuais (que existiam), nem emocionais (que eram muitas), mas também, digamos, literária. Numa noite especialmente feliz, Julio leu, meio de brincadeira, um poema de Rubén Darío que Emilia dramatizou e banalizou até transformá-lo num verdadeiro poema sexual, um poema de sexo explícito, com gritos e orgasmos. Então virou um hábito o lance de ler em voz alta – em voz baixa – toda noite, antes de trepar. Leram *O livro de Monelle*, de Marcel Schwob, e *O pavilhão dourado*, de Yukio Mishima, que foram razoáveis fontes de inspiração erótica para eles. Mas logo as leituras se diversificaram a olhos vistos: leram *Um homem que dorme* e *As coisas*, de Perec, vários contos de Onetti e de Raymond Carver, poemas de Ted Hughes, de Tomas Tranströmer, de Armando Uribe e de Kurt Folch. Até fragmentos de Nietzsche e de Émile Cioran eles leram (ZAMBRA, 2012, p. 28 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁴⁸ “Perceberam, tardiamente, que se a plantinha morrer, morrerá com ela o amor que os une” (ZAMBRA, 2012, p. 29 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁴⁹ “Desde que leram “Tantalia” o desenlace era iminente, e eles, claro, imaginavam e até protagonizavam cenas que tornavam mais belo e mais triste, mais inesperado esse desenlace” (ZAMBRA, 2012, p. 33-34 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵⁰ “Aquela deveria ter sido a última trepada de Emilia e Julio. Mas eles continuaram, apesar das sucessivas queixas de Anita e do insólito desconforto que lhes causou o conto de Macedonio. Talvez para amenizar a decepção, ou simplesmente para mudar de assunto, desde então recorreram exclusivamente a clássicos” (ZAMBRA, 2012, p. 32 Tradução de Josely Vianna Baptista).

tentativa forçada de amadurecimento não nos parece, de todo, um elemento ordinário para a narrativa zambriana. De fato, ao saírem de cena as temáticas particulares, as experimentações linguísticas e a aproximação histórica entre a realidade do casal com a experiência dos autores contemporâneos para dar lugar a abrangência e segurança da universalidade de nomes consagrados e, paradoxalmente, distantes, vemos os primeiros indícios da forma como os elementos contextuais da produção da literária contemporânea afetam a construção desta voz narrativa em *Bonsái*. O intento de amadurecimento, neste sentido, se mostra falho de forma que o fim da relação culmina, fatalmente, em uma suposta releitura de *O tempo perdido* de Proust postergada “(...) debido al secreto inconfesable que, por separado, los unía a la lectura — o a la no lectura — de En busca del tiempo perdido” (ZAMBRA, 2016, p. 36)⁵¹. Leitura essa nunca encerrada:

Ambos sabían que, como se dice, el final ya estaba escrito, el final de ellos, de los jóvenes tristes que leen novelas juntos, que despiertan con libros perdidos entre las frazadas, que fuman mucha marihuana y escuchan canciones que no son las mismas que prefieren por separado (de Ella Fitzgerald, por ejemplo: son conscientes de que a esa edad aún es lícito haber descubierto recién a Ella Fitzgerald). La fantasía de ambos era al menos terminar a Proust, estirar la cuerda por 40 siete tomos y que la última palabra (la palabra Tiempo) fuera también la última palabra prevista entre ellos. Duraron leyendo, lamentablemente, poco más de un mes, a razón de diez páginas por día. Quedaron en la página 373, y el libro permaneció, desde entonces, abierto (ZAMBRA, 2016, p. 38-39)⁵².

O término do relacionamento não reflete, como sabemos, no término do romance. Ainda “(...) quedan páginas, porque esta historia continúa. O no continúa. La historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue” (ZAMBRA, 2016, p. 37-38)⁵³, relata o narrador que, a continuação, divide a história para acompanhar o desenvolvimento de cada protagonista em separado.

Se por um lado “Préstamos”, onde vemos a decadência de Emilia através do olhar de sua amiga Anita – “(...) esta fea, estás deprimida, pareces drogadicta” (ZAMBRA, 2016, p.

⁵¹ “(...) debido ao segredo inconfessável que unia cada um deles à leitura –ou à não leitura – de *Em busca do tempo perdido*” (ZAMBRA, 2012, p. 34 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵² “Ambos sabiam que, como se diz, o final já estava escrito, o final deles, dos jovens tristes que lêem romances juntos, que acordam com livros perdidos entre as cobertas, que fumam muita maconha e ouvem canções que não são as mesmas que preferem individualmente (de Ella Fitzgerald, por exemplo: têm consciência de que nessa idade ainda é aceitável ter acabado de descobrir Ella Fitzgerald). A fantasia dos dois era ao menos terminar Proust, esticar a corda por sete volumes, e que a última palavra (a palavra “tempo”) fosse também a última prevista entre eles. Ficaram lendo juntos, lamentavelmente, pouco mais de um mês, cerca de dez páginas por dia. Pararam na página 373, e o livro, desde então, ficou aberto” (ZAMBRA, 2012, p. 37-38 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵³ “(...) restam páginas, porque essa história continua. Ou não continua. A história de Julio e Emilia continua mas não prossegue” (ZAMBRA, 2012, p. 36 Tradução de Josely Vianna Baptista).

55)⁵⁴ – se define como um capítulo que pouco explora a de ferramentas metalinguísticas⁵⁵, por outro, o prosseguimento da história de Julio em “Sobras” será, possivelmente, onde o narrador de *Bonsái* melhor demonstra as inquietações que permeiam seu ofício como autor literário. A começar pelo encontro de Julio com o romancista Gazmuri⁵⁶ para quem o protagonista se encarregaria de digitalizar o manuscrito de um novo romance:

¿Tú escribes novelas, esas novelas de capítulos cortos, de cuarenta páginas, que están de moda?

Julio: No. Y agrega, por decir algo: ¿Usted me recomienda escribir novelas?

Mira las preguntas que haces. No te recomiendo nada, no le recomiendo nada a nadie. ¿Crees que te cité en este café para darte consejos? (ZAMBRA, 2016, p. 60-61)⁵⁷

Todos os pequenos detalhes que caracterizam a *persona* de Gazmuri, desde sua idade avançada, sua série de romances ou o conservadorismo incontente para com a forma manual de escrita⁵⁸ em contraste com o preconceito com as formas romanescas “em moda”, já reproduziriam, por si só, a caricatura do escritor que, anteriormente consagrado na América Latina, exerceria na contemporaneidade a sua sombra engessante⁵⁹; contudo, um importante elemento se destaca dos demais: a ineficiência do romancista em *aconsehar*.

⁵⁴ “(...) está feia, deprimida, parece uma viciada” (ZAMBRA, 2012, p. 53 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵⁵ Em uma destas poucas ocasiões, a eleição do nome do marido de Anita por parte do narrador desperta certo interesse: “El marido de Anita se llamaba Andrés, o Leonardo. Quedemos en que su nombre era Andrés y no Leonardo. Quedemos en que Anita estaba despierta y Andrés semidormido y las dos niñas durmiendo la noche en que imprevistamente llegó Emilia a visitarlos” (ZAMBRA, 2016, p. 47) [O marido de Anita se chama Andrés, ou Leonardo. Vamos supor que seu nome era Andrés e não Leonardo. Vamos supor que Anita estava acordada e Andrés meio dormido e as duas meninas dormindo a noite em que inesperadamente Emilia chegou para visitá-los (ZAMBRA, 2012, p. 44 Tradução de Josely Vianna Baptista)].

⁵⁶ Descrito como um autor prolixo que “(...) ha publicado seis o siete novelas que en conjunto forman una serie sobre la historia chilena reciente” (ZAMBRA, 2016, p. 59) [“(...) publicou seis ou sete romances que juntos constituem uma série sobre a história chilena recente” (ZAMBRA, 2012, p. 58 Tradução de Josely Vianna Baptista)].

⁵⁷ “Você escreve romances, esses romances de capítulos curtos, de quarenta páginas, que estão na moda?

Julio: Não. E acrescenta, só para dizer alguma coisa: O senhor me aconselha a escrever romances?

Olhe só que perguntas você me faz. Não estou aconselhando a nada, não dou nenhum conselho a ninguém. Você acha que marquei encontro com você neste café para lhe dar conselhos?” (ZAMBRA, 2012, p. 59-60 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵⁸ “¿Escribes a mano? Nadie escribe a mano hoy en día, observa Gazmuri, que no espera la respuesta de Julio. Pero Julio responde, responde que no, que casi siempre usa el computador.

Gazmuri: Entonces no sabes de qué hablo, no conoces la pulsión. Hay una pulsión cuando escribes en papel, un ruido del lápiz. Un equilibrio raro entre el codo, la mano y el lápiz” (ZAMBRA, 2016, p. 60) [“Você escreve à mão? Ninguém escreve à mão hoje em dia, observa Gazmuri, que não espera Julio responder. Mas Julio responde, que não, que quase sempre usa o computador.

Gazmuri: Então você não sabe do que estou falando, não conhece a pulsão. Há uma pulsão quando você escreve no papel, um ruído do lápis. Um curioso equilíbrio entre o cotovelo, a mão e o lápis” (ZAMBRA, 2012, p. 59 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁵⁹ Nos arriscaríamos a dizer como, por exemplo, um Mario Vargas Llosa.

A gritante intertextualidade com a postulação de Walter Benjamin vista em “O narrador” – “(...) o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 200) - não somente demarca o tom paródico com que o narrador zambriano assinala o reconhecimento da teoria do crítico alemão como se torna o ponto de virada para que a construção narrativa de *Bonsái* passe de um tratamento pautado pela metaliteratura corrente para explorar todo o seu potencial metafictional.

Neste sentido, Julio, que por fim não fica com o trabalho de transcrever o manuscrito de Gazmuri, assume uma farsa para impressionar sua vizinha, María, de forma que decide recriar a sua própria versão do romance do escritor ancião. Intitulada “Bonsai” esta nova narrativa, escrita pelo protagonista do livro real e empírico que lemos, se baseia sobre o infrutífero relacionamento de dois jovens que se conhecem em um curso de japonês. Anos mais tarde, quando o homem fica sabendo da morte de antiga namorada, o personagem principal tenta criar um bonsai como forma de homenageá-la.

A história escrita por Julio, ainda que crie uma narrativa paralela dentro da contada pelo narrador zambriano, não mudaria por si a ordem do tropo *boy meets girl* narrada até então não fosse o fato de *Bonsái*, o livro escrito por Zambra, nos contar logo no primeiro parágrafo o desfecho trágico que o romance terá:

Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura: (ZAMBRA, 2016, p. 15)⁶⁰.

Para Daniel Baz dos Santos, em seu artigo “A crise da ficção na história literária latino-americana: o caso Alejandro Zambra” (2013), o choque propiciado pela sentença nas primeiras linhas do romance compõe uma estratégia prioritariamente simbólica da crise literária pós-moderna visto que “Estamos, portanto, diante de um projeto falido de texto, no qual a função básica da narrativa (apresentar uma história) é previamente rejeitada, sobrando apenas o que os formalistas chamam de trama, o aparato técnico da composição discursiva” (SANTOS, 2013). Porém, se nos atermos aos laços que este narrador estreita com a teoria

⁶⁰ “Ao final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emilia. Digamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Julio. Julio e Emilia. No final, Emilia morre e Julio não morre. O resto é literatura.” (ZAMBRA, 2012, p. 10 Tradução de Josely Vianna Baptista).

benjaminiana podemos perceber nesta estratégia uma série de relações muito mais profundas para a construção narrativa do que apenas um fútil jogo pós-modernista. A começar pela óbvia paródia do texto de Benjamin:

(...) o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor (BENJAMIN, 1997, p. 214 Grifo nosso).

A morte prometida, que nas palavras de Benjamin alimentaria o interesse do leitor como uma lenha para a sua lareira, é esrachada pelo narrador zambriano e acaba por gerar um efeito contrário ao que supunham nossas expectativas como leitores. Assim é preciso que reavaliemos a condição de *novela rosa* de *Bonsái* que supomos num primeiro momento. Para tal, damos um passo atrás e nos determos sobre como a composição narrativa vem sido trabalhada ao longo da tradição teórica.

Como aponta o inglês John Yorke, em seu informativo (ainda que demasiadamente pedagógico) *Into the Woods: how stories work and why we tell them* (2013), *storytelling* tem uma forma que "(...) domina o modo como todas as histórias são contadas e podem ser rastreadas não apenas para o Renascimento, mas para os primórdios da palavra gravada" (YORKE, 2013, p. xi Tradução nossa), em outras palavras, para Yorke, existe "(...) um arquétipo universal" (YORKE, 2013, p. xi Tradução nossa) narrativo que perpassa desde as obras mais cânones da humanidade até formas simples como, por exemplo, peças publicitárias. Essa universalidade, prossegue Yorke citando a David Mamet, seria possível a partir da intrínseca capacidade humana de ordenar o mundo dialeticamente:

Incapazes de perceber a aleatoriedade, nós insistimos em impor ordem a qualquer fenômeno observado, qualquer nova informação que surja em nosso caminho. Nós existimos; observamos novos estímulos; e ambos são alterados no processo. É tese, antítese, síntese. Os estudantes encontram algo de que não o conhecem, exploram, assimilam e, fundindo-o com o conhecimento pré-existente, crescem. Todo ato de percepção é uma tentativa de impor ordem, de dar sentido a um universo caótico. Contar histórias, em um nível, é uma manifestação desse processo. Como David Mamet diz: "A estrutura dramática não é uma arbitrária - ou mesmo consciente - invenção. É uma codificação orgânica do mecanismo humano para ordenar informações. Evento, elaboração, desfecho; tese, antítese, síntese; o menino encontra a menina, o menino perde a menina, o menino consegue a menina; ato um, ato dois, ato três" (YORKE, 2013, p. 27-28 Grifo nosso, tradução nossa).

Assim, o arquétipo narrativo universal seguiria a simples orientação em 3 atos: começo, meio e fim, ou, de forma um pouco mais elaborada, “Ato Um: Estabeleça um personagem falho Ato Dois: Confronte-o com seu oposto Ato Três: Sintetize os dois para alcançar o equilíbrio” (YORKE, 2013, p. 28 Tradução nossa).

Compondo obras desde os primórdios da sociedade ocidental, este padrão parece ser sofisticado pelo romano Terêncio (190 a.C. – 159 a. C.)⁶¹ em uma estrutura mais elaborada de 5 atos em suas peças. Retomado na Renascença por William Shakespeare, esta estrutura tornou-se o padrão da época. Yorke ainda sublinha que “A primeira pessoa a codificar adequadamente o padrão de Terêncio [i.e. narrativa em cinco atos] - como apareceu no drama elisabetano - foi o romancista alemão Gustav Freytag. Em 1863, em sua épica *Technique of the Drama*, deu ao mundo a 'Pirâmide de Freytag'” (YORKE, 2013, p. 36 Tradução nossa). Assim, a pirâmide de Freytag, representação pictórica de um padrão narrativo encontrado em todas (ou a maioria) das tragédias elisabetanas analisadas por Freytag, – ver Imagem II - revela uma estrutura inversa a apresentada por Kurt Vonnegut na qual a curva narrativa termina em uma catástrofe e não com um “final feliz”:

EXPOSIÇÃO Nós encontramos o *dramatis personae*, e o tempo e o lugar são estabelecidos. Aprendemos sobre os antecedentes da história. A atenção é dirigida ao germe do conflito e às tensões dramáticas.

COMPLICAÇÕES O curso da ação se torna mais complicado, a "amarração dos nós" acontece. Interesses colidem, intrigas são geradas e eventos aceleram em uma direção definida. A tensão aumenta e o *momentum* se acumula.

O CLIMAX DA AÇÃO. O desenvolvimento do conflito atinge seu ponto alto, o Herói fica na encruzilhada, levando à vitória ou derrota, sucumbindo ou ascendendo. *FALLING ACTION*. Revelações. As consequências do Ato 3 se manifestam, o *momentum* diminui e a tensão é aumentada por falsas esperanças / medos. Se é uma tragédia, parece que o herói pode ser salvo. Se [não é], então parece que tudo pode estar perdido.

CATÁSTROFE. O conflito é resolvido, seja através da catástrofe, a queda do herói, ou através de sua vitória e transfiguração (YORKE, 2013, p. 36-37 Grifo nosso, tradução nossa).

Todos os elementos da ação, Exposição (introdução do namoro de Julio e Emilia), Complicações (propiciadas pela leitura de “Tantália”), Clímax (término do casal), *Falling Action* (consequências do término: degradação de Emilia e homenagem de Julio) e Catástrofe

⁶¹ Para tal afirmativa, John Yorke usa como referência a obra *Shakespeare's Five-Act Structure* de 1947 de Baldwin W. Thomas no qual, além de sublinhar o uso da estrutura em cinco atos por Terêncio, “(...) credita ao gramático romano do século IV Donato, que foi o primeiro a notar que peças poderiam ser divididas em três partes (protasis, epitesis e catharsis) - e seu antigo companheiro romano Varro, que tem alguma pretensão de ser o fundador do estudo da arte liberal” (YORKE, 2013, p. 265 Tradução nossa).

(possível morte de Emilia)⁶², parecem subscrever estruturalmente *Bonsái* em um gênero considerado bem mais “nobre” do que, aparente a primeira vista, o popular romance rosa com seu tropo *boy meets girl*: Julio não deve reconquistar Emilia no final mas perdê-la para sempre. Embora a cumplicidade criada pelo narrador nos faça, como leitores, acreditar que talvez ele esteja mentindo sobre o funesto desfecho, vemos como as expectativas do fim do romance e, fatalmente, a própria condição ontológica do gênero do livro são, neste sentido, totalmente embaralhadas.

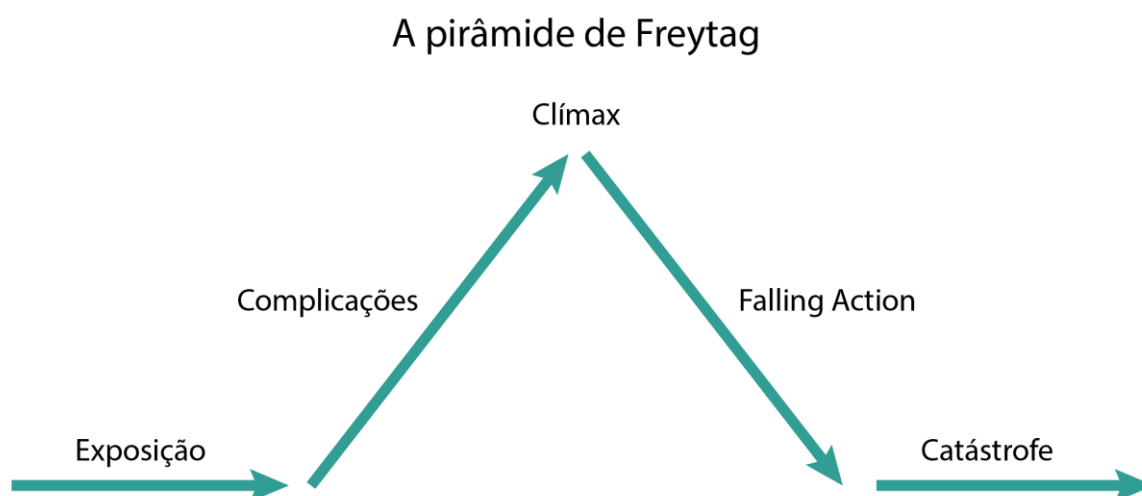


Imagem II - A pirâmide de Freytag

Sobre este efeito, o francês Gérard Genette escreve em seu *Discurso da narrativa* (1995) de que é preciso tomar em consideração “(...) a eventual (ou antes, variável) *competência* narrativa do leitor, nascida do hábito, que permite decifrar cada vez mais depressa o código narrativo” (GENETTE, 1995, p. 75), no sentido que, o autor, sabendo dessa competência, pode “(...) enganar o leitor, propondo-lhe não raro falsos esboços ou logros” (GENETTE, 1995, p. 75). É o que, nos parece, o narrador de *Bonsái* lança mão: imaginando nossa competência como leitores destes dois gêneros, *novela rosa* e tragédia⁶³, que este “excesso de sinceridade”, digamos assim, do narrador quanto ao destino de Emilia, que joga

⁶² Como John Yorke desenvolve em seu trabalho, uma narrativa contemporânea não precisa, necessariamente atender a uma delimitação clara e exata de seus atos como visto nas tragédias, o que permanece são as ações (Exposição, Complicações, Clímax, *Falling Action* e Catástrofe). Dessa forma, ainda que *Bonsái* seja dividido também em 5 partes (capítulos), podemos entender que o seu *clímax* não ocorra em “Préstamos”, terceiro capítulo do romance, mas no término do casal descrito em “Tantália”.

⁶³ Ressaltamos, para que fique claro, que o narrador considera a nossa competência leitora de tragédias, não estamos afirmando que *Bonsái* se encaixe no gênero dramático tragédia.

com as nossas expectativas. Também sobre este efeito, outros teóricos (Booth e Chatman, por exemplo) denominaram de *narrador não confiável*⁶⁴.

A metaficcionalidade erguida pelo narrador zambriano, entretanto, não se limita apenas a esta dissipação da linha que separa os gêneros envolvidos. Ao formar uma versão miniaturalizada da história de *Bonsái* – a narrativa escrita por Julio – dentro de sua própria construção literária⁶⁵, o narrador zambriano inicia uma sobreposição de camadas de ficcionalização que funda um elemento ainda mais importante na busca por uma legitimidade artística ao longo da “trilogia bonsai”: a *mise-en-abyme*⁶⁶.

Abordado pela primeira vez na literatura pelo francês André Gide em seu *Diário dos moedeiros falsos* de 1893 – sim, o mesmo Gide do *roman pur* criticado por Walter Benjamin – este procedimento se constitui, como definido no referencial estudo *El relato especular* (1991) do francês Lucien Dällenbach, como “(...) todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1991, p. 16 Tradução nossa), ou, em suma⁶⁷, uma narrativa que é inserida em outra e com a qual guarda grande similitude⁶⁸.

Ao ganhar destaque a partir dos anos de 1960, principalmente por sua utilização nas narrativas francesas, a *mise-en-abyme* passa a “(...) invadir o campo da crítica literária, muitas vezes invadindo áreas contíguas, se impondo à atenção do grande público” (DÄLLENBACH, 1991, p. 9 Tradução nossa) por se caracterizar como uma das formas autorreflexivas mais

⁶⁴ A opinião de Genette sobre o conceito de narrador não confiável é polêmica, mas entraremos nesta questão com maior profundidade mais adiante.

⁶⁵ Narrativa esta que também coincide com a premissa apresentada por Gazmuri de seu novo romance: “(...) él [protagonista] se entera de que una polola de juventud ha muerto. Como todas las mañanas, enciende la radio y escucha que en el obituario dicen el nombre de la mujer. Dos nombres y dos apellidos. Así empieza todo” (ZAMBRA, 2016, p. 62-63) [“(...) ele fica sabendo que uma namorada de sua juventude morreu. Como faz todas as manhãs, liga o rádio e ouve no obituario o nome da mulher. Dois nomes e dois sobrenomes. Tudo começa assim” (ZAMBRA, 2012, p. 63 Tradução de Josely Vianna Baptista)].

⁶⁶ Conferir anexo I.

⁶⁷ A definição de Dällenbach é exposta de forma mais complexa em sua obra ao dividir o procedimento *mise-en-abyme* em três categorias possíveis: “(...) uma *reduplicação simples* (um fragmento que tem uma relação de similaridade com a obra que o inclui), *reduplicação ao infinito* (fragmento que tem uma relação de similaridade com a obra que o inclui, e que por sua vez inclui um fragmento que tem uma relação de similaridade... e assim por diante) e *reduplicação apriorística* (fragmento em que se supõe que esteja incluso na obra que o inclui) (DÄLLENBACH, 1991, p. 48 Tradução nossa). Todas elas acontecem, como veremos adiante, na construção da trilogia de Zambra: reduplicação simples de *Bonsái* a “Bonsai”; reduplicação até o infinito de *La vida privada de los árboles* com relação a *Bonsái*; e reduplicação apriorística de *La vida privada* e *Bonsái* nas obras dos narradores de *Formas de volver a casa*. Contudo, a descrição criteriosa destas categorias não se faz necessárias no corpo de nosso texto para o entendimento do que propomos analisar.

⁶⁸ Sob esta perspectiva, poderíamos apontar como exemplo paradigmático da *mise-en-abyme* a peça “Murder of Gonzalo” encenada em *Hamlet* de Shakespeare, isto é, a morte por envenenamento de Gonzalo como reflexo do assassinato do rei Hamlet por seu irmão Claudius.

empregadas pela literatura para refletir sobre si mesma. Em *Bonsái*, o emprego do processo não é diferente. Muito pelo contrário.

Influenciado pela supracitada explanação de Ribeyro acerca do panorama literário francês de sua época⁶⁹ que parecia seguir o rompimento perpetrado pelo *roman pur*, Zambra parece mesclar, desde sua construção em *mise-en-abyme*, a premissa gideana com a prescrição benjaminiana de “arte legítima” exibida em “O Narrador” da qual, munido das palavras de Paul Valéry, o alemão exalta a sucessão de camadas que a levaria a arte a perfeição da forma:

Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1996, p. 206).

Desta conjuntura de perspectivas tão distintas – bem ao modo benjaminiano, diga-se de passagem – entre a tradição narrativa de Benjamin, a experimentação romanesca de Gide e a concepção de Ribeyro de que um romance não seria como uma flor que cresce, mas sim como um cipreste que se talha⁷⁰, Zambra chega a sua própria *convicção* literária:

Escribir es como cuidar un bonsái, pensé entonces, pienso ahora: escribir es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrear el lenguaje para que las palabras digan, por una vez, lo que queremos decir; escribir es leer un texto no escrito” (ZAMBRA, 2012, p. 143)⁷¹.

Assim, se para Valéry o homem moderno não cultiva o que não pode ser abreviado, em detrimento de um longo processo de polimento, a imagem de um bonsai, forma abreviada

⁶⁹ Em que os escritores “(...) tratan de hacer de su obra no el reflejo personal de la realidad sino el reflejo personal de otros reflejos” (RIBEYRO *apud* ZAMBRA, 2012, p. 123) [(...) tratam de fazer de sua obra não um reflexo pessoal da realidade, mas um reflexo pessoal de outros reflexos (Tradução nossa)].

⁷⁰ Lemos no ensaio “Borrador”: “Desde entonces pienso que escribir es sacar y no agregar. Escritor es el que borra. Es también lo que observa Julio Ramón Rybeiro en este fragmento de *La tentación del fracaso*: ‘Una novela no es como una flor que crece sino como un ciprés que se talla. Ella no debe adquirir su forma a partir de un núcleo, de una semilla, por adición o flotación, sino a partir de un volumen herbóreo, por corte y sustracción’. Cortar, podar: encontrar una forma que ya estaba ahí” (ZAMBRA, 2012, p. 19) [Desde então, penso que escrever é tirar e não adicionar. Escritor é aquele que apaga. É também o que Julio Ramón Rybeiro observa neste fragmento de *A Tentação do Fracasso*: “Um romance não é como uma flor que cresce, mas como um cipreste que é esculpido. Não deve adquirir sua forma de um núcleo, de uma semente, por adição ou flotação, mas de um volume herbário, cortando e subtraindo. Cortar, podar: encontrar uma forma que já estava lá (Tradução nossa)].

⁷¹ “Escrever é como cuidar de um bonsai, pensei então, penso agora: escrever é podar os galhos até tornar visível uma forma que já estava lá, agachada; escrever é ligar a linguagem para que as palavras digam, por uma vez, o que queremos dizer; escrever é ler um texto não escrito” (Tradução nossa).

ainda que canônica de arte, construída por meio da *mise-en-abyme* representa o auge da fina ironia de Zambra. E de fato, o narrador nos dá pistas dessa relação.

Desse modo, após passar as tardes escrevendo “(...) frenéticamente, con una caligrafía fingida (...) una novela que ya no sabe si es ajena o propia” (ZAMBRA, 2016, p. 70-71)⁷², Julio finaliza seu projeto apenas para descobrir que Gazmuri lançara seu romance original. “Temeroso y confundido, Julio se dirige a la Biblioteca Nacional para presenciar el lanzamiento de Sobras, la verdadera novela de Gazmuri” (ZAMBRA, 2016, p. 72)⁷³ onde por fim o narrador confessa, com inocência ou sagacidade, sua influência benjaminiana:

Julio escucha sólo a medias la presentación: el profesor Ebensperger alude a la valentía literaria y a la intransigencia artística, evoca, al pasar, un libro de Rilke, se vale de una idea de Walter Benjamín (aunque no confiesa la deuda), y recuerda un poema de Enrique Lihn (a quien llama simplemente Enrique) que, según él, sintetiza a la perfección el conflicto de Sobras: «Un enfermo de gravedad / se masturba para dar señales de vida» (ZAMBRA, 2016, p. 73 Grifo nosso)⁷⁴.

No entanto, se por um lado este procedimento demonstra o mais alto domínio da forma pelo narrador zambriano, por outro também expõe todas as suas mais profundas angústias. Afinal, no momento em que Julio, autor de “Bonsái”, passa a refletir o próprio narrador zambriano, autor de *Bonsái*, veremos nas reflexões do protagonista, de uma voz narrativa que pretende se encontrar como legítima, as mesmas dúvidas que cerceiam seu criador.

No capítulo que fecha o romance, “Dos dibujos”, o narrador nos conta como seu protagonista passa a confeccionar o próprio bonsai do qual “Desde hace meses espera el momento en que el bonsai se encamine a su forma perfecta, la forma serena y noble que ha previsto” (ZAMBRA, 2012, p.84 Grifo nosso)⁷⁵. E enquanto pesquisava em revistas especializadas sobre a confecção da árvore, Julio:

⁷² “(...) freneticamente, com uma caligrafia fingida (...) um romance que já não sabe se é alheio ou próprio” (ZAMBRA, 2012, p. 71-73 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁷³ “Temeroso e confuso, Julio vai até a Biblioteca Nacional para presenciar o lançamento de *Sobras*, o verdadeiro romance de Gazmuri” (ZAMBRA, 2012, p. Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁷⁴ “Julio só escuta uma parte da apresentação: o professor Ebensperger alude à coragem literária e à intransigência artística, evoca, de passagem, um livro de Rilke, vale-se de uma ideia de Walter Benjamin (embora não confesse a dívida), e lembra um poema de Enrique Lihn (a quem chama apenas de Enrique) que, segundo ele, sintetiza perfeitamente o conflito de *Sobras*: “Um doente grave/ se masturba para dar sinais de vida” (ZAMBRA, 2012, p. 75 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁷⁵ “Há meses espera o momento em que o bonsai irá se encaminhar para sua forma perfeita, a forma serena e noite que previu” (ZAMBRA, 2012, p. 86 Tradução de Josely Vianna Baptista).

Se avergüenza, entonces, de Bonsái, su novela improvisada, su novela innecesaria, cuyo protagonista no sabe, ni siquiera, que la elección de una maceta es una forma de arte por sí misma, que un bonsái no es un árbol bonsái porque la palabra ya contiene al elemento vivo.

Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es como cuidar un bonsái, piensa Julio (ZAMBRA, 2016, p. 80)⁷⁶.

A vergonha que o Julio sente - e por consequência a do próprio narrador do romance - sobre sua obra demonstra como esta conciliação de concepções tão dispares de arte não resolvem, de todo, os conflitos que competem a esta ligação.

“Quiero terminar la historia de Julio” (ZAMBRA, 2016, p. 86), diz o narrador nos momentos finais, “(...) pero la historia de Julio no termina, ése es el problema” (ZAMBRA, 2016, p. 86)⁷⁷. Porém, quando Julio descobre sobre o suicídio de Emilia, cometido um ano e meio antes ao se jogar nos trilhos do metrô de Madrid, logo voltamos às primeiras linhas de *Bonsái* e a sua subscrição trágica mas também, e principalmente, voltamos a concepção de morte que expõe Benjamin em “O Narrador”:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Se “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1997, p. 208), a morte de Emilia nos entregaria, por fim, o encerramento deste ciclo metaficcional *ad eternum* com a propriedade de um pleno narrador como planteado pelo teórico alemão. No entanto, o que vemos é, fatalmente, a sina do herói problemático, como descrita por Lukács, na desilusão de Julio em sua larga viagem final⁷⁸.

O primeiro passo para a busca de autorreconhecimento desta voz narrativa, assim, demonstra que este esforço não é de todo simples, afinal, ainda que *Bonsái* siga os preceitos benjaminianos quase como um manual de uma narrativa elevada, transcendental, não

⁷⁶ “Fica com vergonha, então, de *Bonsai*, seu romance improvisado, seu romance desnecessário, cujo protagonista nem sequer sabe que a escolha de um vaso é, por si só, uma forma de arte não é uma árvore bonsai porque a palavra já contém o elemento vivo” (ZAMBRA, 2012, p. 81 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁷⁷ “Quero terminar a história de Julio, mas a história de Julio não termina, o problema é esse” (ZAMBRA, 2012, p. 88).

⁷⁸ “(...) sin música, de Providencia hasta Las Rejas, y luego, de regreso, Estación Central, Avenida Matta, Avenida Grecia, Tobalaba, Providencia, Bellavista. Tubo no contesta ninguna de las preguntas que le hace el taxista. No lo escucha” (ZAMBRA, 2016, p. 88).

deixamos de ter em mãos, finalmente, um romance. O que poderia então resolver estas contradições?

2.2. *La vida privada de los árboles*

Dividido em apenas 2 capítulos – no qual o primeiro, “Invernadero”, toma quase toda a extensão do romance, enquanto que o segundo, “Invierno”, se ajusta a uma curta resolução – *La vida privada de los árboles*, lançado inicialmente no ano de 2008, nos apresenta um narrador em terceira pessoa que se propõe a contara espera de Julián pela volta de sua esposa Verónica à casa. No entanto, ficamos sob o aviso:

Pero no es ésta una noche normal, al menos, no todavía. Aún no es completamente seguro que haya un día siguiente, pues Verónica no ha regresado de su clase de dibujo. Cuando ella regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver. Por lo pronto Verónica falta en la pieza azul, donde Julián distrae a la niña con una historia sobre la privada de los árboles (ZAMBRA, 2016, p. 100)⁷⁹.

A estratégia narrativa, aqui, se assemelha à adotada no primeiro parágrafo de *Bonsái*. Anunciada ao leitor em tom de cumplicidade pela voz do narrador, a informação que antecipa uma possível tragédia (Verónica volta ou não? e por que não voltaria?) marca o início do *storytelling*: após distrair sua enteada Daniela, até que adormeça, com as histórias de «La vida privada de los árboles»⁸⁰, Julián passa a limpo o passado, presente e futuro de sua vida em busca de respostas para a ausência de Verónica:

Tendido en la cama de la pieza blanca, Julián enciende un cigarro, el último, el penúltimo, o acaso el primero de una noche larga, larguísima, fatalmente destinada a repasar los más y los menos de un pasado francamente brumoso. De momento la

⁷⁹ “Mas esta não é uma noite normal, pelo menos ainda não. Ainda não é completamente certo que haverá um dia seguinte, pois Verónica não regressou da aula de desenho. Quando ela voltar, o romance acaba. Mas enquanto não volta o libro continua. O libro segue em frente até ela voltar ou a’te Julián ter certeza de que ela não voltará mais. Por enquanto está faltando Verónica no quarto azul, onde Julián distrai a menina com uma história sobre a vida privada das árvores” (ZAMBRA, 2013, p. 13 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸⁰ Descritas pelo narrador como “(...) una serie de historias que ha inventado para hacerla dormir” (ZAMBRA, 2016, p. 97) [“(…) uma série de histórias que inventou para fazê-la dormir” (ZAMBRA, 2013, p. 11)], das quais os protagonistas “(...) son un álamo y un baobab que durante noche, cuando nadie los ve, conversan sobre fotosíntesis, sobre ardillas, o sobre numerosas ventajas de ser árboles y no personas o animales o, como ellos dicen, estúpidos pedazos de cemento (ZAMBRA, 2016, p. 97) [“(…) são um álamo e uma baobá que de noite, quando ninguém está vendo, conversam sobre fotossíntese, esquilos, ou sobre as numerosas vantagens de serem árvore e não pessoas ou animais ou, como eles dizem, estúpidos pedaços de cimento” (ZAMBRA, 2013, p. 11)].

vida es un lío que parece resuelto: ha sido invitado a una nueva intimidad, a un mundo donde le corresponde ser algo así como el padre de Daniela, la niña que duerme, y el marido de Verónica, la mujer que no llega, todavía, de su clase de dibujo. En adelante la historia dispersa y casi no hay forma de continuarla, sin embargo, por ahora, Julián consigue una cierta lejanía desde donde mirar, con atención, con legítimo interés, la retransmisión de un antiguo partido del Inter con la Reggina (ZAMBRA, 2016, p. 104)⁸¹.

Nesta revisão, a relação de Julián com Verónica, uma pintora amadora e confeiteira profissional, é descrita com leveza, assim como o convívio do protagonista com sua enteada Daniela - e com Fernando, o pai da criança -, o que caracteriza, como posto pelo narrador, o problema central que implica o romance, “(...) que en esta historia no hay enemigos: Verónica no tiene enemigos, Julián no tiene enemigos, Fernando no tiene enemigos, y Daniela, descontando a un compañerito ocioso que se pasa la vida haciéndole morisquetas, tampoco tiene enemigos” (ZAMBRA, 2016, p. 98)⁸². Neste sentido, enquanto “(...) Verónica es alguien que no llega, que aún no regresa de su clase de dibujo” (ZAMBRA, 2016, p. 99)⁸³, ficamos, então, sabendo maiores detalhes da vida de Julián.

Retratado como “(...) profesor y escritor de domingo” (ZAMBRA, 2016, p. 109)⁸⁴, Julián é mais especificamente “(...) profesor de literatura en cuatro universidades de Santiago” (*idem*. p. 109)⁸⁵, mesmo que não possua nenhuma especialidade, pois:

(...) la ley de la oferta y la demanda lo ha obligado a ser versátil: hace clases de literatura norteamericana y de literatura hispanoamericana y hasta de poesía italiana, a pesar de que no habla italiano. (...) Gracias a su indudable capacidad de improvisación, Julián suele salir airoso de sus aventuras pedagógicas. Siempre se las ingenia para salvar la situación camuflando alguna frase de Walter Benjamin o de Borges o de Nicanor Parra (ZAMBRA, 2016, p. 109)⁸⁶.

⁸¹ “Deitado na cama do quarto branco, Julián acende um cigarro, o último, o penúltimo, ou talvez o primeiro de uma noite longa, longuíssima, fatalmente destinada a repassar os prós e os contras de um passado francamente nebuloso. No momento a vida é um rolo que parece resolvido: foi convidado para uma nova intimidade, para um mundo onde lhe cabe ser uma espécie de pai de Daniela, a menina que dorme, e o marido de Verónica, a mulher que não chega ainda, de sua aula de desenho. Adiante, a história se dispersa e quase não há maneira de continuá-la, mas, por ora, Julián consegue um certo distanciamento, e dali olha, com atenção, com legítimo interesse, a reprise de uma antiga partida entre o Inter e o Reggina. É evidente que a qualquer momento vai sair o gol do Inter, e Julián não quer, por nada no mundo, perder esse gol” (ZAMBRA. 2013, p. 16-17 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸² “E o problema é justamente este, não haver inimigos nesta história: Verónica não tem inimigos, Julián não tem inimigos, Fernando não tem inimigos, e Daniela, descontando um coleguinha folgado que vive fazendo caretas para ela, também não tem inimigos” (ZAMBRA, 2013, p. 12 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸³ “(...) Verónica é alguém que não chega, que ainda não voltou de sua aula de desenho” (ZAMBRA, 2013, p. 12 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸⁴ “É escritor e professor de domingo” (ZAMBRA, 2013, p. 22 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸⁵ “(...) professor de literatura em quatro universidades de Santiago” (ZAMBRA, 2013, p. 22 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸⁶ “(...) a lei da oferta e da procura obrigou-o a ser versátil: dá aulas de literatura norte-americana e de literatura hispano-americana e até de poesia italiana, apesar de não falar italiano. (...) Graças a sua inquestionável capacidade de improvisação, Julián consegue se sair bem em suas aventuras pedagógicas. Sempre dá um jeito de

As referências utilizadas nas “aventuras pedagógicas” de Julián se manifestam de forma sutil, mas simbolizam, quiçá, os alicerces da narrativa zambriana como previamente expostas em *Bonsái*: a poesia chilena encarnada em Nicanor Parra⁸⁷, a metalinguagem de Jorge Luis Borges⁸⁸ e a teoria reflexiva de Walter Benjamin⁸⁹. E talvez algo a mais que isso.

Não nos espanta que Julián nos seja apresentado como um personagem que guarda fortes semelhanças tanto com o protagonista de *Bonsái* – que ao longo da narrativa descobrimos que Julián deveria ter se chamado Julio: “(...) una historia inverosímil y sin embargo verdadera” (ZAMBRA, 2016, p. 150)⁹⁰ – como do próprio escritor Alejandro Zambra: todos os três caracterizados como homens jovens que cursaram Letras em Santiago do Chile e autores de romances. No entanto, ao nos atentarmos sobre a segunda ocupação do protagonista de *La vida privada*, notamos como a ligação entre estas relações se movimenta em um sentindo ainda mais profundo:

Acaba de terminar un libro muy breve, que sin embargo le tomó varios años escribir. En un principio se dedicó a acumular materiales: llegó a juntar casi trescientas páginas, pero luego fue descartado pasajes, como si en lugar de sumar historias

salvar a situação camuflando algumas frases de Walter Benjamin ou de Borges ou de Nicanor Parra” (ZAMBRA, 2013, p. 22 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁸⁷ “Como surgiu a escrita de *Bonsai*, seu primeiro romance?” (MEILLER, 2009 Tradução nossa) pergunta Valeria Meiller em entrevista à revista No-Retornable, ao passo que Zambra lhe esclarece: “Como um livro de poesia fracassado. Na verdade, eu tinha apenas o título. Queria escrever um livro chamado Bonsai, que fora um bonsai, e naturalmente sempre o associei à poesia. Escrevi durante muito tempo, com essa ideia vaga circulando, voando sobre os cadernos. Mas os poemas não funcionaram e no final não deram certo. Pouco a pouco uma história se tornou visível e de repente eu vi e escrevi” (ZAMBRA *apud* MEILLER, 2009 Tradução nossa).

⁸⁸ “Desconfiaba de la ficción; desconfiaba, en especial, de que fuera capaz de contar una historia, de que hubiera, para mí, una historia que contar. No quería escribir una novela, sino un resumen de novela. Un bonsái de novela. Borges aconsejaba escribir como si se redactara el resumen de un texto ya escrito. Eso hice, eso intenté hacer: resumir las escenas secundarias de un libro inexistente. En lugar de sumar, restaba: completaba diez líneas y borraba ocho; escribía diez páginas y borraba nueve. Operando por sustracción, sumando poco o nada, di con la forma de Bonsái” (ZAMBRA, 2012, p. 144) [Desconfiava da ficção; desconfiava, em particular, que eu era capaz de contar uma história, que havia, para mim, uma história para contar. Eu não queria escrever um romance, mas um resumo de um romance. Um bonsai de romance. Borges aconselhava escrever como se escrevera o resumo de um texto já escrito. Eu fiz isso, isso foi o que tentei fazer: resumir as cenas secundárias de um livro inexistente. Em vez de adicionar, subtraía: completava dez linhas e apagava oito; escrevia dez páginas e apagava nove. Operando por subtração, adicionando pouco ou nada, encontrei a forma de Bonsai (Tradução nossa)].

⁸⁹ “Escribí la novela, finalmente, durante los primeros meses del año 2005. Antes de publicarla la leí y me gustó, aunque ya no era ese el libro que quería leer. Poco después comencé *La vida privada de los árboles*, una novela que, en más de un sentido, es el reverso del *Bonsái*. Pero esa es otra historia, creo. Walter Benjamin decía que el arte de contar historias es el arte de saber seguir contándolas” (ZAMBRA, 2012, p. 144) [Escrevi o romance, finalmente, durante os primeiros meses do ano de 2005. Antes de publicá-lo, eu o li e gostei, embora esse já não fosse o livro que eu queria ler. Pouco depois eu comecei *La vida privada de los árboles*, um romance que, em mais de uma maneira, é o contrário do *Bonsai*. Mas isso é outra história, eu acho. Walter Benjamin disse que a arte de contar histórias é a arte de saber como continuar contando-as (Tradução nossa)].

⁹⁰ “(...) una historia inverosímil, porém verdadera” (ZAMBRA, 2013, p. 55 Tradução de Josely Vianna Baptista).

quisiera restarlas o borrarlas. El resultado es pobre: una esquilada resma de cuarenta y siete hojas que él se empeña en considerar una novela. Aunque durante la tarde había decidido dejar que el libro reposara unas semanas, ha apagado la tele y se ha puesto a leer, nuevamente, el manuscrito (ZAMBRA, 2016, p. 110)⁹¹.

As palavras do narrador nos soam familiares: “Quería escribir –quería leer– un libro que se llamara Bonsái, pero no sabía cómo: tenía sólo el título y un puñado de poemas que crecía y decrecía con el paso de los meses” (ZAMBRA, 2012, p.143)⁹², reflete Zambra em “Árboles cerrados”. Estas semelhanças entre as reflexões do autor chileno e as de seu protagonista, porém, não parecem se limitar a uma mera organização do processo de escrita, mas também de seu conteúdo.

“La imagen primera” (ZAMBRA, 2016, p. 111) que enxerga Julián em sua obra “(...) es la de un hombre joven dedicado a cuidar de un bonsái” (ZAMBRA, 2016, p. 111)⁹³; já Alejandro Zambra destaca sobre seu primeiro romance que “La controvertida belleza de los bonsáis me remitía a una escena o a una historia que no deseaba contar sino solamente evocar: la historia de un hombre que en vez de escribir –de vivir– prefería quedarse en casa observando el crecimiento de un árbol” (ZAMBRA, 2016, p. 143-144)⁹⁴.

A respeito das coincidências entre personagem e escritor, Zambra afirma que “Ese hombre era yo, desde luego, sino un borroso personaje al que contemplaba desde una cierta distancia” (ZAMBRA, 2012, p. 144)⁹⁵. Fato que muda para o escritor, entretanto, na primavera de 2001, quando a distância entre ficção e realidade tende a desaparecer “(...) pues dos amigos me regalaron un pequeño olmo (‘para que escribas tu libro’, me dijeron), de

⁹¹ “Acabou de terminar um livro muito breve que, no entanto, passou vários anos escrevendo. No começo, dedicou-se a acumular materiais: chegou a juntar quase trezentas páginas, mas depois foi descartando passagens, como se em vez de somar histórias quisesse subtraí-las ou apagá-las. O resultado é pobre: uma esquilada resma de quarenta e sete folhas que ele se empenha em considerar um romance. Ainda que à tarde houvesse resolvido deixar o livro descansando por algumas semanas, desligou a tevê e começou a ler, novamente, o manuscrito” (ZAMBRA, 2013, p. 23 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁹² “Quería escribir –quería leer– un libro que se llamaría Bonsai, mas não sabia como: tinha apenas o título e um punhado de poemas que crescia e decrecia com o passar dos meses” (Tradução nossa).

⁹³ “A primeira imagem é a de um homem jovem dedicado a cuidar de um bonsai”(ZAMBRA, 2013, p. 23 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁹⁴ “A controversa beleza do bonsai me remetia a uma cena ou a uma história que eu não queria contar, mas apenas para evocar: a história de um homem que, em vez de escrever – de viver - preferia ficar em casa observando o crescimento de uma árvore” (ZAMBRA, 2013, p. 23-24 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁹⁵ “Esse homem não era eu, desde logo, mas um personagem difuso que ele contemplava desde uma certa distância” (Tradução nossa).

maneira que me vi, de pronto, convertido en el personaje de una historia que aún no había escrito” (ZAMBRA, 2012, p. 144)⁹⁶. Em *La vida privada de los árboles* lemos:

Una noche de hace ya varios años comentó la imagen con sus amigos Sergio y Bernadita: un hombre encerrado con su bonsái, cuidándolo, conmovido por la posibilidad de una obra de arte verdadera. Días después ellos le obsequiaron, a manera de broma cómplice, un pequeño olmo. Para que escribas tu libro le dijeron (ZAMBRA, 2016, p. 111 Grifo nosso)⁹⁷.

A partir da consistência de marcadores referenciais com os quais Julián e Zambra (ou mesmo Julio) apresentam, escrevem e refletem sobre suas obras, poderíamos nos direcionar para uma análise destas relações pela chave da autoficção como ferramenta recorrente da literatura na pós-modernidade?

A resposta para essa pergunta é sim. Poderíamos, bem como as dezenas de outros trabalhos sobre a obra de Zambra, trilhar esta vertente tão regular quanto pouco criativa entre os estudos de obras “pós-modernas” e chegarmos as mesmas conclusões acerca da “(...) ‘queda da referência’ na pós-modernidade” (OCASIO, 2016, p. 21 Tradução nossa)⁹⁸, ou a “(...) problemática do lugar que ocuparia o texto literário na dicotomia realidade / ficção (MARTÍNEZ, 2013, p. 12 Tradução nossa)⁹⁹ e, inclusive, como “A marca autoral não é disfarçada – ainda que o protagonista não tenha nome –, pois é o próprio Alejandro Zambra” (IGNÁCIO; BASTAZIN, 2018, p. 55)¹⁰⁰. Porém, se é sobre os textos do escritor chileno que se baseia esta ótica de pesquisa, vamos abrir um rápido parêntese em nossa análise de *La vida privada de los árboles* para avaliar a opinião de Zambra a este respeito no seu conto não publicado “La novela autobiográfica” (2016).

O conto, lido na aula pública em homenagem a Roberto Bolaño em 2016, nos apresenta um narrador em primeira pessoa que, em uma viagem de trem, dá uma

⁹⁶ “(...) porque dois amigos me deram um olmo pequeno ('assim você pode escrever o seu livro', me disseram), então eu me vi, de repente, convertido no personagem de uma história que ainda não tinha escrito” (Tradução nossa).

⁹⁷ “Certa noite, há vários anos, ele comentou a imagem com seus bonsai, cuidando dele, comovido com a possibilidade de uma obra de arte verdadeira. Dias depois eles lhe deram de presente, como uma brincadeira cúmplice, um pequeno olmo. Para você escrever seu livro, disseram” (ZAMBRA, 2013, p. 24 Tradução de Josely Vianna Baptista).

⁹⁸ “Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra (2006-2011)” (2016).

⁹⁹ La metaficción en Formas de volver a casa: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo” (2013).

¹⁰⁰ “Testemunho latino-americano: novas estratégias da narrativa contemporânea” (2018). Ainda que o artigo em questão seja sobre a obra *Formas de volver a casa*, de uma forma mais ampla, vemos como a ideia de justaposição entre o escritor chileno e seus personagens se derrama sobre a academia. Mais exemplos como estes podem, inclusive, serem facilmente encontrados em uma rápida busca na internet.

desconfortável entrevista a seu novo amigo *Camálido Krasnt*¹⁰¹. O estranhamento em questão ocorre quando o entrevistador de “(...) intimidante *curriculum*” (ZAMBRA, 2016) lhe repete a já *clichê* pergunta nos diálogos públicos de Zambra: “¿Son sus libros autobiográficos?” (*idem*)¹⁰². A estapafúrdia do questionamento provoca no narrador uma reação à altura:

Finjo que no entiendo la pregunta. Le pido que la precise. *Calámido* me la replantea de ese modo, pronunciando cada palabra con esmero, se diría que con fe: ¿cuánto de ficción y cuánto de realidad hay en sus libros?

Trato de me imaginar a *Calámido* en su *Yalamamascas* natal. Una ciudad pequeña al oeste de *Tscátel* cerca del hermoso lago *Aseplnzv* jugueteando entre la nieve, aguardando un improbable arco iris, y después de adolescente leyendo con devoción y desconcierto a Emilia *Qwer*, *Apol Uipo*, o al extrañísimo *Fktbln*. Pienso que *Calámido* jamás le habría preguntado a Emila *Qwert* algo así además que, como se sabe, ella nunca dio entrevistas. Pero tampoco se habría preguntado a *Apol Uipoo* o a *Fktbln* que sí dieron entrevistas, quizás demasiadas. Me siento un poco ofendido, pero lo dejo pasar porque he sufrido humillaciones mucho peores (ZAMBRA, 2016)¹⁰³.

Apesar de contrariado, no entanto, o narrador decide responder “(...) la verdad: mis libros son 32% autobiográficos” (ZAMBRA, 2016)¹⁰⁴. A evidente ironia - ainda que nos seja dito que sua resposta fosse totalmente honesta - é, surpreendentemente, recebida de forma positiva:

Por suerte, mi temor es infundado. *Calámido* anota las cifras en su cuaderno, bebe dos sorbos cortos de un té verde de no sé de donde saco y me mira de frente como pensando en voz alta como mirándome en voz alta si esto es posible. Lo sabía, me dice. 32%. Y sonríe. Lo sabía, vuelve a decir. Y yo sabía que lo sabías. Miento. Sabía que sabías que lo sabía. Y ya no hay detenerse. Todo el tiempo es así. La raja (ZAMBRA, 2016)¹⁰⁵.

¹⁰¹ O nome do personagem, assim como o de outros, não condiz com qualquer nome real de forma que esta grafia fora feita por nós a partir de uma aproximação da pronúncia que Zambra.

¹⁰² “São seus livros autobiográficos?” (Tradução nossa).

¹⁰³ “Finjo que não entendo a pergunta. Lhe peço que a especifique. *Calámido* a reformula dessa maneira, pronunciando cada palavra com cuidado, se diria que com fé: quanto de ficção e quanto de realidade existem em seus livros?

Trato de me imaginar a *Calámido* em sua *Yalamamascas* natal. Uma pequena cidade a oeste de *Tscátel* perto do belo lago *Aseplnzv* brincando na neve, esperando por um arco-íris improvável, e depois de adolescente lendo com devoção e perplexidade a Emilia *Qwer*, *Apol Uipo*, ou o estranho *Fktbln*. Penso que *Calámido* jamais teria perguntado a Emila *Qwert* algo assim, além do que, como se sabe, ela nunca dava entrevistas. Mas tampouco teria perguntado a *Apol Uipoo* ou a *Fktbln* estes que sim deram entrevistas, talvez muitas. Eu me sinto um pouco ofendido, mas eu deixei passar porque já sofri humilhações muito piores” (Tradução nossa). Este texto é transcrito da conferência oral de Zambra.

¹⁰⁴ “(...) a verdade: meus livros são 32% autobiográficos” (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “Por sorte, meu medo é infundado. *Calámido* anota os números em seu caderno, bebe dois goles curtos de um chá verde que eu não sei de onde tirou e me olha de frente como se estivesse pensando em voz alta, como se estivesse me olhando em voz alta, se é que isso é possível. Eu sabia, ele me diz. 32%. E sorria. Eu sabia, ele diz novamente. E eu sabia que você sabia disso. Eu minto Eu sabia que você sabia que eu sabia disso. E não há como parar. Todo o tempo é assim. Que foda” (Tradução nossa).

Pensado como uma paródia das entrevistas que Zambra, o escritor factual, concede, o conto surge, como nos revela o escritor chileno, da intenção que tinha de querer ridicularizar da figura de *Calámido* mesmo que a narrativa não tenha seguido esta vontade primeira até o final¹⁰⁶. Porém, o conto parece nos indicar um exame mais amplo da questão autoficcional na obra zambriana.

Alinhada aos incansáveis entrevistadores (e como vemos, pesquisadores) que teimam por taxarem o autor chileno sobre as questões autofissionais que vinculariam a sua obra, a vontade de deboche exibida em “La novela autobiográfica” pode nos dar uma ideia mais clara sobre a indiferença e mesmo irritação de Zambra acerca deste posicionamento. Isto é, mesmo que existam tais relações elas não precisam definir a leitura de sua obra. Neste sentido, tentaremos precisar outro caminho para compreender estas relações que permeiam as noções de autor, escritor, narrador e personagens.

De acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa* (1988) de Carlos Reis e Ana Lopes, “A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor (v.), entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional” (REIS; LOPES, 1988, p. 61). Deste modo, o autor Zambra, entidade real e empírica, não pode ser tomado na função do narrador zambriano, “(...) entidade que toma a palavra [e] é tão fictícia como a personagem (...) de quem fala; trata-se de um sujeito com existência textual” (REIS; LOPES, 1988, p. 61); ou ainda de forma mais clara, como postula Roland Barthes em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa” (2011): “(...) narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa” (BARTHES, 2011, p. 50 Grifo nosso).

Vale lembrar que esta distinção entre autor e narrador não impede que o narrador e/ou protagonista se estabeleça na ficção como um alterego do escritor empírico e real:

Mesmo reconhecendo-se a sua especificidade ontológica, (...) o narrador é, de fato, uma invenção do autor (...) [que] pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego etc (REIS; LOPES, 1988, p. 62).

¹⁰⁶ De acordo com Zambra, em algum momento o narrador passa a se afeiçoar de *Calámido* mudando o percurso da narrativa.

Delineados – mesmo que de forma sucinta - os contornos conceituais de autor (Alejandro Zambra), narrador (narrador de *Bonsái*; narrador de *La vida privada de los árboles*) e alterego (possivelmente, o protagonista da ficção de Julio; Julio; o protagonista do romance de Julián; Julián), nos parece, contudo, que para esta construção tão singular, formada por uma longuíssima *mise-en-abyme*, nenhum dos supracitados conceitos contemple ainda a função que amarra a toda esta cadeia de processos metanarrativos envolvidos nos romances. Assim, em nova consulta a *O dicionário de teoria da narrativa* nos deparamos com a entrada *Autor implicado*¹⁰⁷.

Conceito cunhado por Wayne C. Booth no ano de 1961, em sua *La retórica de la ficción* (1978), o autor implícito¹⁰⁸ consiste em uma entidade localizada entre o “narrador” e o “autor” que surgia, para Reis, como “(...) uma espécie de solução de compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do autor propriamente dito” (REIS; LOPES, 1988, p. 18). Em outras palavras:

Mesmo no romance em que nenhum narrador é dramatizado se cria uma imagem implícita de um autor que permanece nos bastidores, como um diretor de cena, como um marionetista, ou como um Deus indiferente silenciosamente aparando as unhas. Esse autor implícito é sempre diferente do "homem real", seja o que for que supomos dele, o qual que cria uma versão superior de si mesmo, "um segundo eu", ao criar seu trabalho (BOOTH, 1978, p. 143 Tradução nossa).

Neste sentido, como postula Seymour Chatman em *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* (1980), o autor implícito se apresenta como “(...) o princípio que convida o narrador, junto com tudo o mais na narrativa, que empilha a carta dessa maneira particular, que tinha essas coisas acontecendo com esses personagens, nessas palavras ou imagens” (CHATMAN, 1980, p. 148 Tradução nossa) de forma que ainda que esta entidade não possa nos *contar* nada, dado o fato de não ter um direito meio de comunicação com o leitor, “Nos instrui silenciosamente, através do design do todo, com todas as vozes, por todos os meios que escolheu para nos deixar aprender” (CHATMAN, 1980, p. 148 Tradução nossa).

¹⁰⁷ “Conceito problemático e complexo, objeto de discussão entre os estudiosos da teoria da narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 17).

¹⁰⁸ Nos parece importante frisar que apesar dos autores do *Dicionário* seguirem os passos de Gérard Genette, que sugere a tradução de *autor implicado* ao termo vertido do inglês *implied author* - por “(...) melhor corresponder [em português] ao pensamento de W. C. Booth, que propôs e descreveu este conceito, sem que com esta nova tradução se atraia a expressão original em língua inglesa (particípio passado do verbo *to imply*, “implicar”, “insinuar”))” (REIS; LOPES, 1988, p. 17) - , encontramos na grande maioria das traduções a versão *autor implícito* da qual igualmente adotaremos.

Se observamos que na prosa zambriana os narradores não correspondem nem a voz do autor empírico, indiferente ao pacto autobiográfico ou a concepção autoficcional, nem a uma justaposição exata das personagens assumidas como diegeticamente autoras de suas réplicas diminutas (Julián não é autor de *Bonsái*, mas de um *Bonsái*), a ideia de um autor implícito que enlace todas estas camadas – ver anexo I – compreende uma ferramenta valiosa de análise. Afinal, ainda que Reis e Lopes façam coro a Genette ao excluir “(...) terminantemente do campo da narratologia essa ‘instância fantasma’ que é o *autor implicado*” (REIS; LOPES, 1988, p. 19) por crer neste “(...) uma espécie de consciência tácita (...) [que] resiste a projetar no enunciado as marcas da sua presença” (REIS; LOPES, 1988, p. 18), acreditamos que, no caso de Zambra, não estaríamos tratando da obra de um determinado autor em sua acepção genérica, como supõe a perspectiva de Genette, mas de um procedimento que sim deixa marcas no enunciado, em um padrão específico, passível de investigação: todos os protagonistas são chilenos jovens que têm um relacionamento com uma mulher também envolvida com artes, que escrevem um livro que, em algum determinado momento, a leitura dessa obra será um ponto chave para as narrativas que podem, ainda que funcionem de modo autônomo, serem vistas como um conjunto de camadas de uma *mise-en-abyme*.

Do entendimento deste processo, observamos, então, a diferença que se estabelece entre a primeira incursão pela prosa ficcional desta voz narrativa, *Bonsái*, para sua potencial segunda grande camada de avaliação crítica com *La vida privada*.

Assim, enquanto parece ser construído pelo seu neófito narrador zambriano sobre um viés paradoxal - entre a homenagem e crítica à guisa de uma reflexão benjaminiana - a respeito da legitimidade literária e sua posição neste espaço, nada mais coerente que *La vida privada de los árboles* tenha um narrador que discuta seu próprio ofício como cultivador de bonsais. Neste sentido, Julián tem posta em dúvida a sua criação literária logo no processo de criação quando, após vigiar o crescimento do bonsai regalado, se dedicava a escrever em seu apartamento de onde, com curiosidade, escuta as vozes e sons do bar que funcionava no térreo:

A él le agradaba trabajar con ese ruido de fondo, aunque se distraía irremediabilmente cuando daba con alguna conversación especialmente cómica o sórdida. (...) Más de una vez pensó que sería valioso registrar esas voces, dedicarse a anotar esos diálogos; imaginaba un mar de palabras viajando desde el suelo a la ventana y desde la ventana al oído, a la mano, al libro. En esas páginas accidentales de seguro habría más vida que en el libro que intentaba. Pero en lugar de contentarse

con las historias que el destino ponía a su disposición, Julián proseguía con su idea fija del bonsái (ZAMBRA, 2016, p. 112-123)¹⁰⁹.

Esta percepção de que não haveria vida nesta construção artística se aprofunda com os câmbios na vida do protagonista, como o término de seu relacionamento, naquele instante, com Karla da qual nos damos conta de que o bonsai de Julián falirá duplamente durante *La vida privada*.

Primeiramente num sentido mais literal, representado na morte da planta, negligenciada pelo fim do relacionamento em que “El bonsái, en tanto, resentía enormemente los cambios de domicilio. A pesar de los culposos cuidados de Julián, para cuando el árbol llegó a la estación final ya iba camino de secarse” (ZAMBRA, 2016, p. 115)¹¹⁰; e num segundo momento, sobre uma severa autoavaliação artística.

Preso num romance que “(...) sigue, aunque sólo sea para cumplir con el capricho de una regla injusta: Verónica no llega” (ZAMBRA, 2016, p. 145)¹¹¹, Julián recupera de seus pensamentos uma frase fora de lugar que a repete incesantemente: “Soy el hijo de una familia sin muertos, dice, mirando la pared como si fuera una vidriera: Hola, soy el hijo de una familia sin muertos” (ZAMBRA, 2016, p. 145)¹¹². Identificação essa que conduz o protagonista a realização de seu segundo fracasso, isto é, seu romance pautado em uma *forma de arte verdadera* não se realiza em plenitude:

Manoteando un fondo de espesa nostalgia, Julián llega a imagen de una jabalina rompiendo el cielo de 1984, el año de las Olimpiadas de Los Angeles. Definitivamente ha perdido el tiempo con su idea fija de los bonsáis. Ahora piensa que el único libro que sería valioso escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro lícito, necesario (ZAMBRA, 2016, p. 147)¹¹³.

¹⁰⁹ “Ele gostava de trabalhar com esse barulho de fundo, embora se distraísse irremediavelmente quando dava com alguma conversa especialmente cômica ou sórdida. (...) Pensou várias vezes em como seria valioso registrar essas vozes, dedicar-se a anotar esses diálogos, imaginava um mar de palavras viajando do chão até a janela e da janela até o ouvido, à mão, ao livro. Nessas páginas acidentais decerto haveria mais vida que no livro que tentava escrever. Mas em vez de se contentar com as histórias que o destino punha a seu dispor, Julián seguia com sua ideia fixa do bonsai” (ZAMBRA, 2013, p. 25 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹¹⁰ “O bonsai, entretanto, ressentia-se fortemente das mudanças de domicílio. Apesar dos cuidados culpados de Julián, ao chegar à estação final a árvore já estava quase seca” (ZAMBRA, 2013, p. 28 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹¹¹ “(...) continua, embora só para render-se ao capricho de uma regra injusta: Verónica não chega” (ZAMBRA, 2013, p. 52).

¹¹² “(...) sou filho de uma família sem mortos, diz, olhando para a parede como se fosse uma vitrine: oi, sou o filho de uma família sem mortos” (ZAMBRA, 2013, p. 52 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹¹³ “Remexendo num fundo de espessa nostalgia, Julián chega à imagem de um dardo rompendo o céu de 1984, o ano das Olimpíadas de Los Angeles. Agora pensa que o único livro que valeria a pena escrever seria um longo relato sobre aqueles dias de 1984. Esse seria o único lícito, necessário” (ZAMBRA, 2013, p. 53 Tradução de Josely Vianna Baptista).

A validade deste novo livro imaginado pelo protagonista não corresponderia mais em concordância aos valores inalcançáveis para a literatura contemporânea como vistos, por exemplo, n’O narrador” de Benjamin, mas numa concretude histórica e política como a ditadura militar chilena que pela conivente omissão por uma parcela da população que proporcionou a geração *Ercilla*:

Una de esas tardes el padre de Julián vuelve del trabajo con cuatro enormes cajas, que Julián y su hermana ayudan a desempacar: la primera contiene los cien cassettes de la colección <Los grandes compositores>, y las tres restantes constituyen una biblioteca d literatura universal, española y chilena; decenas de libros de color beige, rojo y café, respectivamente, en ediciones populares, de páginas gruesas y amarillentas. (...) No ha sido fácil construir esa familia. Ha sido necesario olvidar a los amigos e inventarse amigos nuevos. Ha sido necesario dedicarse a trabajar – avanzar, con anteojeras, a través de la multitud, vadeando ríos de preguntas incómodas, buscando un sendero o un atajo por donde llegar a un futuro sin felicidad y sin pobreza (ZAMBRA, 2016, p. 148)¹¹⁴.

Esta conclusão faz então com que Julián perceba como o seu romance evoca uma arte “morta”; ponto central da reflexão de *La vida privada de los árboles*:

Julián maldice su idea fija: debió dedicarse, por último, a registrar las conversaciones que provenían del bar de abajo, cuando vivía con Karla. Mucho mejor hubiera sido. En lugar de encender una imagen muerta debió describir vidas como la de ese niño de 1984. En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares. Piensa en una novela de sólo dos capítulos: el primero, muy breve, consigna lo que ese niño por entonces sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía. No es que quiera escribir esa historia. No es un proyecto. Más bien desea haberla escrito hace años y poder leerla ahora (ZAMBRA, 2016, p. 148-149)¹¹⁵.

¹¹⁴ “Numa dessas tardes, o pai de Julián volta do trabalho com quatro caixas enormes, que Julián e sua irmã ajudam a desempacotar: a primeira contém as cem fitas da coleção *Os grandes compositores*, e as três restantes constituem uma biblioteca de literatura universal, espanhola e chilena; dezenas de livro de cor bege, vermelha e café, respectivamente, em edições populares, de páginas grossas e amareladas. (...) Não foi fácil construir essa família. Foi preciso esquecer os amigos e inventar novos amigos. Foi preciso dedicar-se ao trabalho – avançar, com antolhos, através da multidão, vencendo rios de perguntas incômodas, procurando uma trilha ou um atalho que levasse a um futuro sem felicidade e sem pobreza” (ZAMBRA, 2013, p. 53-54 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹¹⁵ “Julián amaldiçoa sua ideia fixa: devia ter se dedicado, no fim, a registrar as conversas que vinham do bar de baixo, quando morava com Karla. Teria sido muito melhor. Em vez de acender uma imagem morta devia ter descrito vidas como a desse menino de 1984. Em vez de fazer literatura devia ter mergulhado nos espelhos familiares. Pensa num romance de apenas dois capítulos: o primeiro muito breve, consigna o que esse menino sabia naquela época; o segundo, muito longo, virtualmente infinito, relata o que esse menino não sabia. Não que eu queira escrever essa história. Não é um projeto. O que eu queria mesmo era tê-la escrito anos atrás e poder lê-lo agora” (ZAMBRA, 2013, p. 54-55 Tradução de Josely Vianna Baptista).

Deste ponto de vista é que acreditamos que *La vida privada*, de fato, não nos conta a história da espera de Julián por Verónica, como nos enunciara seu narrador, mas sim, efetivamente, a de um artista em crise com a sua obra.

Se nos voltarmos às postulações de John Yorke em seu *Into the woods*, podemos inclusive encaixar os elementos da ação narrativa no arco que, como veremos, define o segundo romance de Zambra: Exposição (Julián é um narrador), Complicações (Julián duvida de sua obra), Clímax (Julián renega o seu “Bonsái” em detrimento de uma arte que contenha vida), *Falling Action* (em consequência de sua desilusão, Julián reimagina a leitura de sua obra) e Catástrofe (a leitura de “Bonsái” por Daniela).

Sob esta ótica, não nos parece que a voz narrativa zambriana coloca em jogo em *La vida privada*, assim como em *Bonsái*, a figura do *narrador não confiável*. Porém, neste segundo romance, este conceito (curiosamente também cunhado por Booth) se enlaça com a noção de autor implícito por nós adotada visto que, como explica Chatman:

A distinção é particularmente evidente no caso do “narrador não confiável” (outra das felizes cunhagens de Booth). O que torna um narrador pouco confiável é que seus valores diferem notavelmente dos do autor implícito; ou seja, o restante da narrativa - “a norma do trabalho” - entra em conflito com a apresentação do narrador, e suspeitamos de sua sinceridade ou competência para dizer a “versão verdadeira”. O narrador não confiável está em um virtual desacordo com o autor implícito; caso contrário, sua falta de confiabilidade não poderia emergir (CHATMAN, 1980, p. 149 Tradução nossa)¹¹⁶.

A chegada ou não de Verónica, neste sentido, não realmente importa; isto é, funciona apenas um como MacGuffin¹¹⁷, um objeto que motiva a jornada do protagonista sem que tenha uma real importância para a trama enquanto a real trama, talvez indicada pelo autor implícito, funciona subterrânea como no romance policial *The God of the Labyrinth* do inventado escritor Herbert Quain no conto de Jorge Luis Borges “Examen de la obra de Herbert Quain” (2007):

¹¹⁶ É necessário ressaltar que apesar de voltar-se teoricamente sobre Booth, indicando que é o autor implícito quem estabelece as normas da narrativa, Chatman frisa a desnecessária insistência do teórico de que essas normas fossem morais: “As normas são códigos culturais gerais, cuja relevância para a história já consideramos. O autor real pode postular as normas que ele gosta através de seu autor implícito” (CHATMAN, 1980, p. 149 Tradução nossa).

¹¹⁷ Termo cunhado pelo cineasta Alfred Hitchcock para este objetivo perseguido pelo protagonista que mesmo não possuindo, *a priori*, nenhum significado contém em si a imagem do que busca o herói: “[Nós] temos um nome no estúdio e chamamos de “MacGuffin”. É o elemento mecânico que geralmente surge em qualquer história. Em histórias de bandido é quase sempre o colar e em histórias de espionagem é mais sempre os papéis” (HITCHCOCK *apud* YORKE, 2013, p. 9-10 Tradução nossa).

Hay un indescifrable asesino en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective* (BORGES, 2007, p. 553)¹¹⁸.

Dessa forma, perdido em sua desilusão literária, Julián se dá conta, no meio do romance, que “No nos salvaremos de ésta. Salvarse de ésta equivale a que Verónica cruce, como si nada, un umbral cerrado desde hace horas. Salvarse de ésta sería, acaso despertar. Pero no puede despertar: ésta despierto” (ZAMBRA, 2016, p. 154)¹¹⁹, é dizer, Verónica não voltaria para casa. Contudo, ao contrário do que anunciava seu narrador como condição para que a narrativa terminasse, o livro não termina, “El libro sigue aunque lo cierren” (ZAMBRA, 2016, p. 159)¹²⁰. Entra em cena o *falling action* da história.

“Y Daniela? Qué será de Daniela?” (ZAMBRA, 2016, p. 159), se pergunta Julián. No entanto, a “(...) pregunta urgente” (ZAMBRA, 2016, p. 159) não se relaciona a condição de órfã que a garota ficaria com o desaparecimento, realçado pelo narrador, de Verónica, mas sim ao *plot* subterrâneo estabelecido pelo autor implícito:

Y ese otro libro, el que ha leído y releído hasta gastarlo, hasta volverlo ininteligible: Daniela va a leerlo alguna vez. Y después de leerlo se acercará a Julián y le dirá <leí tu novela>, <me gustó>, <no me gustó>, <es muy corta>. O no se acercará, pues para entonces él estará muy lejos, solo o acompañado, con hijos propios, quizás. Esta última posibilidad lo contraría enormemente (ZAMBRA, 2016, p. 159)¹²¹.

Sobre este questionamento, Julián inicia uma nova camada de ficcionalização, ou melhor, “(...) algo así como un plan, un guión de trasnoche, creando a la rápida, dictando por la desesperanza” (ZAMBRA, 2016, p. 161)¹²², no qual, desde um rápido progresso imaginado

¹¹⁸ “Há um indecifrável assassino nas páginas iniciais, uma discussão lenta nas intermediárias, uma solução nas últimas. Já solucionado o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: *Todos acreditavam que o encontro dos dois jogadores de xadrez tinha sido casual*. O leitor, inquieto, analisa os capítulos relevantes e descobre outra solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detetive*” (Tradução nossa).

¹¹⁹ “(...) não vamos escapar desta. Escapar equivale a que Verónica cruze, como se nada tivesse acontecido, um umbral fechado há horas. Escapar desta seria, talvez, acordar. Mas não pode acordar: está acordado” (ZAMBRA, 2013, p. 60 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²⁰ “O livro continua mesmo que o fechem” (ZAMBRA, 2013, p. 65 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²¹ “E esse outro livro, o que leu e releu até estragá-lo, até torna-lo ininteligível: um dia Daniela vai lê-lo. E depois de lê-lo vai se aproximar de Julián e dizer “li seu romance”, “gostei”, “não gostei”, “é muito curto”. Ou não se aproximará, pois nessa época ele estará bem longe, sozinho, ou acompanhado, com seus próprios filhos, talvez. Esta última possibilidade o deixa enormemente contrariado” (ZAMBRA, 2013, p. 63 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²² “(...) uma espécie de plano, o roteiro de uma noite em branco, criado rapidamente, ditado pela desesperança” (ZAMBRA, 2013, p. 67 Tradução de Josely Vianna Baptista).

para a vida de Daniela em seus 15, 20, 25 e finalmente 30 anos, a sua enteada leria o seu romance.

Nesta versão narrativa, Daniela, que não se interessa muito por literatura, passa por problemas de identidade que a levam a buscar-se, de alguma maneira, na ficção de seu padastro onde “Quizás ella entró, de improviso, mientras Julián escribía, y de esa interrupción quedó, en el libro, una frase o al menos una palabra. (...) Se alegra, se deja llevar por el espejismo de que en ese libro late el lenguaje de ella, de Daniela” (ZAMBRA, 2016, p. 178)¹²³. Livro este que demonstra ser de uma vez por todas uma versão de *Bonsái*¹²⁴:

Es una historia de amor, nada demasiado particular: dos personas construyen, con voluntad e inocencia, un mundo paralelo que, naturalmente, muy pronto se viene abajo. Es la historia de un amor mediocre, juvenil, en la que reconoce a su clase: departamentos estrechos, verdades a medias, automáticas frases de amor, cobardías, fanatismos, ilusiones perdidas y luego recuperadas – los bruscos cambios de destino de quienes suben y bajan y no se van y no se quedan. Palabras veloces, que anticipan una revelación que no llega (ZAMBRA, 2016, p. 178)¹²⁵.

A descrição aqui, em contraste com o olhar cálido que o narrador de *Bonsái* expõe a ingênua relação de seus protagonistas, retoma uma vez mais a transcendentalidade, querida e cultivada pelo “manual” de “O Narrador”, que jamais se concretiza:

Daniela termina de leer y de inmediato regresa a los pasajes que ha marcado. Busca su lenguaje, se busca, pero no se encuentra. No está en el libro. Se perdió. Y no le desagrada esa ausencia. Invasa por una mezcla de alivio y decepción, cierra el libro. Su vida no ha cambiado. Probablemente mañana va a releerlo para confirmar sus impresiones. Pero no va a ir al puente, no va a recordar ninguna historia que le dé sentido al presente, al pasado, al futuro. No quiere hacer trampas. Su vida no ha cambiado: no sabe más, no sabe menos. No siente más, no siente menos (ZAMBRA, 2016, p. 179)¹²⁶.

¹²³ “Talvez ela tenha entrado, sem aviso, quando Julián estava escrevendo, restando dessa interrupção, no livro, uma frase, ou ao menos uma palavra. (...) Alegra-se, deixa-se levar pela miragem de que nesse livro pulsa a linguagem dela, de Daniela” (ZAMBRA, 2013, p. 81 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²⁴ Conferir anexo II.

¹²⁵ “É uma história de amor, nada muito especial: duas pessoas constroem, com vontade e inocência, um mundo paralelo que, naturalmente, vem rápido desmorona. É a história de um amor mediocre, juvenil, na qual reconhece sua classe: apartamentos exíguos, meias-verdades, frases de amor automáticas, covardias, fanatismos, ilusões perdidas e depois recuperadas – as bruscas mudanças de destino dos que sobem e descem e não partem nem ficam. Palavras veloces, que antecipam uma revelação que não chega” (ZAMBRA, 2013, p. 81 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²⁶ “Daniela termina de ler e volta imediatamente aos trechos sublinhados. Procura sua linguagem, procura-se, mas não se encontra. Não está no livro. Perdeu-se. E essa ausência não a desagrada. Invasa por um misto de alívio e de decepção, fecha o livro. Sua vida não mudou. Provavelmente amanhã irá relê-lo para confirmar suas impressões. Mas não irá a ponte, não vai recordar nenhuma história que dê sentido a seu presente, ao passado, ao futuro. Não quer se enganar. Sua vida não mudou: não sabe mais, não sabe menos. Não sente mais, não sente menos” (ZAMBRA, 2013, p. 82 Tradução de Josely Vianna Baptista).

Neste sentido, se “Julián hubiera querido que Daniela lo recordara tras leer su libro” a sua verdade é que não, que “La memoria no es ningún refugio. Sólo queda un inconsistente balbuceo de nombres de calles que ya no existen” (ZAMBRA, 2016, p. 180)¹²⁷ visto que seu projeto de arte legítima não se torna mais do que uma simples história de ninar como “a vida privada das árvores”: “Ahora duerme. Está durmiendo” (ZAMBRA, 2016, p. 180).

2.3. *Formas de volver a casa*

Se em *La vida privada de los árboles* esta voz narrativa de Zambra percebe que até então a sua propensão narrativa, isto é, baseada em termo benjaminiano de Narrador, apenas suscitou uma imagem morta de forma que “En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares” (ZAMBRA, 2016, p. 148)¹²⁸, em seu terceiro romance e conclusivo da série, *Formas de volver a casa*, vemos a resposta para tal constatação.

A começar pela epígrafe: “Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más. W. Benjamin” (ZAMBRA, 2017, p. 9)¹²⁹. A alusão a Benjamin, não mais travestida na trama ficcional por um jogo de intertextualidades e ironias, marca o tom do romance: sinceridade. *Formas de volver a casa* se ergue, neste sentido, sobre signos de uma intimidade antes preservada pela voz zambriana, de uma história familiar, de uma página particular da História chilena e de uma identidade que aprendia a caminhar e agora busca entre as lacunas da memória suas “credenciais” legitimadoras, ou como coloca o autor:

No Chile, crescemos sem saber discernir o silêncio do silenciamento — o silêncio obrigatório da repressão, o silêncio necessário do duelo. Minha geração viveu na ditadura até o fim dos anos 1980, em teoria, mas ela durou muito mais, pelo menos até 1998, porque ainda tínhamos Pinochet no poder. Era impossível que essa democracia fosse verdade. Nosso “nós” começou a se construir tardiamente, com uma espécie de timidez coletiva, mas também com força e continuidade (ZAMBRA *apud* DYXKLAY, 2013).

¹²⁷ “A memória não é nenhum refúgio. Resta apenas um balbucio inconsistente de nomes de ruas que não existem mais” (ZAMBRA, 2013, p. 83 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²⁸ “Em vez de fazer literatura devia ter mergulhado nos espelhos familiares” (ZAMBRA, 2013, p. 54 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹²⁹ “Agora sei caminhar; não poderei aprender nunca mais. W. Benjamin” (ZAMBRA, 2014, p. 7 Tradução de José Geraldo Couto).

O tão prezado conceito tradicional de “narrador” – que como explica Gagnebin ao comentar o comentário de Benjamin sobre a obra de Kafka¹³⁰, teria “(...) ‘a vantagem inestimável de ser semelhante ao narrador tradicional’, de não intervir na sua narrativa, de não pretender a originalidade nenhuma (GAGNEBIN, 2013, p. 66 Grifo nosso) – então é confrontado pela voz narrativa que localiza a sua narrativa, como esclarece Alejandra Costamagna em seu texto “Formas de volver a casa: la rebelión de los hijos” (2015), entre o grande escopo da História chilena e a própria história individual:

O narrador de *Formas de volver a casa* (...) acredita que não tem lembranças de infância verdadeiras e procura seu lugar nessa viagem de volta para casa, porque acha que ele cresceu rápido demais, sem querer. Talvez o que o escritor esteja procurando, com urgência, seja uma legitimação futura no enredo de sua própria história com letras minúsculas. Porque ele suspeita que isso também é, ainda que de forma velada, História com letras maiúsculas (COSTAMAGNA, 2015 Tradução nossa).

O romance, no entanto, não se resume apenas a sua subscrição histórica. Como perceptível, *Formas de volver a casa* já não traz, como seus antecessores, uma referência arbórea em seu título. Contudo, a falta desta menção - em alusão a forma artística como concebida pelo processo de criação de *Bonsái* - não significa que a exploração metaficcional proporcionada pela autoreflexão não se manifeste também aqui. Pelo contrário, veremos como as questões que cercam a voz narrativa do escritor chileno são escancaradas na construção da prosa de *Formas* como um passo além do que fora desenvolvido nas ficções anteriores.

A trama de *Formas*, assim, nesta mescla de um apelo histórico com a metaficção própria da voz zambriana, se constrói por duas distintas e intimamente ligadas camadas ficcionais: na ficção (A) somos apresentados ao narrador/protagonista em dois estágios de sua vida (quando criança na década de 1980 e na fase adulta já no século XXI¹³¹) em seu relacionamento com a personagem Cláudia; enquanto isso, na ficção (B), lemos um diário escrito por um segundo protagonista/narrador que escreve a narrativa (A) com uma linguagem que “(...) desnuda su propia construcción (...) registra sus dudas, sus propósitos y también cómo influye, en su trabajo, la inquietante presencia de su mujer” (BONSÁI, 2017)¹³² Eme.

¹³⁰ Ah! A academia e os seus momentos.

¹³¹ A inscrição final do relato data “Santiago, febrero de 2010” (ZAMBRA, 2017, p. 164).

¹³² “(...) ele descobre sua própria construção (...) registra suas dúvidas, seus propósitos e também como a presença perturbadora de sua esposa influencia seu trabalho” (Tradução nossa). Este trecho compõe a quarta capa da edição de 2017 de *Formas de volver a casa* da editora espanhola Anagrama.

Tal construção, em duplo viés narrativo¹³³, nos remete imediatamente a desejada por Julián em *La vida privada* de um romance com “(...) sólo dos capítulos: el primero, muy breve, [que] consigna lo que ese niño por entonces sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía” (ZAMBRA, 2016, p. 148)¹³⁴, o que confirmaria a pretensão de mudança no trato do exercício (auto)reflexivo de sua criação literária. Mas também nos aponta a manutenção do trabalho metanarrativo das obras anteriores.

Como inferimos logo pela sinopse, o padrão desta construção se assemelha, e muito, a das narrativas de *Bonsái* e *La vida privada de los árboles*: as camadas (A), disposta nos capítulos “I. Personajes Secundários” e “III. La literatura de los hijos”, e (B), inserida nos capítulos “II. La literatura de los padres” e “IV. Estamos bien”, nos apresentam dois homens chilenos como protagonistas que escrevem histórias que envolvem, no âmago da trama, relações amorosas com as respectivas mulheres, Claudia e Eme, bem como Julio e Julián. Esta estrutura que repete tanto o tropo *boy meets girl* zambriano - é dizer, garoto conhece garota (Julio conhece Emilia, Julián conhece Verónica¹³⁵), garoto se envolve com garota (hábito de leitura de Julio e Emilia, união de Julián e Verónica) e garoto perde garota (Julio descobre que Emilia havia morrido, Verónica não volta pra casa) – como o tropo, chamemos assim, *autor e sua obra* zambriano – autor inicia sua obra (“Bonsái” de Julio, “Bonsái-ish” de Julián) o autor reflexiona sobre o seu processo criador (falta de técnica de Julio, imagem morta de Julián) e autor, apesar do preço (morte de Emilia, desaparecimento de Verónica), conclui sua obra –, neste sentido, também se colocaria no montante de camadas relacionadas ao autor implícito, inclusive, por sua clara sobreposição hierárquica de (B) sobre (A).

No entanto, o que muda, a primeira vista, é a distância que separa as instâncias protagonista-narrador-autor implícito. Assim, se como coloca o próprio Zambra em entrevista à revista argentina *No-Retornable* “O narrador de *Bonsái* está mais distante dos personagens.

¹³³ Formato este não inédito e que, inclusive, como descrito por Diana Klinger em sua tese *Escrita de si, escrita do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), guarda grandes semelhanças o efeito de *work in progress* visto em *Stella Manhattan* (1991) de Silviano Santiago: “No romance há dois narradores, um em terceira pessoa, situado no presente do relato (1969), e outro em primeira pessoa, *alter ego* do escritor, que dialoga com um leitor imaginário de 1982, época da escrita do romance. Este segundo narrador corta o fio narrativo e expõe o artifício da criação, fazendo referência ao momento da enunciação” (KLINGER, 2006, p. 61).

¹³⁴ “(...) de apenas dois capítulos: o primeiro muito breve, [que] consigna o que esse menino sabia naquela época; o segundo, muito longo, virtualmente infinito, relata o que esse menino não sabia” (ZAMBRA, 2013, p. 54-55 Tradução de Josely Vianna Baptista).

¹³⁵ A história é contada *in media res*, mas segue o padrão, isto é, após a apresentação inicial da trama vemos como o casal se conhece.

Os conhece bem, os protege, os outorga um prestígio mínimo, o mínimo para que a história possa ser contada. Mas está mais distante deles que o narrador de *La vida privada*” (ZAMBRA *apud* MEILLER, 2009 Tradução nossa), ambos os narradores de *Formas*, ao assumirem a narração em primeira pessoa, diminuem ainda mais este espaço de contato. Esta proximidade entre o autor implícito com seus narradores, como veremos, dá um passo adiante no modo como a voz narrativa zambriana ao encontrar, através de seu narrador, a sua versão mais autoconsciente até então quando se dá conta de que “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (ZAMBRA, 2017, p. 66)¹³⁶. Porém não nos precipitemos.

Para uma abordagem analítica que possa ao mesmo tempo contemplar a complexidade da unidade de *Formas de volver a casa* como de suas camadas em detalhe, dividimos em dois subtópicos - 2.3.1. Personagens secundários e 2.3.2. Estamos bem – o exame que se segue.

2.3.1. Personagens secundários

Os capítulos I, “Personajes Secundários”, e III, “La literatura de los hijos”, que compõe camada de ficção (A) de *Formas de volver a casa* são divididos não somente pelo íterim do capítulo II como por uma grande elipse temporal: primeiro, os anos de chumbo do governo do ditador chileno Augusto Pinochet, a meados dos anos de 1980 e depois, a contemporaneidade chilena já no século XXI. No entanto, apesar de distantes entre si, um fator parece unir estes dois momentos da história do protagonista, isto é, o seu relacionamento com a personagem Cláudia.

Este envolvimento se inicia com uma reunião espontânea das famílias moradoras de Maipú, município suburbano da região metropolitana de Santiago, após o trágico, e simbólico, terremoto que abalara o Chile em 1985. É possível dizer que a palavra “amigos” (ou posteriores “amantes”) não descreva com precisão a natureza da relação que surge deste encontro. Contudo, nas palavras do próprio narrador, a significância deste contato com Cláudia quicá seja um dos pontos principais que move a narrativa:

(...) la primera vez que hablé con Claudia, ella me preguntó por qué caminaba tan rápido. Llevaba días siguiéndome, espiándome. Nos habíamos conocido hacía poco, la noche del terremoto, el 3 de marzo de 1985, pero entonces no habíamos hablado.

¹³⁶ “Ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2014, p. 63 Tradução de José Geraldo Couto).

Claudia tenía doce años y yo nueve, por lo que nuestra amistad era imposible. Pero fuimos amigos o algo así. Conversábamos mucho. A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones (ZAMBRA, 2017, p. 14)¹³⁷.

O interesse de Claudia pelo garoto se desenrola, num primeiro momento, como um jogo de mistérios. O objetivo era claro: “(...) tenía que vigilar a Raúl – no cuidarlo sino estar pendiente de sus actividades y anotar cada cosa que me parecía sospecha en un cuaderno” (ZAMBRA, 2017, p. 33-34)¹³⁸. O tal Raúl era, então, o vizinho “de muro” de “Aladino”, apelido que Claudia daria ao narrador em referência a rua em que viviam, e único na vila que morava sozinho – “A mí me costaba entender que alguien viviera solo. Pensaba que estar solo era una especie de castigo o de enfermedad” (ZAMBRA, 2017, p. 17)¹³⁹, descreve o protagonista – e do qual sabemos da noite do terremoto que mantinha uma relação de parentesco tanto com Claudia, apresentada como sua sobrinha, como com Magali, mãe de Claudia e irmã do solitário homem. A *routine* para essa vigilância, no entanto, seguiria um estranho padrão:

Nos juntaríamos todos los jueves, a las cinco de la tarde, en el caprichoso punto de encuentro que ella había decidido, la pastelería del supermercado, para entregarle a Claudia el informe y conversar un rato también de cualquier cosa, pues a mí me interesa mucho saber cómo estás, me dijo, y yo sonreí con una satisfacción en la que también respiraban el miedo y el deseo (ZAMBRA, 2017, p. 34)¹⁴⁰.

O protagonista aceita (ainda que sem uma evidenciada explicação¹⁴¹) a empreitada de forma que começou “(...) de inmediato a espiar a Raúl” (ZAMBRA, 2016, p. 35). No entanto, “Era um trabajo fácil y aburrido” (ZAMBRA, 2016, p. 35)¹⁴², e no íterim da narrativa que acompanha as vigias e informes também somos apresentados a percepção revisionista do narrador a respeito daquela infância sob a ditadura chilena.

¹³⁷ “(...) na primeira vez que falei com Claudia, ela me perguntou por que eu andava tão rápido. Levava dias me seguindo, me espionando. Tínhamos nos conhecido havia pouco, na noite do terremoto, 3 de março de 1985, mas na ocasião não havíamos conversado.

Claudia tinha doze anos e eu, nove, razão pela qual nossa amizade era possível. Mas fomos amigos ou algo assim. Conversamos muito. Às vezes penso que escrevo este livro só para recordar aquelas conversas” (ZAMBRA, 2014, p. 12 Tradução de José Geraldo Couto).

¹³⁸ “(...) tinha que vigiar Raúl – não cuidar dele, mas estar atento às suas atividades e anotar num caderno cada coisa que me parecesse suspeita” (ZAMBRA, 2014, p. 29 Tradução de José Geraldo Couto).

¹³⁹ “Para mim era difícil entender que alguém morasse sozinho. Pensava que estar sozinho era uma espécie de castigo ou de doença” (ZAMBRA, 2014, p. 15 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁴⁰ “Nos reuniríamos todas as quintas-feiras, às cinco da tarde, no caprichoso ponto de encontro que ela havia decidido, a confeitaria do supermercado, para que eu entregasse a Claudia o informe e conversasse também sobre qualquer coisa, pois me interessa muito saber como você está, disse ela, e eu sorri com uma satisfação na qual também respiravam o medo e o desejo” (ZAMBRA, 2014, p. 29 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁴¹ Podemos inferir que o narrador “gostava” de Claudia.

¹⁴² “Era um trabalho fácil e chato” (ZAMBRA, 2014, p. 31 Tradução de José Geraldo Couto).

Com efeito, essa crítica posterior que perpassa desde a estranha liberdade que sentia quando “Por las tardes, resignado a la soledad, salía, como se dice, a cansarme” ¹⁴³ (ZAMBRA, 2017, p. 22) ¹⁴⁴ até mesmo na figura do ditador chileno - que fora primeiro “(...) un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes” para depois ser odiado pelo narrador “(...) por hijo de puta, por asesino” (ZAMBRA, 2017, p. 21) ¹⁴⁵ – parece encontrar, finalmente, na própria família seu principal ponto de conflito.

Assim, se por um lado a noção de fazer parte das “(...) nuevas familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía” (ZAMBRA, 2017, p. 28-29) ¹⁴⁶ desta Maipú de nomes inverossímeis como passagem Neftalí Reyes Bosoalto ou passagem Lucila Godoy Alcayaga ¹⁴⁷ se concilia a resignação posterior do narrador de não ter tido uma visão clara de sua família ¹⁴⁸; por outro, a realização de sua condição de alienado, conjuntamente com sua família, surge quando, rememorando uma violenta memória familiar em que “(...) mi papá le dijo a mi abuelo, al final de una discusión, casi gritando, cállate tú, viejo comunista, y al principio todos guardaron silencio pero de a poco empezaron a reír”, “Aladino” havia concluído que “(...) un comunista era alguien que leía el diario y recibía en silencio las burlas de los demás” (ZAMBRA, 2017, p. 37) ¹⁴⁹. A questão, pouco compreendida a época, logo possibilita um dos diálogos mais representativos da autorreflexão que faz o narrador de (A) quando em colóquio com seu professor de educação física:

¹⁴³ “Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa” (ZAMBRA, 2017, p. 23) [“Agora não entendo bem a liberdade de que gozábamos na época. Vivíamos numa ditadura, fala-se de crimes e atentados, de estado de sítio e toque de recolher, e mesmo assim nada me impedia de passa o dia vagando longe de casa” (ZAMBRA, 2014, p. 19 Tradução de José Geraldo Couto)].

¹⁴⁴ “Pelas tardes, resignado à solidão, eu saía, como se diz, para me cansar” (ZAMBRA, 2014, p. 19 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁴⁵ “(...) um personagem de televisão que conduzia um programa sem horário fixo, e eu o odiava por isso, pelos aborrecidos pronunciamentos em cadeia nacional que interrompiam a programação nas melhores partes. (...) por ser filho de puta, por ser assassino” (ZAMBRA, 2014, p. 18).

¹⁴⁶ “(...) as famílias novas, as famílias sem história, dispostas ou talvez resignadas a habitar aquele mundo de fantasia” (ZAMBRA, 2014, p. 25 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁴⁷ A referência aos nomes reais de, respectivamente, Pablo Neruda e Gabriela Mistral parece contribuir para a ideia de viverem em um mundo de fantasia em descompasso com a realidade.

¹⁴⁸ “Pensé en mi madre, en mi padre. Pensé: de qué tienen cara mis padres. Pero nuestros padres nunca tienen cara realmente. Nunca aprendemos a mirarlos bien” (ZAMBRA, 2017, p. 18) [“Pensei em minha mãe, em meu pai. Pensei: meus pais têm cara de quê? Mas nossos pais nunca têm cara realmente. Nunca aprendemos a olhá-los bem” (ZAMBRA, 2014, p. 16 Tradução de José Geraldo Couto)].

¹⁴⁹ “(...) un comunista era alguien que leía el diario y recibía en silencio las burlas de los demás” (ZAMBRA, 2014, p. 23 Tradução de José Geraldo Couto).

El profesor Morales, en cambio, me quiso desde un comienzo, y yo confié en él lo suficiente como para preguntarle una mañana, mientras caminábamos hacia el gimnasio para la clase de Educación Física, si era muy grave ser comunista. Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista? No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista. ¿Y tú eres comunista? Yo soy un niño, le dije. Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías. No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no. ¿Y qué es tu papá? Mi papá no es nada, respondí, con seguridad. No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo. Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura (ZAMBRA, 2017, p. 39-40)¹⁵⁰.

Pensativo, o narrador logo se lembra confusamente daquele homem solitário que vigiava. Raúl havia recebido 5 homens em sua casa durante os meses de vigia e parecia agir com naturalidade em seu cotidiano. Sobre esta informação, Claudia pouco se importou. Tudo muda, entretanto, quando a garota é informada da visita de uma mulher: “(...) su reacción fue muy distinta cuando le conté que había alojado allí una mujer, y no una noche, como era habitual, sino dos noches seguidas (...) era evidente que estaba sorprendida, e incluso enojada” (ZAMBRA, 2017, p. 43)¹⁵¹. A recomendação de Claudia, dita com um choro engasgado, era que “Aladino” tentasse descobrir tudo o que pudesse sobre essa possível namorada de Raúl.

De fato, o garoto não apenas reencontra a mulher - ou melhor, a adolescente como percebe o narrador – como, inclusive, se engaja numa estranha perseguição a garota na qual seguiu-se um longo trajeto de ônibus até que a perseguida entrasse numa casa de fachada azul.

¹⁵⁰ “O professor Morales, em compensação, gostou de mim desde o começo, e eu confiava nele o bastante para perguntar numa manhã, enquanto caminhávamos até o ginásio para a aula de educação física, se era muito grave ser comunista.

Por que você está me perguntando isso, disse ele. Acha que eu sou comunista?

Não, respondi. Tenho certeza de que o senhor não é comunista.

E você é comunista?

Eu sou um menino, disse ele.

Mas se seu pai fosse comunista talvez você também fosse.

Não acho, porque meu avô é comunista e meu pai não.

E o que é o seu pai?

Meu pai não é nada, respondi com firmeza.

Não é bom que você fale sobre essas coisas, ele disse depois de me fitar por um tempo. Só o que posso te dizer é que vivemos num momento em que não é bom falar sobre essas coisas. Mas algum dia poderemos falar disso e de tudo.

Quando a ditadura terminar, disse eu, como que completando uma frase num controle de leitura” (ZAMBRA, 2014, p. 35-36 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵¹ “(...) sua reação foi muito distinta quando contei que ele havia hospedado ali uma mulher, e não por uma noite, mas sim por duas noites seguidas (...) era evidente que estava surpresa, e até aborrecida” (ZAMBRA, 2014, p. 39 Tradução de José Geraldo Couto).

Determinado pela sua descoberta o narrador acudiu ao encontro com Claudia com o propósito de contar-lhe tudo o que descobrira sobre esta suposta namorada de Raúl. No entanto, as coisas não decorreram como ele imaginava.

No encontro marcado, a garota levava a tiracolo “(...) um tipo de pelo largo y rubio” (ZAMBRA, 2017, p. 48)¹⁵² chamado Esteban. Tal ato parece quebrar a confiança do protagonista em Claudia de modo que não contou a ela “(...) lo que havia averiguado, tal vez a manera de venganza, pues no estaba preparado para lo que estaba sucediendo, no podía entender (...) por qué era lícito que ella compartiera el secreto” (ZAMBRA, 2017, p. 48)¹⁵³. O garoto, assim, tenta esquecer Claudia, mas em algumas semanas recebe um chamado de urgência e logo é avisado de que “Ya no es necesario que espies a Raúl” (ZAMBRA, 2017, p. 49)¹⁵⁴.

No fim do capítulo “I. Personajes secundários”, já passado meses ou talvez um ano das espionagens, o narrador indicava que de fato teria se esquecido da garota quando, de pronto, se encontra com Raúl de partida:

Todo fue muy rápido. Me acerque, le pregunté donde iba, y él no respondió: me Miró con un gesto neutro y evasivo. Salí corriendo a la casa de Claudia. Quería avisarle y mientras corría descubrí que también quería que me perdonara. Pero Claudia ya no estaba. Se fueron hace unos días, dijo la vecina. No sé adónde, cómo voy a saberlo, dijo. A otra villa, supongo (ZAMBRA, 2017, p. 50)¹⁵⁵.

Se retomarmos a concepção do tropo *boy meets girl* zambriano supramencionada, podemos ver neste desfecho um arco narrativo completo em si mesmo: garoto (narrador) conhece garota (Claudia), garoto se envolve com garota (espionagens e informes) e garoto perde garota (mudança de Claudia). A reflexão histórica como prometida, ainda que descrita pela percepção infantil do narrador, se faz presente, mas não a linguagem metanarrativa. Esta ausência, conjuntamente com o final enigmático, parece assim definir o primeiro capítulo de *Formas de volver a casa* como o desejado capítulo breve do romance de Julián que

¹⁵² “(...) um sujeito de cabelo comprido e loiro” (ZAMBRA, 2014, p. 45 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵³ “(...) o que tinha averiguado, talvez por vingança pois não estava preparado para o que acontecia ali, não era capaz de entender (...) porque era lícito que ela compartilhasse o segredo” (ZAMBRA, 2014, p. 45 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵⁴ “Já não é necessário que você espione Raúl” (ZAMBRA, 2014, p. 46 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵⁵ “Foi tudo muito rápido. Me aproximei, perguntei para onde ele ia, e ele não me respondeu: me olhou com um gesto neutro e evasivo. Fui correndo à casa de Claudia. Queria avisá-la e enquanto corria descobri que também queria que ela me perdoasse. Mas Claudia já não estava. Foram embora faz uns dias, disse a vizinha. Não sei para onde, como vou saber?, disse. Para outra vila, suponho” (ZAMBRA, 2014, p. 47 Tradução de José Geraldo Couto).

consignaria tudo o que aquele garoto, de família alienada e conivente com o regime social, sabia. Passemos então para o que ele não sabia.

O capítulo “III. La literatura de los hijos” inicia-se com uma sumarização de início da fase adulta de “Aladino”. Assim, somos informados de que o narrador saíra da casa dos pais, e Maipú como referência física desta vivência, em 1995 na busca de “(...) uma vida plena y peligrosa o tal vez simplemente quería lo que algunos hijos quieren desde siempre: una vida sin padres” (ZAMBRA, 2017, p. 87)¹⁵⁶ que o levou a morar em pequenos apartamentos e a trabalhar em qualquer coisa enquanto terminava a faculdade. Já aos trinta, enquanto caminhava, se topa novamente com a casa de fachada azul em que viu, quando criança, a suposta namorada de Raúl entrar:

Pensé entonces em Claudia y también en Raúl y en Magali: imaginé o intenté imaginar sus vidas, sus destinos. Pero de pronto los recuerdos se apagaron. Por un segundo, sin saber por qué, pensé que todos estaban muertos. Por un segundo, sin saber por qué, me sentí inmensamente solo (ZAMBRA, 2017, p. 88)¹⁵⁷.

Inquieto por este sentimento, o narrador se converte então novamente num espião que não sabe exatamente o que quer encontrar: volta à frente da casa azul de forma obsessiva nos dias seguintes para observar o movimento da residência. A impulsividade prevalece sobre a temperança e “Aladino” decide tocar a campainha e interpelar a mulher que habitava a casa e, até então, desconfiava ser Claudia ao que tem a resposta: “Yo no soy Claudia. Soy Ximena, la hermana de Claudia. Y tú eres el niño que me siguió esa tarde, Aladino. Así te decía Claudia, nos reíamos mucho cuando se acordaba de ti. Aladino” (ZAMBRA, 2017, p. 91)¹⁵⁸. No prosseguimento do diálogo o narrador diz que gostaria de ver Claudia e Ximena responde, com hostilidade, que o pai de ambas está a ponto de morrer e logo ela voltaria dos Estados Unidos para chorar pelo defunto. “Aladino” pergunta então por don Raúl ao que escuta, “No

¹⁵⁶ “(...) uma vida plena e perigosa ou talvez simplesmente quisesse o que alguns filhos querem desde sempre: uma vida sem pais” (ZAMBRA, 2014, p. 83 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵⁷ “Pensei então em Claudia e também em Raúl e em Magali: imaginei ou tentei imaginar suas vidas, seus destinos. Mas de repente as lembranças se apagaram. Por um segundo, sem saber porque, pensei que todos estavam mortos. Por um segundo, sem saber por que, me senti imensamente sozinho” (ZAMBRA, 2014, p. 84 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁵⁸ “Eu não sou Claudia. Sou Ximena, a irmã de Claudia. E você é o menino que me seguiu aquela tarde, Aladino. Assim te chamava Claudia, ríamos quando ela se lembrava de você. Aladino” (ZAMBRA, 2014, p. 85 Tradução de José Geraldo Couto).

sé cómo está don Raúl. Debe estar bien. Pero mi padre está muriendo. Chao, Aladino, dijo ella. No entiendes, nunca vas a entender nada, huevón” (ZAMBRA, 2017, p. 92)¹⁵⁹.

Como se percebe o tratamento da história pelo narrador quando adulto, ao contrário de como fora tratado no capítulo I, não somente confronta a sua ignorância infantil como estabelece a sua, como de sua família, participação a-histórica dos acontecimentos que marcaram a ditadura chilena, isto é, enquanto naquele tempo “(...) la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido” (ZAMBRA, 2017, p. 91), como coloca Ximena, “Seguro que en esos años tú [“Aladino”] buscabas gatitos o perritos, igual que ahora” (ZAMBRA, 2017, p. 91)¹⁶⁰. A autoreflexão zambriana, aqui, parece seguir todo o seu cruel percurso, antes reservado apenas ao âmbito artístico, pelas sendas da História quando o protagonista, ao se deparar novamente com Claudia, passa a refletir sobre a legitimidade de seu discurso e de sua “autoridade” como narrador:

Nos juntamos una tarde de noviembre, en el Starbucks de La Reina. Me gustaría recordar ahora, con absoluta precisión, cada una de sus palabras y anotarlas en este cuaderno sin mayores comentarios. Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo. Que estuviera ahora mismo, en mi casa, escribiendo. Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar (ZAMBRA, 2017, p. 94 Grifo nosso)¹⁶¹.

A “real” história de Claudia é, desse modo, descortinada: Magali e Roberto tiveram nos anos de 1970 uma vida aparentemente plena mesmo com o golpe de setembro de 1973. Em 1981, no entanto, Roberto se reconecta com a militância de esquerda e passa a assumir responsabilidades como informante e contato de grupos comunistas, responsabilidades estas que traziam consigo riscos para aquela família. Roberto então assumiria a identidade de Raúl, seu cunhado que sai do país, se muda para a passagem Aladino para o desconhecimento de Claudia que só descobriria na noite do terremoto de 1985. E com o desabafo de Claudia

¹⁵⁹ “Não sei como está o senhor Raúl. Deve estar bem. Mas meu pai está morrendo. Tchao, Aladino, disse ela. Você não entende, nunca vai entender nada, seu bocó” (ZAMBRA, 2014, p. 86 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁰ “(...) as pessoas procuravam outras pessoas, procuravam corpos de pessoas que haviam desaparecido. Com certeza naqueles anos você procurava gatinhos e cachorrinhos como agora” (ZAMBRA, 2014, p. 86 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶¹ “Nos encontramos numa tarde de novembro, no Starbucks de La Reina. Eu gostaria de me lembrar agora, com absoluta precisão, de cada uma de suas palavras e anotá-las neste caderno, sem maiores comentários. Gostaria de imitar sua voz, aproximar uma câmera dos gestos que fazia quando penetrava, sem medo, no passado. Gostaria que outra pessoa escrevesse este livro. Que ela, por exemplo, o escrevesse. Que estivesse agora mesmo, na minha casa, escrevendo. Mas eu é que devo escrevê-lo e aqui estou. E aqui vou ficar” (ZAMBRA, 2014, p. 87 Tradução de José Geraldo Couto).

vemos uma bem diferente legitimidade da condição de narrador daquela pela qual pregava Benjamin:

Aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar a su historia con precisión, con crudeza. Pero es una trampa ponerlo así, como si el proceso concluyera alguna vez. Solamente ahora siento que puedo hacerlo, dice Claudia. Lo intenté mucho tiempo. Pero ahora he encontrado una especie de legitimidad. Un impulso. Ahora quiero que alguien, que cualquiera me pregunte, de la nada: quién eres? (ZAMBRA, 2017, p. 99 Grifo nosso)¹⁶².

Se o que unia e dava o tom da relação entre Julio e Emilia, em *Bonsái* era a literatura, em *Formas de volver a casa*, vemos como o relacionamento que “Aladino” e Claudia passam a cultivar gira em torno da rememoração dessas pessoas que estavam à margem do processo histórico por serem, naquele tempo, não mais que os filhos de quem, de fato, escrevia a História; “Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (ZAMBRA, 2016, p. 122)¹⁶³, destaca o narrador em determinado momento, nesta que parecer ser, se nos é permitido o trocadilho, uma busca pelo tempo perdido.

Assim, após a morte de Roberto, “Aladino” e Claudia engatam num relacionamento - não amoroso mas, ao menos, sexual - em que a história familiar de Claudia vai sendo exumada. Entretanto, como ficaria a família do narrador neste contexto?

Em um determinado diálogo entre a díade, o protagonista confessa: “En mi familia no hay muertos, le digo. Nadie ha muerto. Ni mis abuelos, ni mis padres, ni mis primos, nadie” (ZAMBRA, 2017, p. 104)¹⁶⁴. A semelhança com a visão de Julián em *La vida de los árboles* é inegável e ganha na voz deste narrador uma profundidade outra quando, ao recordar-se de uma memória de tempos de faculdade, é vista em desacordo com a de seus pares:

De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros.

¹⁶² “Aprender a contar sua história como se não doesse. Isso dói, para Claudia, crescer: aprender a contar sua história com precisão, com crueza. Mas é uma armadilha colocar a coisa desse modo, como se o processo terminasse um dia. Somente agora sinto que posso fazê-lo, diz Claudia. Tentei durante muito tempo. Mas agora encontrei uma espécie de legitimidade. Um impulso. Agora quero que alguém, que qualquer pessoa me pergunte, do nada: quem é você?” (ZAMBRA, 2014, p. 93 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶³ “O que nos une é o desejo de recuperar as cenas dos personagens secundários. Cenas razoavelmente descartadas, desnecessárias, que no entanto colecionamos sem cessar” (ZAMBRA, 2014, p. 115 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁴ “Em minha família não há mortos, digo eu. Ninguém morreu. Nem meus avós, nem meus pais, nem meus primos, ninguém” (ZAMBRA, 2014, p. 98 Tradução de José Geraldo Couto).

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia (ZAMBRA, 2017, p. 105)¹⁶⁵.

Naquele momento, o narrador se lembra fortemente de Claudia. No entanto, não queria ou não se atrevia, nos diz, a contar aquela história, “No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (ZAMBRA, 2017, p. 105)¹⁶⁶. Tal afirmação vai de encontro com a proposição benjaminiana de um narrador que se escusa, como individualidade, da narrativa para contar as histórias da tradição comunitária. Pelo contrário, o sentimento que parece expressar é, enfim, o do herói problemático de que falava Lukács.

O ponto chave para esta segunda metade da camada (A) ocorre quando Claudia insiste que visitem Maipú. Apesar de não achar uma boa ideia, “Aladino” aceita a proposta e logo se vão para a casa dos pais do protagonista. Desta visita, os diálogos que trava o narrador com seus pais, para ele, se parecem reveladores e pensa “En qué momento, pienso, mi padre cambio tanto. Al pensarlo lo dudo: no sé si realmente ha cambiado o si siempre fue así” (ZAMBRA, 2017, p. 126)¹⁶⁷. Deste ponto, com Claudia se isolando no quarto de “Aladino” e o enfrentamento com seu pai chegando ao limite, a fatídica bravata não tarda em chegar: “Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden” (ZAMBRA, 2017, p. 129)¹⁶⁸.

É curioso observar como o narrador se utiliza destes diálogos, tanto no enfrentamento do pai como da posterior tertúlia com a mãe para, de modo talvez efusivamente pedagógico, tocar em assuntos como a alienação política¹⁶⁹ de seus progenitores ou de consciência de

¹⁶⁵ “De todos os presentes eu era o único que provinha de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura: meus amigos tinham crescido lendo os livros que seus pais ou seus irmãos mortos tinham deixado em casa. Mas na minha família não havia nem mortos nem livros.

Sou o filho de uma família sem mortos, pensei enquanto meus companheiros contavam suas histórias de infância” (ZAMBRA, 2014, p. 98 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁶ “Não era minha. Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história” (ZAMBRA, 2014, p. 99 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁷ “Em que momento, penso, meu pai mudou tanto. Ao pensar, duvido: não sei se realmente mudou ou se sempre foi assim” (ZAMBRA, 2014, p. 120 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁸ “E finalmente vem a frase temida e esperada, o limite que não posso, que não vou tolerar: Pinochet foi um ditador e tudo mais, matou algumas pessoas, mas pelo menos naquele tempo havia ordem” (ZAMBRA, 2014, p. 123 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁶⁹ “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura – siento que mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento” (p. 132-133) [“Todos estavam metidos em política, mamãe. Você também. Vocês. Ao não participar, apoiavam a ditadura – sinto que em minha linguagem há ecos, há vazios. Me sinto como se falasse segundo um manual de comportamento (ZAMBRA, 2014, p. 127 Tradução de José Geraldo Couto)].

classe¹⁷⁰ que, inclusive, chega a desembocar em uma pouco criativa metalinguagem com a ficção que lemos:

Sus padres están muertos, digo.
¿Los mató la dictadura?
No.
¿Y de qué muieron?
Su madre murió de un derrame cerebral y su padre de cáncer.
Pobrecita Claudia, dice mi mamá.
Pero no murieron de razones políticas, dice mi padre.
Pero están muertos.
Pero tú estás vivo, dice él. Y te apuesto que vas a contar esa historia tan buena en un libro.
No voy a escribir un libro sobre ellos. Voy a escribir un libro sobre ustedes, les digo, con una sonrisa extraña dibujada en la boca (ZAMBRA, 2017, p. 130-131)¹⁷¹.

Após aquela viagem, passado algum tempo, Claudia decide voltar aos Estados Unidos repetindo, de certa forma, o final da primeira parte desta narrativa. A diferença, dessa vez, é que há um conflito no qual, imaturamente, “Aladino” não lida bem com a perda ao acusar Claudia de viajar por estar enamorada de outra pessoa – “Pensé en su novio argentino y pensé en Esteban, el joven rubio que la acompañaba en ese tiempo, em Maipú” (ZAMBRA, 2017, p. 141)¹⁷² – ao que ouve, com um tom indefinível, que talvez fosse melhor que entende o término desta maneira: “Es más fácil entenderlo así. Es mejor pensar que todo esto ha sido una historia de amor (ZAMBRA, 2017, p. 141 Grifo nosso)¹⁷³.

Como podemos presumir da sentença grifada, bem como da análise anterior do capítulo I, esta segunda metade da camada de ficcionalização (A) de *Formas de volver a casa*

¹⁷⁰ “Ao saber que a mãe lê um livro de Carla Guelfenbein, no qual supostamente figuram personagens de uma classe alta, o narrador contesta a identificação que sua mãe diz sentir com aqueles problemas, de forma que ouve em resposta: “Te equivocas, me dice, tal vez ésa no es mi clase social, de acuerdo, pero las clases sociales han cambiado mucho, todo el mundo lo dice. Y al leer esa novela yo sentí que sí, que ésos sí eran mis problemas. Entiendo que te moleste lo que te digo, pero deberías ser un poco más tolerante” (ZAMBRA, 2017, p. 134) [Você se engana, diz, talvez aquela não seja minha classe social, concordo, mas as classes sociais mudaram muito, todo mundo diz isso. E ao ler esse romance eu senti que sim, que aqueles eram meus problemas. Entendo que te incomode que eu diga isso, mas você deveria ser um pouco mais tolerante” (ZAMBRA, 2014, p. 128 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷¹ “Os pais estão mortos, digo.

A ditadura os matou?

Não.

E morreram de quê?

A mãe morreu de um derrame cerebral e o pai de câncer.

Coitadinha da Claudia, diz minha mãe.

Mas não morreram por razões políticas, diz meu pai.

Mas estão mortos. Mas você está vivo, diz ele. E aposto que vai contar esta história tão boa num livro.

Não vou escrever um livro sobre eles. Vou escrever um livro sobre vocês, digo, com um sorriso estranho desenhado na boca” (ZAMBRA, 2014, p. 125 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷² “Pensei em seu namorado argentino e pensei também em Esteban, o jovem louro que a acompanhava naquele tempo, em Maipú” (ZAMBRA, 2014, p. 134-135 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷³ “É mais fácil entender assim. É melhor pensar que tudo isso foi uma história de amor” (ZAMBRA, 2014, p. 135 Tradução de José Geraldo Couto).

também pode ser assumida pelo tropo *boy meets girl* zambriano: garoto (“Aladino”) conhece garota (ou neste caso, reencontra Claudia), garoto se envolve com garota (tempo juntos de rememoração), garoto perde garota (Claudia vai embora). Porém, se levarmos em consideração a “dica” de Claudia e retomarmos neste exame a estrutura em 5 atos como exposta por Freytag chegamos a um importante ponto da organização narrativa: Exposição (narrador conhece Claudia), Complicações (espionagens a Raúl), Clímax (elipse temporal no texto), *Falling action* (resignificação de Claudia) e Catástrofe (confronto com os pais de “Aladino” e partida de Claudia).

Se tomarmos a explicação de Yorke para o clímax de Freytag, ou *midpoint* como chama Yorke, que se caracterizaria como “(...) o momento da ‘grande mudança’” (YORKE, 2013, p. 58 Tradução nossa) que “(...) marca o ponto de não retorno para os protagonistas; (...) o fim da jornada externa para encontrar a ‘solução’ e o início de sua jornada de volta” (YORKE, 2013, p. 59 Tradução nossa), podemos ver como este momento que deveria acontecer durante a elipse temporal que divide os capítulos I e III não somente não ocorre -, isto é, nada muda a perspectiva de “Aladino” durante esse espaço de tempo - como, coincidentemente, esta lacuna é preenchida no texto pela introdução da camada (B) (capítulo II) no romance. Para entendermos melhor este fenômeno, passemos, assim, para o exame da segunda camada ficcional de *Formas*.

2.3.2. Estamos bem

A trama que se engendra na camada (B) do terceiro romance de Zambra é, a primeira vista, muito simples: enquanto exerce seu ofício, isto é, o de escritor, o narrador/protagonista tenta reatar o relacionamento com a ex-esposa. E de fato, ao longo do texto que se desenrola como um diário, os momentos em que a trama amorosa avança são, principalmente no capítulo II, pontuais. No entanto, é possível que assim o seja pela prevalência do exercício autorreflexivo que faz o narrador com o seu processo de criação literária como vemos logo no primeiro parágrafo:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia.

Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio (ZAMBRA, 2017, p. 53)¹⁷⁴.

O efeito de *work in progress* (como vemos no fragmento) produzido sobre a camada (A) parece descortinar os bastidores da narrativa que lemos e, por consequência, dar a noção de estreitamento, como já havíamos anunciado, das instâncias narrativas ou, mais especificamente, entre o narrador de *Formas* e o autor implícito presente na trilogia de romances. Basta para tal, nos lembrarmos da definição de Booth sobre o caráter desta entidade como um “(...) autor que permanece nos bastidores, como um diretor de cena, como um marionetista, ou como um Deus indiferente silenciosamente aparando as unhas” (BOOTH, 1978, p. 143 Tradução nossa). Este autor, o protagonista da camada (B), entretanto, se assemelha menos a um Deus do que um homem em perpétuo diálogo com sua obra ou mesmo, a dizer o próprio, “Lo que pasa, Eme, pienso ahora, un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme” (ZAMBRA, 2017, p. 55 GRIFO NOSSO)¹⁷⁵, que acrescenta: “O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando” (ZAMBRA, 2017, p. 55)¹⁷⁶. Em *Formas de volver a casa*, depois da mescla de ironia e homenagem em *Bonsái* e da descrença camuflada de *La vida privada de los árboles*, a batalha pela legitimidade narrativa ganha, finalmente, o campo aberto.

Sob esta perspectiva, é simbólica a percepção deste narrador de que “La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos, y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra”

¹⁷⁴ “Pouco a pouco avanço no romance. Passo o tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. No começo eu duvidava até do seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres da minha geração. Faz todo sentido que se chame assim. Além do mais, tem um som agradável. Claudia. Gosto muito que meus personagens não tenham sobrenome. É um alívio” (ZAMBRA, 2014, p. 51 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷⁵ “O que acontece, Eme, penso agora, um pouquinho bêbado, é que espero uma voz. Uma voz que não é a minha. Uma voz antiga, romanesca, firme” (ZAMBRA, 2014, p. 53 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷⁶ “Ou então é que eu gosto de estar no livro. É que eu prefiro escrever a já ter escrito. Prefiro permanecer, habitar esse tempo, conviver com esses anos, perseguir longamente imagens esquivas e examiná-las com cuidado. Vê-las mal, mas vê-las. Ficar ali, olhando” (ZAMBRA, 2014, p. 61 Tradução de José Geraldo Couto).

(ZAMBRA, 2017, p. 57)¹⁷⁷ tanto para a legitimidade de sua estória, quanto da sua participação da História:

Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en rincones. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar a doblar las servilletas en formas de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (ZAMBRA, 2017, p. 57)¹⁷⁸.

Esta autoconsciência, entretanto, não parece expurgar de todo “O Narrador” benjaminiano de si. Neste sentido, ao se encontrar com o poeta Rodrigo Olavarria, o protagonista parece reavaliar, em contraste com o tratamento do romancista Gazmuri em *Bonsái*, a pronunciada característica dos narradores tradicionais de aconselhar:

Nos conocemos poco pero nos une una especie de confianza previa y reciproca. Me gusta que dé consejos. Ahora que lo pienso, hubo un tiempo en que todo el mundo daba consejos. La vida consistía en dar y recibir consejos. Pero de pronto nadie quiso más consejos. Era tarde, nos habíamos enamorado del fracaso, y las heridas eran trofeos, igual que cuando niños, después de jugar entre los árboles. Pero Rodrigo da consejos. Y los escucha, los pide. Está enamorado del fracaso, pero también, todavía, de esas formas antiguas y nobles de la amistad (ZAMBRA, 2017, p. 70)¹⁷⁹.

Com efeito, o que constatamos deste processo dialógico que pratica o narrador não é, de algum modo, um revanchismo para com as instituições e personalidades que tentam limitar a validade artística de um escritor como o protagonista, mas de uma conciliação por meio da confrontação. Isto significa, inclusive, o exame de sua própria obra.

De forma exemplar a esta autoavaliação nos deparamos com a indagação de Eme: “¿Se enamoran? ¿Es una historia de amor?” (ZAMBRA, 2017, p. 63)¹⁸⁰ ao passo que o protagonista, a evitar algum tipo conflito, só sorri. Mas ela insiste. “Me preguntó después,

¹⁷⁷ “O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Maldizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra” (ZAMBRA, 2014, p. 61 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷⁸ “Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em formas de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer” (ZAMBRA, 2014, p. 61 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁷⁹ “Nos conhecemos pouco, mas nos une uma espécie de confiança prévia e recíproca. Agora que penso no assunto, houve um tempo em que todo mundo dava conselhos. A vida consistia em dar e receber conselhos. Mas de repente ninguém quis mais conselhos. Era tarde demais, tínhamos nos enamorado do fracasso, e as feridas eram troféus, igual a quando éramos crianças, depois de brincar entre as árvores. Mas Rodrigo dá conselhos. E os escuta, os pede. Está apaixonado pelo fracasso, mas também, ainda, por essas formas antigas e nobres de amizade” (ZAMBRA, 2014, p. 66-67 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁸⁰ “Eles se apaixonam? É uma história de amor?” (ZAMBRA, 2014, p. 60 Tradução de José Geraldo Couto).

medio en broma, si los personajes se quedan juntos para toda la vida” (ZAMBRA, 2015, p. 64)¹⁸¹ e o desconforto do narrador é latente que nos aponta de modo intencional, mas indiretamente ao diálogo, o uso que faz do tropo *boy meets girl* e a consequente desvalorização da obra pela sua qualidade de gênero “menor”:

No pude evitar un asomo de molestia. Le respondí que no: que vuelven a verse ya adultos y se enredan unas semanas, tal vez algunos meses, pero que no podría ser así, que nunca es así – nunca es así en las novelas buenas, pero en las novelas malas todo es posible, dijo Eme, atándose el pelo con nerviosismo y coquetería (ZAMBRA, 2017, p. 64)¹⁸².

E será desta franqueza com que o narrador lida tanto o seu processo criativo como as páginas mais íntimas de sua história individual, tornando-o vulnerável, que surge na narrativa de *Formas de volver a casa* o preço a ser pago pela execução do romance que ocorre, como definiu Freytag, não mais que no terceiro ato da obra.

Com efeito, o capítulo II está salpicado de momentos em que a troca da exposição de uma intimidade por uma legitimidade narrativa é posta em questão; momentos estes que vão desde a curiosa conversa que trava o narrador com uma senhora no avião¹⁸³, passando pela defrontação com a página¹⁸⁴ ou pela cena no parque¹⁸⁵ até a evidente preocupação com a vida particular de Eme, afinal, “Gracias a ella encontré la historia para esta novela” (ZAMBRA, 2017, p. 55)¹⁸⁶. Contudo, a situação que demarca definitivamente o *point of no return* do

¹⁸¹ “Ela me perguntou depois, meio de brincadeira, se os personagens ficam juntos por toda a vida” (ZAMBRA, 2014, p. 61 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁸² “Não pude evitar um sinal de aborrecimento. Respondi que não: que voltam a se ver já adultos e se enredam por umas semanas, talvez alguns meses, mas que de nenhuma maneira ficam juntos. Disse que não poderia ser assim, que nunca é assim – nunca é assim nos romances bons, mas nos ruins tudo é possível, disse Eme, prendendo o cabelo com nervosismo e afetação” (ZAMBRA, 2014, p. 61 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁸³ “En vez de preguntarme qué clase de libros escribo, sin embargo, la mujer que iba a mi lado quiso saber cuál era mi seudónimo. Le respondí que no tenía seudónimo. Que desde hacía años los escritores ya no usaban seudónimos. Me miró con escepticismo y a partir de entonces su interés en mí fue decayendo. Al despedirnos me dijo que no me preocupara, que tal vez pronto se me iba a ocurrir un buen seudónimo” (ZAMBRA, 2018, p. 69).

¹⁸⁴ “Intenté después seguir escribiendo. No sé muy bien por dónde avanzar. No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos. Pero estoy seguro de poder hacerlo bien. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado. Estoy de nuevo en blanco, como una caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia” (ZAMBRA, 2017, p. 64).

¹⁸⁵ “Esta mañana vi, en un banco del Parque Intercomunal, a una mujer leyendo. Me senté enfrente para verle la cara y fue imposible. El libro absorbía su mirada y por momentos creí que ella lo sabía. Que alzar el libro de esa manera – a la estricta altura de los ojos, con ambas manos, con los codos apoyados en una mesa imaginaria – era su forma de esconderse. (...) Leer es cubrirse la cara, pensé.

Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (ZAMBRA, 2017, p. 66).

¹⁸⁶ “Graças a ela encontrei a história para este romance” (ZAMBRA, 2014, p. 53 Tradução de José Geraldo Couto).

protagonista, ou seja, o clímax freytagiano, se dá no memento em que o narrador volta à casa dos pais.

Este retorno do protagonista, que em certos parágrafos guarda enorme semelhança ao retorno de “Aladino”¹⁸⁷, nos surpreende pela forma como os pais do narrador da camada (B) são muito menos intransigentes do que poderíamos esperar. Exemplo disso ocorre no diálogo do protagonista com sua mãe que acerca do livro que lia e, assim como na camada (A), o faz questioná-la sobre a real possibilidade de se identificar com personagens de diferente classe social: “Hablabla en serio, demasiado en serio. Sabía que no correspondía hablar en serio, pero no podía evitarlo” (ZAMBRA, 2017, p. 80)¹⁸⁸, A resposta da mãe, enfim, o pega de surpresa:

Ella me miró con una mezcla de enojo y compasión. Con un poco de lata. Te equivocas, me dijo, al fin: tal vez ésa no es mi clase social, de acuerdo, pero las clases sociales han cambiado mucho, todo el mundo lo dice, y al leer esa novela yo sentí que sí, que ésos eran mis problemas. Entiendo que te moleste lo que te digo, pero deberías ser un poco más tolerante.
Me pareció extrañísimo que mi madre usara esa palabra, tolerante. Me dormí recordando la voz de mi madre diciéndome: deberías ser un poco más tolerante (ZAMBRA, 2017, p. 80)¹⁸⁹.

Esta passagem, em contraste com as densamente pedagógicas vistas na camada (A), demonstra indícios de que o narrador decidiria pagar o preço do romance ainda que custasse a representação rasa e comodista dos seus pais. Mas o que parece ser o golpe final de autoconsciência da viagem é justamente seu fim. Assim, quando a sua irmã, que lhe havia dado carona, pergunta se ela aparecia no livro, a resposta negativa do protagonista, com o propósito de protegê-la, não parece convincente:

¹⁸⁷ De forma que, se por um lado lemos “Me impresionó, sobre todo, ver en el living un mueble nuevo de libros. (...) Gracias a esta biblioteca tu madre se puso a leer y yo también, aunque tú sabes que prefiero ver películas, dijo mi padre (ZAMBRA, 2017, p. 76) [“Fiquei impressionado sobretudo ao ver na sala um móvel novo para livros (...) Graças a esta biblioteca tua mãe se pôs a ler e eu também, embora você saiba que prefiro ver filmes, disse meu pai” (ZAMBRA, 2014, p. 73 Tradução de José Geraldo Couto)], por outro, nos é narrado: “Me sorprende ver que el living un mueble para libros. Está repleto. Gracias a esta biblioteca tu madre se ha puesto a leer y yo también, aunque tú sabes que prefiero ver películas, dice mi padre” (ZAMBRA, 2017, p. 125) [“Fico surpreso ao ver na sala um móvel para livros. Está repleto. Graças a esta estante sua mãe começou a ler e eu também, embora você saiba que eu prefiro ver filmes, diz meu pai” (ZAMBRA, 2014, p. 119 Tradução de José Geraldo Couto)].

¹⁸⁸ “Eu falava sério, demasiado sério. Sabia que não precisaria falar tão sério, mas não podia evitar” (ZAMBRA, 2014, p. 119 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁸⁹ “Ela me encarou com um misto de irritação e compaixão. Com um pouco de enfado. Você se engana, me disse, por fim: talvez aquela não seja minha classe social, concordo, mas as classes sociais mudaram muito, todo mundo diz isso, e ao ler esse romance eu senti que sim, que aqueles eram meus problemas. Entendo que te incomode que eu diga isso, mas você deveria ser um pouco mais tolerante. Achei estranhíssimo que minha mãe usasse essas palavras, tolerante. Fui dormir com a voz de minha mãe na cabeça, me dizendo: você deveria ser um pouco mais tolerante” (ZAMBRA, 2014, p. 74-75 Tradução de José Geraldo Couto).

Ella me mira escéptica, dolida. Me mira con cara de niña.
 Es mejor no ser personaje de nadie, digo. Es mejor no salir en ningún libro.
 ¿Y tú sales en el libro?
 Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.
 ¿Salen nuestros padres?
 Sí. Hay personajes parecidos a nuestros padres.
 ¿Y por qué no proteges, también a nuestros padres?
 Para esa pregunta no tengo ninguna respuesta (ZAMBRA, 2017, p. 82)¹⁹⁰.

Com o final do segundo capítulo, a reflexão que fica ao protagonista é a de que “Al escribir nos comportamos como hijos únicos. Como si hubiéramos estado soslos siempre” (ZAMBRA, 2017, p. 83)¹⁹¹. Esta solidão que admite o narrador, contudo, é invariavelmente aceita: “A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir. Del que ya no voy a salir” (ZAMBRA, 2017, p. 83)¹⁹². E com o desfecho podemos chegar a algumas conclusões.

A primeira constatação é de que a camada (A) não somente se insere na camada (B) como é por esta estruturalmente subordinada¹⁹³, fato que, inclusive, reelabora a ideia de “Personagens secundários” que leva o título do primeiro capítulo. Já a segunda percepção se refere a estrutura narrativa da camada (B) que parece perpetuar o supracitado tropo *autor e sua obra* zambriano dos romances anteriores: Exposição (protagonista da narrativa (B) inicia a feitura de seu livro), Complicações (narrador começa a refletir sobre sua obra), Clímax (decisão do narrador da camada (B) de continuar com a narrativa apesar do custo), *Falling action* (resignificação da camada (A)) e Catástrofe (?). A interrogação na catástrofe, assim, é o que veremos no último capítulo de *Formas de volver a casa*, é dizer, “Estamos bien”.

Com o início do quarto capítulo, neste sentido, vemos que Eme, que em todo o capítulo II relutou em ler o manuscrito do protagonista, finalmente cede em conhecer o relato, mas com a condição de que leria sozinha, em casa. Enquanto isso, a rotina reflexiva do

¹⁹⁰ “Ela me olha descrente, magoada. Me olha com cara de menina.

É melhor não ser personagem de ninguém, digo. É melhor não aparecer em nenhum livro.

E você, aparece no livro?

Sim. Mais ou menos. Mas o livro é meu. Não poderia deixar de aparecer. Ainda que me atribuisse outros traços e uma vida muito distinta da minha, do mesmo jeito eu estaria no livro. Já tomei a decisão de não me proteger.

E estão nossos pais?

Sim. Há personagens parecidos com nossos pais.

E por que você não protege, também, nossos pais?

Para essa pergunta não tenho resposta alguma” (ZAMBRA, 2014, p. 78-79 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹¹ “Ao escrever nos comportamos como filhos únicos. Como se sempre estivéssemos sozinhos” (ZAMBRA, 2014, p. 79 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹² “Às vezes odeio esta história, este ofício do qual já não posso sair. Do qual não vou mais sair” (ZAMBRA, 2014, p. 79 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹³ Exposição (narrador conhece Claudia), Complicações (espionagens a Raúl), Clímax (decisão do narrador da camada (B) de resignificar a narrativa), *Falling action* (resignificação de Claudia) e Catástrofe (confronto com os pais de “Aladino” e partida de Claudia). Conferir anexo III.

protagonista prossegue: “Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera, incluso sobre uno mismo. Pero también es necesario” (ZAMBRA, 2017, p. 148)¹⁹⁴.

A leitura do manuscrito por Eme, entretanto, parece perturbá-la, afinal, se baseia na história da sua vida. Por consequência, “El silencio de Eme me hiere y lo entiendo” (ZAMBRA, 2017, p. 155)¹⁹⁵, nos diz o narrador, pois, “La obligué a leer el manuscrito y ahora quiero obligarla a aceptarlo. Y el peso de su posible desaprobación me hace desear no haberlo escrito o abandonarlo. Pero no. No voy a abandonarlo” (ZAMBRA, 2017, p. 155)¹⁹⁶.

Esta ação de leitura acaba por repetir motes anteriores como vistos na leitura de “Tantalia” pelo casal de *Bonsái* ou a do romance de Julián pela imaginada Daniela que resultaram, respectivamente, no término do casal de estudantes (e a morte de Emilia) e a confirmação do desaparecimento de Verónica. Se *Formas* não foge a regra é porque Eme também decide terminar com a reaproximação. Ela, porém, é a única que apresenta uma justificativa clara, pronunciada:

De pronto, inesperadamente, Eme comenzó a hablar sobre la novela. Le había gustado, pero durante toda la lectura no había podido evitar una sensación ambigua, una vacilación. Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo. Me pareció una metáfora tonta, vulgar¹⁹⁷ (ZAMBRA, 2017, p. 159).

Justo no final do romance, o Chile é acometido por outro terremoto, este datado de 2010. Ao recorrer às ruas para averiguar se Eme estava bem, percebe, do lado de fora da casa, que sim e isto lhe basta. E voltando para casa, se dá com seu vizinho que lhe indaga se estavam bem. “Llevo dos años viviendo solo y el vecino no se entera” (ZAMBRA, 2017, p.

¹⁹⁴ “É estranho, é tolo pretender um relato genuíno sobre algo, sobre alguém, sobre qualquer um, até mesmo sobre si próprio. Mas é necessário também” (ZAMBRA, 2014, p. 141 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹⁵ “O silêncio de Eme me fere e o entendo” (ZAMBRA, 2014, p. 148 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹⁶ “Eu a obriguei a ler o manuscrito e agora quero obrigá-la a aceitá-lo. E o peso de sua possível desaprovação me faz desejar não tê-lo escrito ou abandoná-lo. Mas não. Não vou abandoná-lo” (ZAMBRA, 2014, p. 148 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹⁷ “De repente, sem que eu reparasse, Eme começou a falar sobre o romance. Tinha gostado, mas durante toda a leitura não teve como evitar uma sensação ambígua, uma vacilação. Você contou minha história, disse ela, e eu deveria te agradecer por isso, mas acho que não, que preferiria que ninguém contasse essa história. Expliquei que não era exatamente sua vida, que apenas tinha tomado algumas imagens, algumas lembranças que tínhamos dividido. Não dê desculpas, disse ela: você deixou algumas notas no cofre, mas de todo modo roubou o banco, disse. Achei essa metáfora tola, vulgar” (ZAMBRA, 2014, p. 152 Tradução de José Geraldo Couto). Nos livros bons, lembremos, o casal nunca termina junto.

162),¹⁹⁸ pensa o narrador que também pensa como agora ele era o vizinho solitário: “(...) ahora yo era Raúl, yo era Roberto” (ZAMBRA, 2017, p. 162)¹⁹⁹. Solidão que, eleita em decorrência de sua profissão e condição *sine qua non* do herói problemático da Modernidade, é por fim aceita:

Es tarde. Escribo. La ciudad convalece pero retoma de a poco el movimiento de una noche cualquiera al final del verano. Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy, en el sur. En los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo (ZAMBRA, 2017, p. 164)²⁰⁰.

Com este desenlace, a problemática do narrador de *Formas de volver a casa* parece resolvida. Porém, como fica a busca por uma voz narrativa legítima em relação ao todo, i.e. “a trilogia” bonsai, perpetrada (ou intermediada) pelo autor implícito?

A verdade é que a conclusão de *Formas* não parece dar reais indícios do término deste longo processo autorreflexivo, é dizer, não nos é apontado uma resposta fundamental que pareça contentar esta voz zambriana, porque talvez este processo seja interminável. Sem embargo, se nos acercamos com maior detalhe para o primeiro conto de *Mis documentos* - coletânea que é publicada originalmente logo após o terceiro romance, em 2014 - nomeado homonimamente de “Mis documentos”, acreditamos que possamos visualizar a resposta que procuramos.

É difícil dizer que o conto “Mis documentos” possui uma trama; no mais, o que vemos são pontos centrais da formação do narrador e protagonista – durante a infância e mais brevemente na juventude - seja em relação à Igreja, Ditadura chilena, arte e família, isto é, os mesmos desenvolvidos ao longo da trilogia de romances com um ponto de referência que os une: a relação do narrador com os aparatos produtores da escrita dividida em três.

Neste sentido, o computador seria associado ao seu pai, visto que “La primera vez que vi un computador fue en 1980, a los cuatro o cinco años, pero no es un recuerdo puro, probablemente lo mezclo con visitas posteriores al trabajo de mi padre, en la calle Agustinas”

¹⁹⁸ “Faz dois anos que moro sozinho e o vizinho não se dá conta” (ZAMBRA, 2014, p. 155 Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁹⁹ “(...) agora eu era Raúl, eu era Roberto” (ZAMBRA, 2014, p. 155 Tradução de José Geraldo Couto).

²⁰⁰ “É tarde. Escrevo. A cidade convalesce mas retoma aos poucos o movimento de uma noite qualquer, o fim do verão. Penso ingenuamente, intensamente na dor. Nas pessoas que morreram hoje, no sul. Nos mortos d ontem, de amanhã. E neste ofício estranho, humilde e altivo, necessário e insuficiente: passar a vida olhando, escrevendo” (ZAMBRA, 2014, p. 157 Tradução de José Geraldo Couto).

(ZAMBRA, 2014, p. 9)²⁰¹. Destas lembranças, também se destaca o entusiasmo tecnológico de seu progenitor que “(...) con el cigarro eterno en la mano derecha y sus ojos negros fijos en los míos mientras me explicaba el funcionamiento de esas máquinas enormes” (ZAMBRA, 2014, p. 9)²⁰². Em linhas gerais, podemos presumir que o computador, neste caso, representa o novo, a vanguarda, a tecnocracia.

Já a associação da máquina de escrever se dá com a mãe: “Mi madre había estudiado programación, pero más temprano que tarde se había olvidado de los computadores, y prefería a esa tecnología menor [a máquina de escrever], que seguía siendo actual” (ZAMBRA, 2014, p. 9)²⁰³. Representação, assim, do trabalho com a página escrita, com a tecnologia, ainda que arcaica, com uma carga sentimental, maternal. E por fim, a avó do narrador é associada à palavra oral, logo ao narrador tradicional, pois, ao contrário dos pais, era a única que lhe contava histórias:

Las historias alegres terminaban mal, porque los protagonistas invariablemente morían en el terremoto. Pero también nos contaba otras historias tristísimas que terminaban bien y que eran para ella la literatura. A veces mi abuela terminaba llorando y mi hermana y yo nos dormíamos o más bien nos desvelábamos escuchando sus sollosos, y otras veces, aunque estuviera en un momento especialmente dramático de la historia, algún detalle le provocaba risa y estallaba en carcajadas contagiosas y también nos desvelábamos (ZAMBRA, 2014, p. 12 GRIFO NOSSO)²⁰⁴.

Entre as três opções possíveis, o narrador é vencido pela evolução tecnológica ficando com o computador que acaba por gerar, exemplarmente, o título do conto em referência a pasta do Windows: “Meus documentos”. Porém, ao mesmo tempo, o protagonista dá mostras de que em sua própria criação literária cabem todas aglutinadas ao nos dar uma curta e marcante demonstração de metalinguagem:

²⁰¹ “A primeira vez que vi um computador foi em 1980, as quatro ou cinco anos de idade, mas esta não é uma recordação pura, provavelmente a confundo com visitas posteriores ao trabalho de meu pai, na Calle Agustinas” (ZAMBRA, 2015, p. 11 Tradução de Miguel Del Castillo).

²⁰² “(...) com seu eterno cigarro na mão direita, os olhos pretos fixos nos meus enquanto me explicava o funcionamento daquelas máquinas enormes” (ZAMBRA, 2015, p. 11 Tradução de Miguel Del Castillo).

²⁰³ “Minha mãe tinha estudado programação, mas logo se esquecera dos computadores e preferia aquela tecnologia menor, que continuava atual” (ZAMBRA, 2015, p. 12 Tradução de Miguel Del Castillo).

²⁰⁴ “As alegres terminavam mal, porque os protagonistas invariavelmente morriam no terremoto. Mas também nos contava outras histórias, tristíssimas, que terminavam bem e que para ela eram literatura. Às vezes minha avó terminava chorando e minha irmã e eu adormecíamos ou então acordávamos escutando seus soluços, e outras vezes, mesmo que estivesse em um momento especialmente dramático da história, algum detalhe a fazia rir e ela explodia numa gargalhada contagiosa que também nos acordava (ZAMBRA, 2015, p. 15 Tradução de Miguel Del Castillo).

Es de noche, siempre es de noche al final de los textos. Releo, cambio frases, preciso nombres. Intento recordar mejor: más y mejor. Corto y pego, agrando la letra, cambio la tipografía, el interlineado. Pienso en cerrar este archivo y dejarlo para siempre en la carpeta. Mis documentos. Pero voy a publicarlo, quiero hacerlo, aunque no esté terminado, aunque sea imposible terminarlo (ZAMBRA, 2014, p. 28)²⁰⁵.

No fragmento se encontram tanto a narrativa tradicional, sempre aberta como o uso da tecnologia (recurso técnico análogo, por exemplo, a metalinguagem), mas também a vontade de publicar, intrínseca, se nos lembrarmos de Benjamin, da Modernidade e do romance. Onde está o autor implícito? Está defronte os nossos olhos: “Mi padre era un computador, mi madre una máquina de escribir. Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro” (ZAMBRA, 2014, p. 28)²⁰⁶.

Para uma leitura mais regularmente acadêmica da maturação da voz narrativa zambriana através do longo (e possivelmente eterno) processo reflexivo em *mise-en-abyme*, recuperamos a ilustrativa colocação de David Mazzucchelli, em sua graphic novel *Asterios Polyp* (2009), por nós utilizada como epígrafe deste capítulo:

To live (as I understand it) is to exist within a conception of time.
But to remember is to vacate the very notion of time.
Every memory, no matter how remote its subject, takes place “now”, at the moment it’s called up in the mind.
The more something is recalled, the more the brain has a chance to refine the original experience.
Because every memory is a re-creation, not a playback²⁰⁷ (MAZZUCHELLI, 2009, p. 268-269).

Esta noção de plasticidade da memória e, neste caso, de reflexão narrativa que se dá através do constante retorno pode ser respaldada tanto pela neurociência²⁰⁸, quanto, talvez sem muita surpresa, pela concepção narrativa que Walter Benjamin faz ao examinar a obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Posto isto, o conjunto da obra de Zambra se

²⁰⁵ “É noite, é sempre noite no fim dos textos. Releio, mudo frases, especifico nomes. Tento lembrar melhor: mais e melhor. Corto e colo, aumento a letra, mudo a fonte, a entrelinha. Penso em fechar este arquivo e deixá-lo para sempre na pasta Meus documentos. Mas vou publicá-lo, quero fazer isso, embora não esteja terminado, embora seja impossível terminá-lo” (ZAMBRA, 2015, p. 31 Tradução de Miguel Del Castillo).

²⁰⁶ “Meu pai era um computador, minha mãe uma máquina de escrever. Eu era um caderno vazio e agora sou um livro” (ZAMBRA, 2015, p. 31 Tradução de Miguel Del Castillo).

²⁰⁷ “Viver (como eu o entendo) é existir dentro de uma concepção do tempo. Mas lembrar é abandonar a própria noção de tempo. Toda memória, não importa quão remoto seja o assunto, ocorre “agora”, no momento em que é chamado na mente. Quanto mais algo é lembrado, mais o cérebro tem uma chance de refinar a experiência original, porque cada memória é uma recriação, não uma reprodução” (Tradução nossa). A citação foi retirada de uma construção imagética e, por motivos de organização textual, adaptada para a forma que se lê. Entretanto, deixamos as páginas originais em anexo – conferir anexo IV – para verificação do leitor.

²⁰⁸ Acreditamos que esta argumentação nos tomaria um desnecessário tempo e espaço na dissertação de forma que, para exame, indicamos a obra *Memória* (2011) do neurologista Ivan Izquierdo sobre o assunto.

assemelharia ao processo de Proust – que, ademais, figura nas páginas de *Bonsái* - que, como afirma Jean Marie Gagnebin no prefácio da coletânea de ensaios do crítico *Magia e técnica, arte e política*:

(...) realiza, com efeito, a proeza de reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa. Esse infinito, que o comprimento da obra e da frase proustianas configura, interna-se na vida parisiense elegante pelos caminhos convergentes da memória e da semelhança. A experiência vivida de Proust (“Erlebnis”), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva (“Erfahrung”) que fundava a narrativa antiga. Mas o caráter desesperadamente único da “Erlebnis” transforma-se dialeticamente em uma busca universal: o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, tornara-o possível (GAGNEBIN *apud* BENJAMIN, 1994, p. 15).

Para além desta leitura mais ortodoxa, também propomos uma mais ousada na qual a condição do autor implícito das sucessivas camadas, ao fim, ganha uma importância muito mais significativa. Nesta ótica, a afirmação do narrador de não mais ser um caderno em branco e sim um livro, não é observada como metafórica, mas literal.

Como vimos, quanto mais os narradores das camadas ficcionais demonstrariam as suas respectivas autociências gradativamente mais o autor implícito ganha autonomia no processo metalinguístico da construção narrativa. Neste sentido, após a epifania de *Formas* o distanciamento entre estas duas instâncias seria agora, em “Mis documentos”, mínimo e a sentença final do conto se caracterizaria, por fim, como uma estranha evidência de que o empírico e real *Mis documentos*, ou melhor, a instância por trás dela, compreende ser um livro. Um *ser de papel*, tomando de empréstimo as palavras de Barthes, ao fim e ao cabo²⁰⁹.

²⁰⁹ Conferir anexo V. De fato, ainda que esta concepção possa parecer contra intuitiva não podemos cair no que Kindt e Müller se referem no volume *The Implied Author* (2006) como uma *armadilha antropomórfica* de modo que, ao citarem Rimmon-Kenan, colocam que “(...) the notion of the implied author must be de-personified” (RIMMON-KENAN *apud* KINDT; MÜLLER, 2006, p. 100) [(...) a noção do autor implícito deve ser despersoanizada (Tradução nossa)]. Este argumento, entretanto, seria utilizado para corroborar com a ideia de que o autor implícito não possuiria uma voz própria. Contudo, também é contra intuitivo pensar que apenas o ser humano tem uma voz: basta ver o atual desenvolvimento das inteligências artificiais ou mesmo os *chatbots* para comprovarmos o contrário.

Considerações finais

La utopía está en el horizonte. Y dijo: yo sé muy bien que nunca la alcanzaré. Que si yo camino diez pasos, ella se alejará diez pasos. Cuanto más la busque, menor la encontraré porque ella se va alejando a la medida que yo me acerco. ¿Buena pregunta, no? ¿Para qué sirve? Pues la utopía sirve para eso, para caminar²¹⁰.

Eduardo Galeano citando a Fernando Birri

Ainda que o pensamento crítico e teórico que Walter Benjamin traça em “O Narrador” tenha sido, de certa forma, questionado neste trabalho – em decorrência, inclusive, do inevitável diálogo zambriano –, acreditamos que a incitação ao pensamento (auto)reflexivo que provoca o filósofo alemão não somente tenha sido frutífera para a análise da produção ficcional de Zambra (o nosso Nikolai Leskov), composta pela sua “trilogia bonsai”, como representa, ilustrativamente, o conflito que se quer legitimador ou deslegitimador da produção literária e permeia o contexto da contemporaneidade

Neste sentido, é curioso observar que apesar da análise formal do gênero romanesco e da narrativa *per se* terem evoluído significativamente ao longo da segunda metade do século XX, as mesmas não conseguiram impedir que a crítica normativa tradicional – de Huet a Lukács – siga encontrando consonância nas vozes de intelectuais laureados como, por exemplo, Mario Vargas Llosa e Vidiadhar Naipaul perpetuando, assim, uma concepção limitante do fazer literário. No entanto, é igualmente (ou ainda mais) importante nos lembrar que novas vias de análise foram traçadas que possibilitaram metodologias muito mais consistente do que se apresentavam até então. De modo exemplar, nos lembramos da obra de Mikhail Bakhtin (1895-1975), russo com uma considerável presença no Brasil e que aparece neste campo como “(...) o antípoda de Lukács” (COSTA LIMA, 2009, p. 173), é dizer, ao conceber o exame do romance não sob o prisma de “valores” monológicos – como a “transcendência” de Lukács –, mas da sua forma textual, Bakhtin oferece uma reflexão que “(...) consiste em realçar ser ele um gênero sem regras preestabelecidas, por isso constantemente sujeito a novos desenvolvimentos” (COSTA LIMA, 2009, p. 173):

²¹⁰ “A utopia está no horizonte. E disse: eu sei muito bem que nunca a alcançarei. Que se eu caminho dez passos, ela se distancia dez passos. Quanto mais a busque, menos a encontrarei porque ela se distancia à medida que eu me acerco. Boa pergunta, não? ¿Para que serve? Pois a utopia serve para isso, para caminhar” (Tradução nossa).

Por sua ausência de modelos, o romance então se destaca por sua “crítica da heroificação épica” (ib., 11. [sic]) (...) Dito de maneira simples: a compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e pela imaginação do sujeito mediador, isto é, o narrador. Essa prismatização- que, provavelmente, Lukács entenderia como sinônimo de um mundo fragmentário – impede de antemão o mundo das consonâncias de Hegel, um mundo monológico, criado à imagem e semelhança do ponto de vista do narrador. Impede, sobretudo, que o mundo seja encarado como totalidade (COSTA LIMA, 2009, p. 174).

Dessa forma, a poliglossia de Bakhtin, como nos diz Costa Lima, “(...) se opõe ao posto de excelência reservada a uma sociedade semipatriarcal, socialmente isolada e culturalmente surda às outras sociedades, própria ao mundo da épica” (COSTA LIMA, 2009, p. 175-176)²¹¹. Esta mudança trazida pelo filólogo russo, acreditamos, de certa forma também objeta sobre a proposta épica de Döblin, apoiada por Benjamin, no sentido que:

A épica, portanto, falava de um passado sacralizado e canonizado, que servia de fundamento e justificação do sistema vigente (...) O mundo que a épica retrata é o transmitido pela tradição e impermeável à experiência individual. “O mundo épico é algo completamente acabado, não só como um acontecimento autêntico do passado distante como em seus próprios termos, de acordo com seus próprios padrões; é impossível mudar, repensar, reavaliar qualquer coisa nele” (Bakhtin, M.: 1975, 17). Sua exaltação não é a da Grécia antiga, e sim de uma certa Grécia – ao contrário das investigações de Heródoto, que, em vez de um passado a ser reverenciado, apresentavam, com frequência, vários pontos de vista a propósito do mesmo (COSTA LIMA, 2009, p. 176).

Quanto ao estudo formal da narrativa, em seu sentido mais abrangente, destacamos a consolidação, entre as décadas de 1960 e 1980, da disciplina²¹² nominada de narratologia como uma contundente mudança no paradigma da teorização da narrativa e da qual nos servimos para a presente análise.

Com um forte impulso do estruturalismo francês – marcado por uma série de atos capitais para o estabelecimento de tal disciplina como a edição nº 8 de *Communications* (com trabalhos de Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Greimas e outros) em 1966 sob o subtítulo de “L’analyse structurale du récit”; a cunhagem da disciplina

²¹¹ Excelência esta que Lukács, como vimos, imaginava para a sociedade igualitária da revolução comunista.

²¹² Jan Meister explica, em seu texto “Narratology” - artigo que compõe o elucidativo *The living handbook of narratology* disponibilizado pela Universidade de Hamburgo por meio do ICN (Interdisciplinary Center for Narratology) -, que na última década, “(...) narratologia foi alternativamente descrita como (a) uma teoria (Prince 2003: 1), (b) um método (Kindt & Müller 2003: 211), ou (c) uma disciplina (Fludernik & Margolin 2004: 149)” (MEISTER, 2013 Tradução nossa), de forma que, para Meister, a terceira opção aparece como a mais adequada, pois, “(...) o conceito de disciplina inclui o da teoria e do método, reconhecendo a natureza dual da narratologia tanto teórica como orientada para a aplicação da narrativa” (MEISTER, 2013 Tradução nossa).

por Todorov em 1969 na *Gramática do Decamerón*²¹³; e a publicação do “Discurso da narrativa” em 1972²¹⁴ da qual, de acordo com Jan Meister, “(...) A terminologia e os neologismos introduzidos por Genette junto com a sua taxionomia logo se tornaram a *lingua franca* da narratologia” (MEISTER, 2013 Tradução nossa) – a narratologia tornou-se um decisivo marco para a análise narrativa ao formar-se “(...) como uma variante da teoria narrativa orientada pela estrutura, metodologicamente coerente” (MEISTER, 2013 Tradução nossa).”

É necessário dizer, de todo modo, que a narratologia não “nasce” com o estruturalismo francês. De fato, ela encontra precursores desde a Grécia antiga (em obras de Platão e Aristóteles), passando pelo formalismo russo de Viktor Chklovsky e Boris Tomashevsky, até as teorias da narrativa pré-estruturalistas como as dos americanos Wayne Booth e Seymour Chatman. Neste sentido, a narratologia não se apresenta como *a* teoria da narrativa, senão como *uma* teoria da narrativa: “Outras teorias da narrativa coexistem com a narratologia. A relação entre teoria narrativa e narratologia não é assim simétrica, mas hierárquica e inclusiva” (MEISTER, 2013 Tradução nossa), mas a importância que poderia representar no Brasil, país em que a narratologia não se mostra em grande presença, poderia aliviar os malefícios causados pela tradição moralista que permeia o meio literário latino-americano (e ocidental) ainda hoje.

Em entrevista ao Rascunho, Zambra é perguntado por Rafael Dyxklay sobre quais seriam, para ele, os principais desafios e oportunidades de se escrever na contemporaneidade. A pergunta vem com o adendo: “Não me refiro a condições comerciais, mas históricas — escrever após Musil, Borges e, mais recentemente, Bolaño” (DYXKLAY, 2013); e a resposta do romancista, considerando a discussão por nós levantada e debatida ao longo desta dissertação, parece-nos aclaradora:

Eu não vejo a criação desse modo. Não sinto um peso negativo ou opressivo da tradição. Quando estudamos, dizem-nos que não há por que tentar qualquer coisa nova depois de Borges. Também dizem que somos uma geração perdida para a literatura, já que havíamos crescido sob a anestesia da mídia. Essas advertências são ruins, paralisadoras. Talvez seja por isso que tantos estudantes de letras parem de

²¹³ Como aponta Meister, a cunhagem compunha a defesa de Todorov pela mudança de foco “(...) do nível superficial da narrativa baseada em texto (ou seja, o discurso concreto como realizado na forma de letras, palavras e frases) para as propriedades gerais lógicas e estruturais da narrativa como um *universo de representações*” (MEISTER, 2013 Tradução nossa).

²¹⁴ Inicialmente apresentado como um capítulo de *Figures III* e logo revisto para uma publicação independente em 1983. A edição da editora portuguesa Vega (1995) da qual citaremos mais adiante explica, em um texto de apoio que “O ensaio que constitui este volume é extraído de *Figures III* (DISCURSO DA NARRATIVA, 1995, p. 18).

escrever. Mas há um momento em que você se livra de tudo, porque surge a necessidade urgente de escrever. Além disso, tanto Borges como Bolaño, ou Nicanor Parra e Enrique Lihn, são escritores que criam suas próprias redes de leituras, que não fecham a literatura, porém a abrem, porque te levam para outras leituras, te submetem aos seus gostos. Gosto de um poema de José Emilio Pacheco que diz: “E cada vez que você escrever/ invoque os mortos/ eles olham para a escrita/ e o ajudam” (ZAMBRA *apud* DYXKLAY, 2013).

A resposta de Zambra, como vimos, condiz com a produção de sua obra de forma que o pensamento crítico benjaminiano envolve a “trilogia” do escritor chileno seja como uma apologia a autoreflexão literária seja como força motriz narrativa, isto é, a motivação dos heróis e narradores zambrianos. Contudo, arriscamos dizer que esta lista de advertências ruins, paralisadoras - da qual se inclui definitivamente a partição direta de críticos e teóricos e escritores como T.S. Eliot, Mario Vargas Llosa²¹⁵ ou Harold Bloom e mesmo indiretas como a de Walter Benjamin – não apenas conseguiu sufocar a toda uma parcela de neófitos escritores no passado como, infelizmente, segue, na contemporaneidade, prestando tal desserviço.

De fato, a requisição de valores ou fatores inalcançáveis para as novas gerações de escritores, como o apelo por uma transcendentalidade de sociedades temporalmente longínquas ou o desprezo por certos gêneros, deveriam servir não como limitadores da legitimidade artística, mas como as utopias que falou Eduardo Galeano, isto é, o inatingível que nos faça seguir caminhando.

Avante.

²¹⁵ Em entrevista recente ao ABC espanhol, Zambra é ainda mais categórico em sua posição quanto ao peruano Vargas Llosa ao responder sobre qual, de todas as imposturas do mundo literário, qual seria a que mais detesta: “O que eu mais odeio é o jornalismo de caçadores de tendências, toda aquela pressão normalizadora de “ter que escrever assim” ou “está se escrevendo assim”. Aquela coisa prescritiva, instrutiva, incompleta e superficial. E o *vargaslloseo* em todas suas formas, incluindo o *vargasllosismo*. E a falta de humor. E a proposta de discussões exclusivamente temáticas; todo esse murmuninho conteudista que no fundo é ingênuo e moralizante e conservador. Ou a lógica do “panorama”, que gera a ilusão de completude no ponto de nomear cem autores sobre os quais nada é dito além de seus nomes. Ou os autores que sentem a proximidade da morte e aliviam-se declarando que a literatura acabou. (...) Respondendo a essa pergunta fico com raiva ” (ZAMBRA *apud* ORTEGA, 2018 GRIFO NOSSO Tradução nossa).

Referencial bibliográfico

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003, p. 55-63.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7. ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOLAÑO, Roberto. **Los detectives Salvajes**. 1ªed. Nueva York: Vintage Español, 2010.

_____. **2666**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOOTH, Wayne. **La retórica de la ficción**. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: A. Bosch, 1978.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antônio. **A timidez do romance**. Alfa revista de lingüística. v. 18/19. 1973, p. 61-80.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: Narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

COSTA e SILVA, Alvaro. **‘Literatura está ligada à desordem’, diz escritor chileno Alejandro Zambra**. Folha de São Paulo. Folha digital, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1885551-literatura-esta-ligada-a-desordem-diz-escritor-chileno-alejandro-zambra.shtml>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTAMAGNA, Alejandra. **Formas de volver a casa: la rebelión de los hijos**. In: Anuario de Posgrado nº10, Universidad de Chile. Disponível em: www.letras.mysite.com/azam171215.html. Acesso em: 20 de julho de 2018.

DAMIÃO, Carla. **Entre o conflito e o fracasso: roman pur e a ambivalência na obra de André Gide segundo Benjamin**. 2013. In: Cadernos benjaminianos. n.2, 2010, p. 1-17. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5310/4718>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

_____. **A resenha “Crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz**. Artefilosofia (UFOP), v.4, 2008, p.44-56. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/694/650>. Acesso em: 29 de julho de 2018.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DYXKLAY, Rafael. **Capturar a complexidade**. Caderno Rascunho, 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/capturar-a-complexidade/>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; [revisão da tradução] João Azenha Jr.]. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNÁNDEZ, Patrício *et al.* **América Íntima. Los nuevos novelistas latinoamericanos convierten sus vidas en ficción**. 2013. Versión disponible en Google Play.

FILHO, Antonio. **Escritor Alejandro Zambra usa a autoficção para entender o passado**. O Estado de S. Paulo, 2015. Disponível em: www.cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,alejandro-zambra-usa-a-autoficcao-para-entender-o-passado,1710005. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALEANO, Eduardo. **Para que serve a Utopia?** Entrevista ao programa Singulares da TV3, 2011. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs. Acesso em: 02 de agosto de 2018.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Col. Veja Universidade. 3ªed. Lisboa: Vega, 1995.

GONZÁLEZ, Héctor. **‘Nunca diría que un libro mío es bueno’: Alejandro Zambra**. Aristegui Notícias. 2017. Disponível em: www.aristeguinoticias.com/1508/kiosko/nunca-diria-que-un-libro-mio-es-bueno-alejandro-zambra/. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

HEGEL, Georg. W. F. **Cursos de estética, volume IV**. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

IGNÁCIO, Valéria; BASTAZIN, Vera. **Testemunho latino-americano: novas estratégias da narrativa contemporânea**. Fronteiras: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, nº 20, jul de 2018. Disponível em: www.revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/download/36307/25691. Acesso em: 02 de agosto de 2018.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. 2ªed. revista e ampliada. Porto Alegre: Artmed, 2011.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Herald. **The implied author: concept and controversy**. Translated by Alastair Matthews, Series: Narratologia 9. New York: Walter de Gruyter, 2006.

KIVI, M. **L'analyse des éléments du futur Nouveau Roman dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide**. 2011, 24pp. Disponível em: www.jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/37273/1/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201201281087.pdf. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Disponível em: www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf. Acesso em: 25 de julho de 2018.

LEVRERO, M. **Novela luminosa**. Barcelona, Espanha: Debolsillo, 2009. 559 p

LOWVY, Michel. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin**. Trad. por Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2000.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 2ª ed. trad., posfácio e notas, José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed 34, 2009.

MAGRIS, Carlos. O romance é concebível no mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance – Volume I, A cultura do Romance**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MARTÍNEZ, Gema. **La metaficción en Formas de volver a casa: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo**. Santiago: Universidad de Chile, 2013. Disponível em: www.repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113084/FI-Mart%C3%ADnez%20Gema.pdf. Acesso em: 03 de agosto de 2018.

MAZZUCHELLI, David. **Asterios Polyp**. New York: Pantheon Books, 2009.

MEILLER, Valeria. **Entrevista con Alejandro Zambra**. In: No-Retornable, v.2, 2009. Disponível em: www.no-retornable.com.ar/v2/tres/gonzalez-meiller.html. Acesso em: 10 de maio de 2018.

MEISTER, Jan. Narratology. In: HÜHN, Peter *et al* (eds.). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University Press, 2013. Disponível em: www.hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narratology&oldid=2050. Acesso em 10 de agosto de 2018.

NAVAJO, FRIDA. **Llenar el vacío: La memoria y el uso de autoficción y metaficción en la novela *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra**. 2015. Disponível em: www.lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=7458361&fileId=7458455. Acesso em: 14 de junho de 2018.

OCASIO, Nathalia. **Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra (2006-2011)**. Montréal: Université de Montréal, 2016. Disponível em:

www.papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14023/Santos_Ocasio_Nathalia_2016_memoire.pdf. Acesso em: 03 de agosto de 2018.

OJEDA, Felipe. **La mudanza de Alejandro Zambra: formas de alumbrar una literatura universal**. Culto, 2017. Acesso em: <http://culto.latercera.com/2017/08/03/la-mudanza-alejandro-zambra-formas-alambrar-una-literatura-universal/>. Acesso em 30 de julho de 2018.

OLIVEIRA, Manoela. **Dom Quixote como o Primeiro Romance Moderno**. In: Abralic, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações e Convergências, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/003/MANOELA_HOFFMANN.pdf. Acesso em: 20 de julho de 2018.

OLMOS, Ana Cecília. Prefácio. In: **Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño**. (Org.) PEREIRA, Antonio; RIBEIRO, Gustavo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016, p. 9-12.

PEREZ, D. **Amuleto: Um relato sobre as ruínas da memória**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2014.

PUZANO, Israel. **Un congreso ratifica la importante influencia de Roberto Bolaño en toda una generación**. El País, 2004. Disponível em: www.elpais.com/diario/2004/10/21/cultura/1098309611_850215.html. Acesso em 05 de agosto de 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de lengua española**. 2018. Disponível em: www.dle.rae.es/. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana. **Dicionário de teoria da narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Daniel. **A crise da ficção na história literária latino-americana: O caso Alejandro Zambra**. In: X Seminário Internacional de História da Literatura, 2013, Porto Alegre. Anais. Disponível em: www.ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/comunicacao-17.pdf. Acesso em: 20 de maio de 2018.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. 1ª ed. 2ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Walter Benjamin e os sistemas de escritura**. In: Remate de Males, n. 22, 2002. Pp. 181-212.. Remate de Males, Campinas, SP, v. 22, p. 181-212, 2002.

SERRÃO, Raquel. A hora e a vez do rosa no pós-boom latinoamericano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. In: **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 5(1), Jan.–Jun./2013, p. 103-118.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético**. São Paulo: Unesp, 2003.

THOMPSON, Matt. **Building Abstractable Story Components with Institutions and Tropes**. Tese de doutorado. Bath: University of Bath, 2018. Disponível em: www.researchportal.bath.ac.uk/files/174891321/thesis.pdf. Acesso em: 01 de agosto de 2018.

VARGAS LLOSA, Mário. **La civilización del espectáculo**. 1ª ed. Bogotá: Alfaguara, 2012.

VONEGGUT, Kurt. **A man without country**. New York: Seven Stories Press, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WIZILA, Erdmut. **Benjamin e Brecht: história de uma amizade**. São Paulo: Ed. EDUSP, 2013.

XERXENESKY, A. **A literatura ruma a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

YORKE, John. **Into the woods: a five act journey into story**. Kindle version, 2013.

ZAMBRA, Alejandro. **Bonsái & La vida privada de los árboles**. 1ª ed. en «Compactos». Barcelona: Anagrama, 2016.

_____. **Bonsai**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A vida privada das árvores**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Formas de volver a casa**. 3ª ed. en «Compactos». Barcelona: Anagrama, 2017.

_____. **Formas de voltar para casa**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Facsímil**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

_____. **Mis documentos**. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2014.

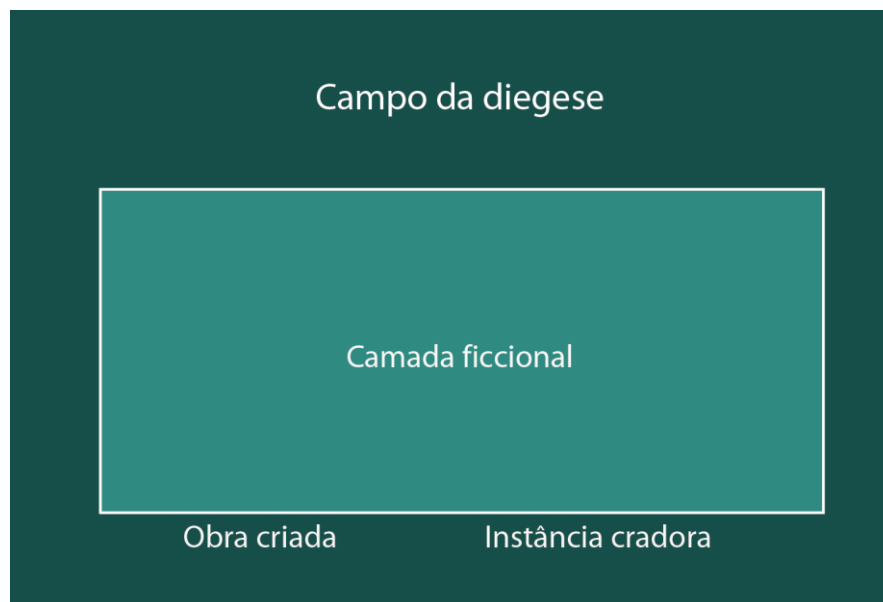
_____. **Meus documentos**. Tradução de Miguel Del Castillo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **No leer, Crónicas y ensayos sobre literatura**. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2012.

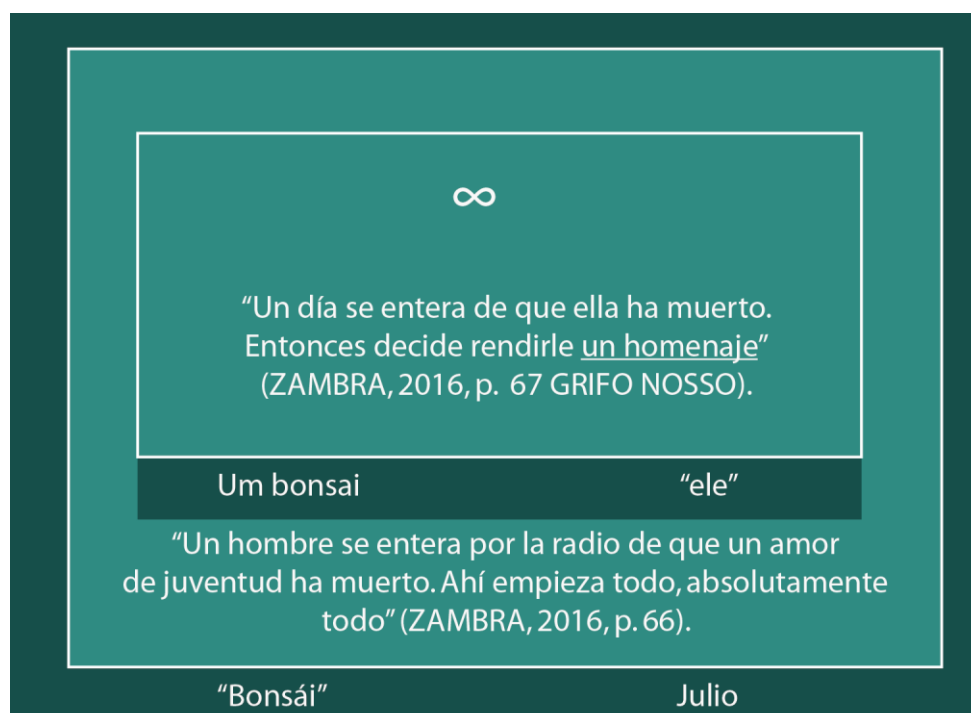
_____. **Cátedra en homenaje a Roberto Bolaño con Alejandro Zambra, escritor y poeta chileno.** Santiago: Universidad Diego Portales, 2016. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3CjLG9n6an8. Acesso em: 01 de agosto de 2018.

ANEXOS

Legenda para anexos:

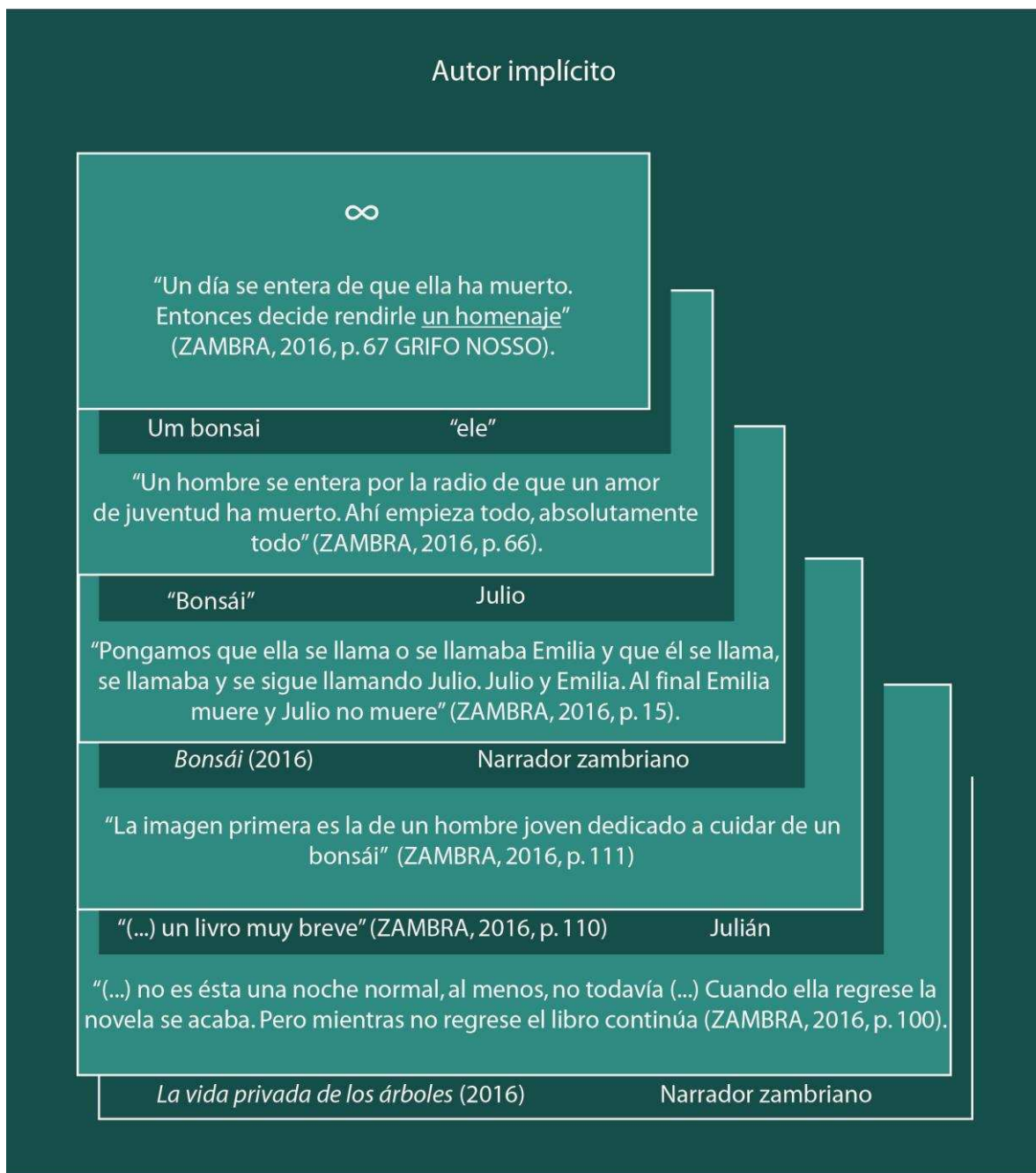


Anexo I



Anexo II

Alejandro Zambra:
autor empírico e real

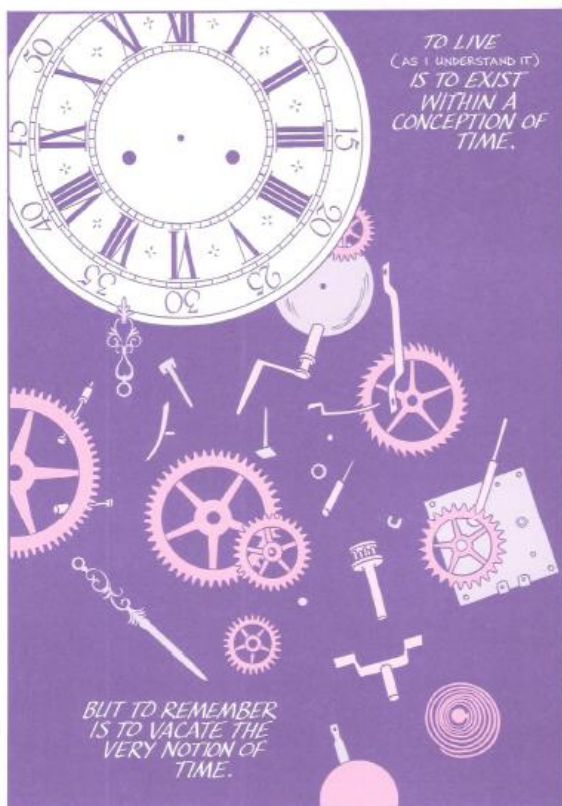


Anexo III

Alejandro Zambra:
autor empírico e real



Anexo IV



EVERY MEMORY, NO MATTER HOW REMOTE ITS SUBJECT, TAKES PLACE "NOW," AT THE MOMENT IT'S CALLED UP IN THE MIND.



THE MORE SOMETHING IS RECALLED, THE MORE THE BRAIN HAS A CHANCE TO REFINE THE ORIGINAL EXPERIENCE,



BECAUSE EVERY MEMORY
IS A RE-CREATION,
NOT A PLAYBACK.

Anexo V

Alejandro Zambra:
autor empírico e real

