

# ESTRANGEIROS ARCONTES: FORMA SOCIAL E FORMA LITERÁRIA NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Rafael Fava BELÚZIO\*

- **RESUMO:** Observando a literatura por uma via simultaneamente formalista e sociológica, neste artigo investigo de que maneira as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] trabalham, por meio da figura do narrador, problemas ligados à imigração e aos arquivos, visando compreender melhor a identidade híbrida do narrador na prosa brasileira contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arconte. Estrangeiro. Identidade brasileira. Narrador. Prosa brasileira contemporânea.

## 1. Introdução

A existência de relações e de possibilidades mútuas de esclarecimentos entre áreas como Literatura e Sociologia, ou História, são, de certa maneira, amplamente aceitas. Entretanto, na medida em que se analisam obras literárias ou questões sociais, os modos de estabelecer essas afinidades são muito diversificados. Assim, para haver uma compreensão mais aprofundada de certo conjunto de livros da literatura brasileira contemporânea, acredito que não baste apenas traçar um pano de fundo histórico em paralelo aos textos literários enfocados, mas compreender os meios próprios da criação estética trabalhar, através de seus recursos específicos, questões de ordem social. Não observo, portanto, a sociedade como mera causa ou efeito de obras literárias; contudo, no estudo dessas relações, levo em conta, em maior ou menor grau, as possibilidades de homologias formais que se constituem a partir da interação entre, por assim dizer, “forma literária” e “forma social”, ainda que na contemporaneidade as distâncias entre ambas sejam rasuradas. Na medida em que

---

\* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – favabeluzio@yahoo.com.br.

me aproximo desse ponto de vista teórico, estou considerando discussões de autores como Georg Lukács e Walter Benjamin, mas, principalmente, Antonio Candido e Roberto Schwarz<sup>1</sup>. Observando a literatura, portanto, por uma via simultaneamente formalista e sociológica, neste artigo pretendo investigar de que maneira as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] trabalham, formalmente, por meio da figura do narrador, problemas ligados à imigração e aos arquivos. Analisando as quatro obras mencionadas da prosa literária brasileira contemporânea – sendo que cada uma delas pertence, propositadamente, a uma década –, pretendo demonstrar como elas expressam a forma social, marcada pela identidade híbrida, a partir da figura do narrador.

## II. Estrangeiro, arconte, (arqui)narrador

Para dar conta de analisar o modo como o texto literário – por meio da configuração do **narrador** – trabalhou questões – sociais e estéticas – como o **estrangeiro** e o **arconte**, será preciso pensar, em um primeiro momento, os três conceitos. Eles serão aqui delimitados sob um ponto de vista, em maior ou menor medida, próximo de Jacques Derrida.

Começando pelo estrangeiro, utilizo o livro *Anne Dofourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, formado por dois ensaios do filósofo – “Questão de estrangeiro: vinda do estrangeiro”, de 10 de janeiro de 1996, e “Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade”, de 17 de janeiro de 1996, ambos oriundos de seminários – e comentários da psicanalista Anne Dufourmantelle. Embora não haja de minha parte adesão incontida às reflexões derridianas, é necessário reconhecer méritos no livro na medida, por exemplo, em que se insere no projeto mais largo do franco-argelino: a margem entre estrangeiro e hospitaleiro organiza, de certo modo, o texto e, ao mesmo tempo, demarca o descentramento da produção do pensador, pois as fronteiras identitárias entre **aquele que chega** e **aquele que acolhe** são reveladas como constituídas de ausências e polissemias, suplementos e indecidibilidades, rasuras. A própria arquitetura das falas de Derrida em seus dois seminários passa por uma lógica suplementar, na qual os assuntos vão se acumulando e sobrepondo sem haver, da parte do pensador, uma origem completamente definida e uma finalidade muito clara<sup>2</sup>. Procurando, nesse emaranhado de acumulações,

---

<sup>1</sup> Cf. LUCKÁCS, 1972, 1975 e 2000; BENJAMIN, 1984 e 1993; CANDIDO, 1993, 1981; SCHWARZ, 1987. Uma interessante aproximação desses teóricos, exceto Roberto Schwarz, mas incluindo ainda Eric Auerbach e Theodor Adorno, está no texto de Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2008).

<sup>2</sup> Sobre os conceitos de Jacques Derrida utilizados nesse trecho, cf. o *Glossário de Derrida*,

uma definição que facilite o trabalho com o conceito de estrangeiro, destaco um fragmento de Jacques Derrida apresentado no começo do segundo seminário: “[...] define-se o estrangeiro, o cidadão estrangeiro, o estrangeiro à família ou à nação, a partir do nascimento: quer lhe seja dada ou lhe seja recusada a cidadania a partir da lei do solo ou da lei do sangue, ele é estrangeiro de nascimento” (2003, p. 78-79)<sup>3</sup>. Dessa maneira, compreendo o estrangeiro como aquele que vem de fora, aquele exógeno, não pertencente, em um primeiro momento, à família ou à nação que o acolhe e/ou o recusa. Nesse sentido, estrangeiro e hospedeiro serão negociantes da aproximação e/ou do distanciamento, irão, por diversos meios, estabelecer limites de envolvimento e de afastamento, de aceitação do **outro** como um de **nós** e construção do **nós** como um diferente do **outro**<sup>4</sup>.

Passando para a figura do arconte, mas continuando na perspectiva de Jacques Derrida, recordo o livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Corresponde a uma conferência realizada pelo filósofo, em 5 de junho de 1994, na cidade de Londres, em função do “Colóquio Internacional Memória: a questão dos arquivos”, organizado pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, pelo Museu Freud e pelo Instituto de Arte Courtauld. Nessa ocasião, o pensador refletiu sobre o conceito de arquivo, levando em conta pressupostos da psicanálise, o que explicita, de certo modo, as instituições que organizaram o evento. Dentre as reflexões, destaco, em particular, as que envolvem a figura do **arconte**. O debate sobre ela parte da questão: “Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” (DERRIDA, 2003, p. 7). Procurando responder, Derrida apresenta “[...] um **lugar de autoridade** (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo.” (DERRIDA, 2003, p. 8). Ainda nessa tentativa de resposta, o franco-argelino, mais adiante, continua:

[...] o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkhêion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, residência dos magistrados superiores, os **arcontes**, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham

---

organizado por Silviano Santiago (1976). Cf. “margem” (p. 57), “descentramento” (p. 16), “ausência” (p. 12), “polissemia” (p. 69), “suplemento” (p. 88-91), “indecidível” (p. 49), “origem” (p. 59), “rasura” (p. 74). Convém, ainda, dizer que os mesmos conceitos foram utilizados por mim com certa polissemia e descentramento; embora possa haver, em alguma dimensão, uma origem derridiana, procurei criar suplementos de sentido, para que o meu próprio texto fique um pouco indecidível.

<sup>3</sup> Esse conceito mais direto, por assim dizer, de Jacques Derrida lembra uma proposta também mais direta de Julia Kristeva: “aquele que não tem a cidadania do país em que habita” (1994, p. 47). O texto de Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmo*, também procura discutir e ampliar a noção de estrangeiro. Escolhi, nos dois casos, definições menos ampliadoras.

<sup>4</sup> O debate sobre a negociação entre estrangeiro e hóspede também se encontra no livro de Derrida sobre a hospitalidade. Nesse sentido, o campo semântico jurídico é muito frequente na obra.

e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse **lugar** que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) em que se depositavam então os documentos oficiais. Os **arcontes** foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cábiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de **interpretar** os arquivos. (DERRIDA, 2003, p. 12-13).

Dessa maneira, passo a compreender o arconte como o guardião do arquivo, aquele que detém a posse física e interpretativa dos documentos. No entanto, não estou me limitando aqui aos documentos oficiais do Estado moderno, mas pensando o arconte também no sentido da posse e hermenêutica de arquivos privados, dos objetos e papéis das pessoas comuns, dos arquivos e guardados das famílias, das velhas arcas que passam por gerações domésticas. Assim, não apenas museus e arquivos públicos são arcontes, mas também herdeiros de documentos familiares. Importante compreender assim o conceito para dar conta de analisar as quatro obras literárias brasileiras enfocadas neste artigo.

Nesse mesmo intuito, vale demarcar o **arquinarrador**. Não tendo sido retirado das obras de Jacques Derrida, o conceito foi, entretanto, colhido em um estudo de Evando Nascimento (2001), professor da UFJF e derridiano. No artigo “Crônica de um crime anunciado”, o pesquisador está analisando o romance *Crônica da casa assassinada* [1959], de Lúcio Cardoso. Há, nesse livro, 56 capítulos, com diferentes autorias e gêneros textuais. Tais capítulos são dispostos ao longo da obra de maneira a construir a narrativa, sendo que o encadeamento das falas não teria sido gratuito, embora não apareça, explicitamente, o agente da organização desses textos, isto é, em acepção mais larga, desses arquivos, tais como diários, narrativas orais, cartas, “livro de memórias”. Assim, haveria na *Crônica* de Lúcio Cardoso um narrador implícito, ordenando os arquivos por trás da obra. A esse narrador implícito Evando Nascimento deu o nome de **arquinarrador**, no sentido de um narrador anterior, presente na *arkhé*, na origem da construção romanescas. A configuração desse conceito foi feita, por Nascimento, a partir de indicação da Professora Consuelo Albergaria, durante o curso de doutorado da UFRJ.

Todavia, no que interessa aqui em particular, estou aproximando a ideia do arquinarrador ao conceito derridiano – posta, também, a afinidade intelectual entre o professor da UFJF e o pensador franco-argelino – de arconte. Assim, o arquinarrador é um detentor, organizador e, nessa medida, hermeneuta dos arquivos textuais, um narrador que pode ser implícito ou explícito, mas que é, sobretudo, aquele que maneja, na elaboração da narrativa, diversos gêneros e discursos, organiza a trama a partir da disposição calculada dos “papéis avulsos”, artificialmente. Em determinados momentos da análise, no entanto, valerá a pena

grafar **(arqui)narrador**, entendendo dessa maneira uma dupla possibilidade de leitura: narrador (aquele que faz uso direto da voz narrativa, em primeira ou terceira pessoa) e arquinarrador (aquele que organiza os textos ao longo da narrativa, podendo ser explícito ou implícito). Essa sobreposição na grafia (arqui) narrador é interessante uma vez que, nas obras analisadas, haverá, em determinados momentos, a coincidência das figuras: o narrador oscila entre a sua própria voz narrativa e a organização da voz do outro; ao mesmo tempo em que diz diretamente a sua versão dos fatos, organiza diversas outras versões, trazendo, para dentro de sua fala, arquivos de outros narradores.

### **III. Forma social**

Passado pelos conceitos de estrangeiro, arconte e (arqui)narrador, vale observar, agora, os elementos sociais que, de alguma maneira, ajudam a configurar, nas obras literárias, os conceitos apresentados na parte II. Assim, chamo a atenção para (i) a figura do estrangeiro dentro da cultura brasileira e (ii) para a importância que os arquivos ganharam nos últimos anos. Nesse sentido, começando pelo estrangeiro na cultura brasileira, ele pode ser observado ao longo das entradas de imigrantes decorrentes do processo de extinção da escravidão, entradas essas que, como será visto mais adiante, foram utilizadas nos romances de Milton Hatoum, Moacyr Scliar, Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato. Para efeito de breve delimitação de uma forma social, parto de considerações de Lúcia Lippi.

Em seu livro *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e estrangeiros* (2006), a socióloga Lúcia Lippi, pesquisadora do Cpdoc/FGV, procura traçar um quadro geral da imigração no Brasil<sup>5</sup>. De acordo com a estudiosa, foram quatro as ondas de imigrantes. A primeira onda, de 1870 até 1902, abarcou, principalmente, italianos. Entre 1906 e o início da Primeira Guerra Mundial, foi a vez de portugueses, espanhóis, japoneses entrarem nas terras brasileiras. No entanto, a diversificação de imigrantes foi muito maior entre o final da Primeira Guerra e o final da Segunda, tendo ocorrido um aumento do número de portugueses e japoneses, além da chegada de imigrantes de outras origens, como poloneses, russos, romenos e judeus. A quarta e última onda migratória ocorre até os nossos dias, tendo se iniciado com o fim da Segunda Guerra, com um volume muito inferior de entradas e com populações dos quatro cantos do globo. Dessa maneira, o país veio se constituindo, principalmente ao longo do século XX, como uma terra de estrangeiros, talvez diluindo ainda mais

---

<sup>5</sup> Destaco, contudo, que o ponto de vista assumido pela autora leva em consideração a entrada de imigrantes “principalmente em São Paulo” (LIPPI, 2006, p. 8). Por um lado, assim se demarca o olhar para o Brasil por um prisma eminentemente paulista, problema que, não raro, caminha para uma espécie de colonização interna existente no país; por outro, contudo, Lúcia Lippi não omite o seu lugar de fala, o que, em alguma medida, torna menos problemático a ponto de vista assumido. Sobre o quadro, em termos gerais, conferir as páginas 8 e 9 de Lippi, 2006.

a contribuição do indígena, outrora considerado autóctone<sup>6</sup>. Lúcia Lippi procura, no decorrer de seu *Nós e eles*, aprofundar um pouco o debate sobre o exógeno em terras nacionais, analisando, principalmente, as relações culturais dos brasileiros com os imigrantes espanhóis, italianos e portugueses. A estudiosa também prossegue a reflexão sobre a identidade nacional, uma vez que a formação do **nós** se dá em uma contraposição ao **eles**, mas também por uma via progressivamente porosa.

Nesse sentido, o livro da socióloga pode ser visto no quadro mais largo dos estudos de identidade brasileira, pois a relação entre nós, brasileiros, e eles, estrangeiros, veio sendo estudada de maneiras diversas. Por exemplo, para Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* (1995 [1933]), o brasileiro é o resultado da miscigenação, por assim dizer, étnico-cultural de europeus, indígenas e africanos, especificidade ocasionada pelo sistema econômico-social e político ligado à monocultura escravista, ao patriarcalismo católico e à poligamia. Por sua vez, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995 [1936]), mostrou as raízes ibéricas da cultura brasileira, configurada em questões como a da cordialidade. Já Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil contemporâneo* [1942], avaliou o modo como a economia brasileira se constituiu em relação à metrópole, enquanto Fernando Henrique Cardoso, em *Dependência e desenvolvimento na América Latina* (2006 [1970]), procurou analisar alternativas para o desenvolvimento dentro do sistema de dependência econômica. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1981 [1959]), pensou a respeito das influências localistas e universalistas nos momentos decisivos do desenvolvimento da literatura nacional. Assim, Lúcia Lippi está procurando se inserir em um seletor catálogo que procura investigar o brasileiro em relação ao estrangeiro, sendo que a pesquisadora contemporânea problematiza esse mesmo catálogo ao demonstrar que a constituição étnico-cultural do brasileiro foi alargada ao longo, sobretudo, do século XX, em decorrência dos fluxos migratórios.

Migrando da questão do estrangeiro para a dos arquivos, estes, nos últimos anos, ganharam importância. Pensando em configurar essa forma social, chamo a atenção para três aspectos: a virada arquivística, a ascensão dos arquivos literários e o excesso de dispositivos.

Começando pela *archival turn*, ou virada arquivística, ela surgiu após a virada etnográfica<sup>7</sup> dos anos 1980. Seu principal foco está em um novo status dos arquivos. Estes passam a ser compreendidos – de certa maneira, seguindo a via de

---

<sup>6</sup> No livro de Moacyr Scliar, o indígena é também visto como um imigrante/estrangeiro (SCLIAR, 2009, p. 98), embora não exclusivamente. Em muitos momentos da obra, o indígena é o detentor da “nacionalidade”, aquele que está presente no imaginário como o “herói fundador”, por dizer assim, como o grande outorgante da identidade nacional brasileira. A despeito de ser considerado bom se morto. Ou até por causa disso é que tem lugar no imaginário.

<sup>7</sup> Sobre a virada etnográfica, cf. KLINGER, 2012.

Michel Foucault (1987) e Jacques Derrida (2001) – não mais como apenas o lugar onde se guardam as fontes primárias, mas como construtores de discursos sobre o passado. Desse modo, os arquivos expressam, por meio de seus procedimentos de arquivamento, relações de poder, valorizações e desvalorizações de determinados tipos de conhecimento. São encarados não somente como continentes neutros onde estão os conteúdos expressivos, os documentos privilegiados, mas na própria forma de arquivar há construção de saber e possibilidade de investigação. O arconte, nesse novo momento, salta de um status aparentemente neutro, guardião passivo do passado, para um poderoso agente do discurso, construtor vivo do passado. Seguindo essa linha de raciocínio, reflexões sobre a virada arquivística podem ser encontradas em Ann Laura Stoler (2002)<sup>8</sup> e Diego Bissigo (2014).

Além da – ou paralelamente à – virada arquivística, acontece, desde o final do século XX, uma ascensão dos arquivos literários. A captação de bibliotecas e originais de escritores, a disputa entre instituições para que possam zelar e pesquisar documentos de autores são questões que se tornaram frequentes. Em termos temporais, é possível notar esse crescente interesse em arquivos no progressivo surgimento de instituições como o Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, em 1962; o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1972; o Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1989. Assim, nos estudos literários, muito em função desse progressivo acúmulo documental, ganharam importância as investigações dos arquivos. Até mesmo no campo teórico essa valorização é sensível. Por exemplo, os recentes trabalhos de Reinaldo Marques<sup>9</sup> atestam a necessidade de diferenciar, conceitualmente, noções como o **arquivo do escritor** e o **arquivo literário**. A diferença entre os dois está na passagem dos espaços privados (como manuscritos de poetas, guardados em ambientes domésticos, configurando, assim, **arquivos do escritor**) para o local público (os mesmos manuscritos, agora alocados em acervos de universidades, passam a ser tratados como **arquivos literários**). Certamente, nessa passagem há modificações não apenas na ordem topológica, mas também nomológica, pois os documentos ganham novos arcontes, interferindo nas organizações e hermenêuticas.

Entretanto, não está somente nas universidades e entre os escritores a valorização do arquivo, o excesso de dispositivos também demonstra essa ascensão arquivística. Digo excesso de dispositivos devido à intensificação da presença deles nesses dias de capitalismo avançado, pois dispositivos, desde o surgimento do homem, teriam existido. Seguindo, em tal postura, a perspectiva de Giorgio Agamben, de *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, compreendo

---

<sup>8</sup> No trabalho de Ann Laura Stoler, muito expressiva a frase: “arquivos não como lugares de recuperação de conhecimento, mas de produção de conhecimento” (p. 9). Tradução nossa, livre.

<sup>9</sup> Cf. p. ex, MARQUES, 2014.

como dispositivo “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2010, p. 40). Nesse sentido, Agamben está expandindo ainda mais o ponto de vista de Michel Foucault, que havia traçado com amplitude a classe dos dispositivos. O próprio filósofo italiano, continuando seu texto, demonstra a variabilidade de possibilidades:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares – e por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2010, p. 40-41).

Por esse catálogo de dispositivos é possível ter em vista as múltiplas possibilidades de arquivamento presente em nossos dias. Não apenas as prisões, os manicômios e os Panópticos, esses três arquivos de corpos que fogem dos padrões; tampouco apenas as escolas e as fábricas, esses dispositivos arquivadores de corpos disciplinados. Mas, por exemplo, a grande lista de arquivadores portáteis funcionando como dispositivos em nossos dias. A enorme possibilidade de folhas e texturas, cadernos e livros encontráveis aos montes em shoppings, bem como a enorme variabilidade de canetas e lapiseiras, em vasto rol de cores e formas e tamanhos. Além, é claro, dos arquivos eletrônicos: computadores, telefones celulares, câmeras digitais, *pen-drives*, *tablets*, televisores com memória. Ainda no terreno digital, para além dos *hardwares*, há os *softwares* e as mídias digitais, redes sociais, blogs, flogs, vlogs, sítios, aplicativos, programas, nuvens.

Dessa maneira, pensando na configuração de uma forma social presente, enquanto forma literária, nos livros analisados a seguir, tal forma é, em certa medida, constituída por duas ordens: no mundo, especialmente no Brasil contemporâneo, há tanto o imigrante quanto o arquivo como elementos fundamentais. Ao longo do século XX, depois do longo processo de formação étnica da cultura brasileira, houve uma grande entrada de imigrantes, italianos e japoneses, árabes e judeus, portugueses e espanhóis, de maneira que, hoje, muitos dos brasileiros se veem de algum modo como estrangeiros, ou descendentes de estrangeiros. Também no século XX, especialmente desde o final dele, os arquivos ganharam importância tanto no terreno acadêmico quanto no da vida comum: desde a virada arquivística até o excesso de dispositivos arquivísticos encontrados no cotidiano. Dessa maneira, os narradores que serão vistos a seguir são, simultaneamente, estrangeiros

e arcontes, demonstrando que a forma literária expressa, com suas particularidades, as identidades construídas na forma social.

#### **IV. Forma literária**

Nos textos literários aqui enfocados – *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] – o (arqui)narrador é, simultaneamente, arconte e estrangeiro. Essa configuração recorrente em textos contemporâneos pode ser vista, de certo modo, em outros momentos ao longo da tradição do romance brasileiro. É possível pensar, na verdade, que há uma tradição utilizando figuras dos arquivos<sup>10</sup> e outra apresentando imigrantes. Importante levantar um repertório de obras na tradição da literatura brasileira, uma vez que dessa maneira é evitado o problema da tradição da ruptura<sup>11</sup>, não seguindo aqui a tendência de pensar que as obras contemporâneas estão na ordem do nunca visto. As obras aqui analisadas – e, talvez, a grande maioria das questões históricas – não instauram, nesse sentido, uma novidade sem precedentes, uma ruptura absoluta; ao contrário, nos processos históricos, ordinariamente, convergem tradições e rupturas, continuidades e descontinuidades, de maneira que a suposta novidade literária surge de um longo e lento processo de amadurecimento, desenvolvimento marcado por marchas e contramarchas<sup>12</sup>. Assim, a configuração do problema na literatura brasileira contemporânea encontra, no mínimo, desde o Romantismo algum lastro de sustentação, de diferentes formas e possibilidades de colocar a relação entre literatura e história, entre ficção e documentação. Escolho traçar essa breve série literária a partir do Romantismo porque com ele, no Brasil,

---

<sup>10</sup> Espaços, objetos e textos relacionados ao arquivo, tais como o próprio arquivo e coleções, bibliotecas, videotecas, museus, antiquários, gavetas, estantes, livrarias, estúdios, enciclopédias, inventários, cartas, originais, fotografias, filmes, trabalhos acadêmicos, memoriais, cadernos de notas, diários, (auto)biografias, álbuns, manuscritos, listas, centros de pesquisa, entre outros. Alguns textos ajudam a compreender melhor essas figuras, suas configurações e possibilidades de usos literários. Cf. p. ex. MARQUES, 2003 e 2014; DERRIDA, 2001; SÁNCHEZ, 1999; BAUDRILLARD, 1973; SILVA, 2008; MEY e SILVEIRA, 2009; ECO, 2010; BENJAMIN, 1985 e 2007 (cf. “H. O colecionador”); MANGUEL, 2006; BENNETT, 1995.

<sup>11</sup> Octavio Paz, analisando, entre outros pontos, as relações entre Romantismo e Modernidade, em *Os filhos do barro*, propõe que dessa relação surge a tradição da ruptura, o constante desejo – por parte dos movimentos artísticos e literários, sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX – de afirmar a novidade, a ruptura, de romper com os padrões dos movimentos imediatamente anteriores. Dessa maneira, pretendo ler a prosa brasileira contemporânea como uma intensificadora da tradição e não como uma ruptura em relação a ela: talvez, o que está sendo rompido aqui, na verdade, é o próprio desejo de ruptura. Nesse particular, Cf. também DANTO (2006).

<sup>12</sup> Nesse sentido, estou me aproximando do conceito de história proposto por Antonio Candido (1981). Bom comentário sobre o assunto está no texto de Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2006).

a produção moderna em prosa – notadamente os gêneros romance e conto – é consolidada<sup>13</sup>. Além disso, a opção por apresentar rapidamente apenas alguns casos ao longo da história literária brasileira se justifica porque a intenção aqui não é esgotar o tema, mas revelar que possui, diacronicamente, uma perspectiva a ser considerada.

Sob esse prisma, o uso de figuras arquivísticas não é novidade na prosa brasileira. Poderia lembrar, por exemplo, a “Carta ao Doutor Jaguaribe”, capaz de tornar *Iracema*, de José de Alencar (1991), um romance dentro de uma carta. Ou então o conto “A igreja do diabo”, de Machado de Assis (2004), e seu velho manuscrito beneditino. Um pouco mais adiante no tempo, no Modernismo de 1930, o narrador de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, começa o livro a partir das idas e vindas com os originais e o processo de escrita de uma história. Depois, em 1959, a *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, emprega uma espécie de conjuntos de relatos, de maneira que o arquinarrador (arconte desses arquivos) estrutura a narrativa a partir da organização dos textos prévios. Assim como em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, obra na qual aparecem diversos gêneros textuais para a criação de uma “autobiografia imaginária”. Na prosa literária brasileira também não faltam exemplos da presença do imigrante. Já no século XIX, *Inocência*, de Taunay, apresentava o naturalista alemão Meyer, assim como, ainda no século XIX, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1982), estabelecendo de certo modo uma luta de classes, contrastou dois portugueses: João Romão e Jerônimo. Abrindo o XX, *Canaã*, de Graça Aranha, por sua vez, contrastou as visões de mundo de dois alemães que chegaram no Espírito Santo: Milkau e Lentz. Já os italianos, eles foram representados em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, do modernista Alcântara Machado (1997). Raduan Nassar (2002), com seu *Lavoura arcaica*, publicado na década de 1970, apresentou uma família de imigrantes árabes do Líbano, ao passo que, nos anos 1980, Nélide Piñon abordou os imigrantes galegos em terras brasileiras, como se vê na saga dos personagens Madruga e Venâncio, em *A república dos sonhos*.

No entanto, a aproximação dessas duas linhagens – arquivos e imigrantes – no romance brasileiro aconteceu, com intensidade, a partir do final do século XX e chega até os anos 2010: em maior ou menor intensidade, pensando nesse recorte temporal é que as quatro obras aqui selecionadas cobrem quatro décadas, 1980, 1990, 2000 e 2010. Essa escolha contém algo de metonímia, pois outros livros poderiam ser levantados e discutidos<sup>14</sup>. Ainda assim, se for pensar um marco – ao mesmo tempo formal e sociológico, mas também ciente aqui da fragilidade de propor um marco, uma vez que contraexemplos possam quicá serem levantados –

<sup>13</sup> Cf. “Prosa e ficção do Romantismo”, de Otto Maria Carpeaux (2005).

<sup>14</sup> Por exemplo, *Amrik*, de Ana Miranda (2011 [1997]); *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2006); *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy (2008 [2007]); *Peixe morto*, de Marcus Freitas (2008) e *Diário da queda*, de Michel Laub (2011).

talvez valha a pena pensar em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989]. Nessa obra – lançada no momento em que a *Archival turn* ganhava força, os arquivos literários recebiam mais atenção, os dispositivos arquivadores começavam a aumentar e a imigração tomava um novo impulso – há sobreposições de relatos organizados por uma imigrante.

A história do livro de Hatoum é contada por diferentes narradores, alternados ao longo dos oito capítulos: a filha adotiva e não-nomeada de Emilie; Hakin; Dorner, o fotógrafo; o esposo de Emilie, personagem que também não é tratado por um nome próprio; Hindié Conceição, amiga da matriarca. Esses narradores realizam diversos gêneros textuais, por vezes sobrepostos, como cartas, anotações, conversas, testemunhos, memórias. Uma das personagens, a filha adotiva, recolheu, além da própria memória, outras informações por meio de fitas e anotações – essas duas figuras do arquivo, esses dois dispositivos arquivadores – para construir um relato capaz de mostrar ao irmão biológico, que mora em Barcelona, detalhes da história familiar. Assim, como em um efeito de final, a (arqui)narradora explicita a maneira de organizar, de forma não-cronológica e por meio de colagens e sobreposições, os relatos do livro-arquivo:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo [...]. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (HATOUM, 2004, p. 163).

Como é dito no fragmento, “tudo se mesclava”: síntese de gêneros textuais, narradores e temas abordados. Além disso, a (arqui)narradora se apresenta como uma arconte a lidar com os arquivos, como no momento em que rasgou o original e fez uma colagem a partir do papel picado. Assim, como ela mesma explicita mais adiante, há nessa organização de material “[...] minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.” (HATOUM, 2004, p. 166). Esse arconte, que detém a posse e a hermenêutica do material recolhido, sabe, na hora em que vai organizar o relato para o irmão imigrante, o poder que

detém. Quase na última frase do romance chega a afirmar: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada [...]” (HATOUM, 2004, p. 166). A (arqui)narradora, portanto, é uma arconte anarquivista, rasurando as fontes a fim de contar uma história.

Na Amazônia do livro de Hatoum, a população é oriunda da mescla de europeus e árabes, índios e manauaras, assim como a forma arquivística do romance – a ser enviado, como uma carta, pela (arqui)narradora, para o irmão que se mudou para a Europa – mescla distintos gêneros textuais. Nesse contexto de imigrantes, é também uma estrangeira – que, após ter ficado um tempo internada em um hospital psiquiátrico, em São Paulo, está retornando para Manaus, interessada em rever a casa onde teria passado a sua infância – quem se apresenta como (arqui)narradora e focaliza, especialmente, uma família ligada ao universo cultural da imigração árabe. Família essa na qual a personagem teria crescido. Em determinado ponto da obra, quando a filha adotiva<sup>15</sup> organizadora dos arquivos assume a voz narrativa de maneira mais enfática, chega a dizer:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (HATOUM, 2004, p. 110).

A sensação de ser estrangeira em seu próprio mundo sinaliza essa mulher nômade. Ela consegue observar, ao longo do livro, a casa de Emilie e as relações sociais, estando, simultaneamente, afastada e aderida, colhendo informações de outros personagens e investigando a si mesma. Dessa maneira o romance de Hatoum alinhava duas indecidibilidades: ser estrangeiro como uma forma de pertencer a dois lugares, ao mesmo tempo em que não pertence a nenhum deles; ser arquinarrador como uma forma de controlar pelo menos dois discursos, o do narrador e o dos arquivos, e, ao mesmo tempo, não controlar nenhum deles, pois, em certa medida, a costura das vozes torna porosa a voz do próprio arconte.

Também de porosidades em relação ao (arqui)narrador, esse estrangeiro arconte, é feita *A Majestade do Xingu*, obra que Moacyr Scliar publicou na década de 1990. Mas enquanto Hatoum privilegiou a imigração árabe, Scliar enfocou, entre índios e gerais, entre a história novecentista do Brasil e o cotidiano de pessoas comuns, a vida de judeus russos. Um deles, o (arqui)narrador, está internado em um hospital e permanece contando, talvez como em um delírio, a vida de Noel

---

<sup>15</sup> Convém pensar, ainda, na estrangeiridade presente na adoção. Como disse Jacques Derrida, o estrangeiro pode ser o outro em relação tanto à terra, quanto ao sangue. Além disso, o adotado é aquele que perdeu, de alguma forma, os pais biológicos. O órfão. Não por acaso, tanto no livro de Derrida, quanto, principalmente, no de Kristeva, *O estrangeiro*, de Albert Camus, aparece, implícita ou explicitamente, ajudando a alargar a noção de estrangeiro.

Nutels e a sua própria vida; ou seja, paralelamente, os grandes feitos de um grande homem e os feitos menores de um pequeno comerciante. Quem, também talvez supostamente, escuta esse sujeito solitário é um médico, lembrando, nesse sentido, a relação roseana entre Riobaldo e Quelemém. Mas ao invés de andar pelas veredas do sertão, o judeu russo de Scliar imigrou para o Brasil,

[...] de certa forma, refazíamos a viagem dos navegadores portugueses, Cabral e os outros. Como eles, atravessaríamos o oceano, rumo ao Brasil; não numa precária caravela, mas também não num luxuoso transatlântico – longe disso. O senhor precisava ter visto o **Madeira**, doutor. A rigor, nem navio de passageiros era; tratava-se de um cargueiro adaptado para o transporte de emigrantes. (SCLIAR, 2009, p. 10).

Em terras brasileiras, o judeu russo passou a vida trabalhando no bairro Bom Retiro, na pequena loja *A majestade* – havendo na nomeação do bairro e do comércio certa ironia. Além da solidão presente em todo imigrante, devido ao seu gesto parricida de abandono da terra natal, há o fato da esposa e do filho terem abandonado o narrador: aquela foi para Israel ficar com a família consanguínea, este foi para a França a fugir da ditadura militar brasileira.

Assim, sozinho no hospital, a vontade do (arqui)narrador é de construir a loja *Majestade do Xingu*. Essa expressão corresponde, na perspectiva da indecidibilidade, tanto a uma loja Majestade (como a que havia no Bom Retiro), mas agora a ser erguida dentro do Parque Nacional do Xingu (onde esteve Noel Nutels), quanto ao título do livro. A própria maneira do narrador caracterizar a suposta futura loja serve também como reflexão a respeito da construção romanesca: “Na Majestade do Xingu haveria lugar para o real e para o imaginário. A conjugação perfeita do prático e do mítico.” (SCLIAR, 2009, p. 198-199). Nessa rasura entre realidade e ficção – aqui por meio da soma ou da conjugação de pontos opostos como Bom Retiro e Xingu, narrador e Nutels – está também a elaboração do discurso do (arqui)narrador. Importante, nesse sentido, notar que ao longo do livro o sujeito se apresenta como um arquivista, um arconte a colecionar dados sobre a vida de Noel Nutels:

Com admiração. Com veneração, eu diria até. Eu recortava as notícias, os artigos, anotava as histórias que ouvia. Tenho toda a vida do Noel nessa pasta que está aí, em cima da mesinha. Foi a primeira coisa que pedi, quando me internaram aqui: por favor, liguem para a minha casa e peçam para a moça que trabalha lá a pasta azul com o nome de Noel Nutels. Esta pasta tem tudo, doutor – ninguém sabe do Noel tanto quanto eu. (SCLIAR, 2009, p. 9).

Esse arconte que venera um personagem não é o guardião de um importante Museu, mas o colecionador menor de arquivos de jornal, a guardar em uma figura do arquivo – a pasta – as suas fontes. Essa fixação do (arqui)narrador por Nutels se deve ao fato de ter conhecido o médico – não o médico de carne e osso, homem que realmente existiu e foi uma curiosa figura do século XX, mas o ficcionalizado por Moacyr Scliar – na vinda para o Brasil. Por isso, ao longo do livro, os arquivos colecionados e a vida lembrada se misturam, os recortes de jornais e as sensações do narrador – assim como no livro de Hatoum havia as fitas gravadas e as lembranças da mulher adotada – estabelecem fronteiras porosas, são discursos estrangeiros dentro do discurso construído pelo (arqui)narrador.

Isso de dizer um tu dizendo o eu, essa maneira de coser o arquivo colecionado dentro da fala que está sendo elaborada, é um procedimento também visto em *O sol se põe em São Paulo* [2007], de Bernardo Carvalho, livro lançado dez anos depois da obra de Moacyr Scliar, dezoito anos depois de vir a público a produção de Milton Hatoum. Em Carvalho, o leitor não sabe o nome do narrador, assim como nos dois livros analisados anteriormente. A informação que possui sobre ele é a de que se trata de um jornalista descendente de japoneses e um pouco frustrado com a profissão. Esse homem estava, certa noite, em um restaurante do bairro Liberdade, em São Paulo, quando foi abordado pela dona do estabelecimento, Setsuko, interessada em saber se o homem era escritor. Essa abordagem desencadeia, não sem idas e vindas, uma série de três encontros entre a imigrante japonesa e o jornalista, de modo que ela conta a ele parte de uma história envolvendo um triângulo amoroso ocorrido, na terra do sol nascente, entre Michio, Jokichi e Masukichi. Dessa maneira, o ouvinte se tornou, a cada encontro, um arconte, foi recebendo aos poucos o arquivo oral. No entanto, Setsuko desapareceu inesperadamente, antes de concluir a narrativa que fazia durante as conversas. Assim, mais ou menos na metade do livro, o (arqui)narrador chega a afirmar:

Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. Quando voltei na semana seguinte, para o nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia. Em apenas uma semana, puseram-na abaixo. Na frente, onde antes ficava a fachada do sobrado oco, havia uma cerca de tapumes. (CARVALHO, 2007, p. 93).

A partir desse ponto, o (arqui)narrador passa de um ouvinte a um investigador que está no meio do processo da obtenção de elementos para construir um romance, sendo que este próprio romance é, supostamente, aquele sobre o qual eu estaria agora falando. Nessa busca, o jornalista chega a ir para o Japão atrás de dados. Recolhe conversas e cartas na tentativa de elaborar a narrativa.

Nessa viagem do (arqui)narrador para o outro lado do mundo há um grande número de passagens expressando o desconforto do estrangeiro. Uma das que mais chama a atenção é a seguinte:

Esbarrei em dois ou três pedestres. Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. Eu estava perdido. Resolvi pedir informação alguém – não havia nenhum ocidental nas ruas. Me dirigi ao homem de terno em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que percebeu que eu era estrangeiro. Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiam de mim. Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam. Uma mulher chegou a apertar o passo como se eu fosse um mendigo bêbado a importuná-la, enquanto eu a acompanhava, repetindo “Por favor, por favor”. Eu era a lepra. Comecei a rir sozinho na rua. Que é que eles tinham? Eu olhava para o alto, para deus, acho e ria. (CARVALHO, 2007, p. 106).

O estrangeiro nesse trecho se pensa como “demônio”, “mendigo bêbado”, “lepra”. Sente a hostilidade das ruas estrangeiras, não está no espaço hospitaleiro de sua própria língua. Entrar na terra do sol nascente é entrar no coração das trevas. Perder as referências de mundo que possuía quando estava no Brasil, o lugar para onde os seus ascendentes japoneses teriam migrado. A irmã do (arqui)narrador também fizera, em outro momento e por outros motivos, esse percurso de volta – a família que havia ido fazer o Brasil agora voltava como *dekassegui*. Dessa maneira, o romance de Bernardo Carvalho cria um interessante espectro da migração nipônica e das relações da população flutuante entre Brasil e Japão. O (arqui)narrador é, por conseguinte, um dos elementos a articular essas possibilidades de migrações, além de expressar, no plano estético, a problemática social da imigração nos séculos XX e XXI.

Um outro (arqui)narrador imigrante está em *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato. Na verdade, é difícil dizer quem é o organizador dos arquivos desse livro. Talvez o melhor seja pensar na figura ficcionalizada de Luiz Ruffato, personagem autoficcional<sup>16</sup>. Isso se deve aos artifícios da produção gerarem uma sensação de haver obra dentro da obra, arquivos dentro de arquivos, algo perceptível também por meio da sequência dos textos. Na capa do livro está escrito *Flores artificiais*, e logo abaixo consta o nome do autor. Ao abrir o livro, o leitor se depara com uma “Apresentação” escrita por Ruffato, fazendo uso de citações e procurando convencer o leitor de que o criador desse prólogo é mesmo o sujeito-empírico Ruffato, e não uma autofabulação dele. Em seguida está a “Carta de Dório Finetto”, ou pelo menos o que o arquinarrador – isto é, o organizador ficcional, figura que o leitor é

<sup>16</sup> Sobre a autoficção, cf. FIGUEIREDO, 2010.

induzido a ligar ao próprio Ruffato – desses textos sobrepostos está afirmando ser a referida missiva. Logo depois aparece o livro “Viagens à terra alheia” – que teria sido escrito por Dório Finetto e enviado a Ruffato – e, ao final dele, o “Memorial descritivo”, escrito por Ruffato, apresentando o suposto Dório Finetto. A esses emaranhados de textos e autorias cabe perguntar: o que realmente existiu e o que foi inventado pelo autor de *eles eram muitos cavalos*? Neste romance anterior, o escritor de Cataguases também havia sobreposto arquivos de migrantes, o que ajuda a pensar nos jogos de cena das *Flores* certamente como artificiais, mesmo quando “reais”, pois tudo teria passado pela mediação ficcional: o que há de real aqui já está transformado pelo jogo da literatura. Assim, rasurando as fronteiras entre documental e fabulado, entre história e literatura, entre o eu e o outro, entre verdade e mentira, *Flores artificiais* é uma obra de arconte e de anarquista, a embaralhar os guardados.

Entre nacional e estrangeiro também há embaralhamentos. Como dito, é complicado definir quem seria o arquinarrador na obra; de toda maneira, aceitando o jogo do livro, é coerente pensar na figura autoficcional de Luiz Ruffato como sendo essa personagem. Nesse sentido, os paratextos da obra ganham outra dimensão, passam a contribuir na construção do Ruffato de papel. Por exemplo, na orelha do livro aparece uma pequena biografia do autor, e nela é demarcada a condição de ex-estudante imigrante: “nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1961. Formado em comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora”. A camada seguinte, a “Apresentação”, continua sinalizando certa errância; na última nota, consta: “Baseei-me em três memoráveis encontros, dois no Rio de Janeiro (café da manhã na Colombo, do Forte de Copacabana, e almoço no Rio Minho, na rua do Ouvidor) e um em São Paulo (almoço no Consulado Mineiro, em Pinheiros).” (RUFFATO, 2014, p. 11). A alusão ao Consulado Mineiro também ajuda a marcar a estrangeiridade de um cataguasense na capital paulista; assim como há estrangeiridade em quem saiu da Itália e foi morar no interior mineiro, pois, continuando a descascar a cebola artificial, a “Carta [‘escrita pelas mãos’] de Dório Finetto” começa mais uma vez sinalizando a condição de migrante de Ruffato e, mais que isso, de alguma maneira coloca em paralelo as duas vidas. Escrita em “Washington, 16/09/2010”, e enviada ao “Prezado Luiz Ruffato”, assim inicia:

Confesso que, embora seja de uma família de colonos italianos de Rodeio como o senhor, não sabia da sua existência como escritor. Quem falou a primeira vez em seu nome, há certa de três anos, foi uma psiquiatra, doutra Regina Gazolla, que despertou minha curiosidade e, para ser sincero, meu interesse. Vivo há quase vinte e cinco anos no exterior, como consulto do Banco Mundial para a área de engenharia, mas mantenho um pequeno apartamento no Flamengo, no Rio de Janeiro, onde passo alguns dias por ano,

de folga, ou quando coincide de ter uma reunião em Brasília. Meu trabalho exige disponibilidade para viajar e me agrada a ideia de não ter pouso fixo, coisa que, aliás, nunca tive, saí da casa dos meus pais muito cedo para estudar em Ubá, e de lá fui para Juiz de Fora, de Juiz de Fora para o Rio e do Rio para o mundo... (RUFFATO, 2014, p. 12).

Ruffato e Finetto – sonoridades, inclusive, próximas – são ambos do interior mineiro, descendentes de imigrantes italianos. Além disso, os dois se mudaram para Juiz de Fora e de lá para grandes cidades do país, como São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, o arquinarrador – esse narrador implícito e duplo ficcional do autor – vai sendo desenhado, ao longo da apresentação dos arquivos, como imigrante.

Portanto, o livro de Luiz Ruffato, assim como *O sol se põe em São Paulo*, *A Majestade do Xingu* e *Relato de um certo Oriente*, está configurando, na figura do narrador, duas questões de ordem social: a identidade do imigrante e os arquivos. Cada obra desenvolve uma maneira própria de articular esses elementos, mas sem perder de vista a utilização de dados sociais relativos à chegada de estrangeiros no Brasil ao longo do século XX, bem como formas possíveis de colecionar, guardar, zelar e interpretar fontes primárias coletadas.

#### **IV. Conclusão**

Escolher abordar quatro obras neste breve ensaio, ainda que sob o risco de cair em superficialidade em cada uma das análises, está no desejo de demonstrar que os **(arqui)narradores**, esses **estrangeiros arcontes**, atravessam diferentes obras ao longo dos últimos quase trinta anos da literatura brasileira. Assim, se não foi possível, também por limitação de páginas, avançar na leitura de cada um dos livros, acredito que este ensaio consiga mostrar a existência, nas décadas de 1980 e 1990, 2000 e 2010, da configuração de uma forma romanesca de identidade relativamente próxima perpassando diferentes criações. Se hoje a diversificação das possibilidades romanescas dificulta para que a crítica delimite um conjunto mais ou menos coerente e fechado de tendências, quiçá configurar uma escola literária, ao menos podemos observar, por meio de uma análise que articule distintas obras e autores, a formação de questões sociais e estruturas estéticas se aproximando em um conjunto de romances e escritores. Dentro de todo esse conjunto de obras contemporâneas, a questão da identidade do imigrante é trabalhada, bem como a reflexão sobre o traço híbrido da identidade brasileira. A representação da identidade construída entre o eu e o outro marca profundamente a prosa contemporânea brasileira.

BELÚZIO, R. F. Archon foreigners: social and literary forms in contemporary Brazilian prose. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 31-51, 2017.

■ **ABSTRACT:** *By observing literature through an approach simultaneously formalist and sociological, in this article I investigate how the books Relato de um certo oriente, by Milton Hatoum [1989], A Majestade do Xingu, by Moacyr Scliar [1997], O sol se põe em São Paulo, by Bernardo Carvalho [2007], and Flores artificiais, by Luiz Ruffato [2014], work, through the narrator figure, with issues related to immigration and archives, in an attempt to better understand the hybrid identity of the narrator in contemporary Brazilian prose.*

■ **KEYWORDS:** *Archon. Foreigner. Brazilian identity. Contemporary Brazilian prose. Narrator.*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ALENCAR, J. **Iracema.** São Paulo: Ática, 1991.

ARANHA, G. **Canaã.** São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, M. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 3 v.

AZEVEDO, A. **O cortiço.** Goiânia: Waldré, 1982.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos.** Trad. Zulmira Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas.** v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Passagens.** Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENNETT, T. **The birth of the museum: History, theory, politics.** London: Routledge, 1995.

BISSIGO, D. N. **A eloquente e irrecusável linguagem dos algarismos: a estatística no Brasil Imperial e a produção do recenseamento de 1872.** 2014. 201 f. Dissertação (Mestrado

em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2014.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, F. H.; FALETTTO, E. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CARDOSO, L. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CARPEAUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, B. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DANTO, A. C. **Após o fim da história: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Kieger. São Paulo: Odysseus; Edusp, 2006.

DERRIDA, J. **Anne Dofourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, U. **A vertigem das listas**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERNANDES, M. R. C. Sobre o método crítico de Antonio Candido em “Formação da Literatura Brasileira”. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, vol. 26, n. 36, p. 225-242, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e sociedade: apontamentos de método para análise. In: **Anais da Anpuh**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher diante do espelho. **Revista criação & crítica**, São Paulo, n.4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>. Acesso: 15 jun. 2015.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREITAS, M. **Peixe morto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

- HATOUM, M. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Comes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAUB, M. **O diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVY, T. S. **A chave de casa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- LIPPI, L. **Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e estrangeiros**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- LUKÁCS, G. **El alma y las formas**. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Estética: la peculiaridad de lo estetico**. Barcelona: Grijalbo, 1972. 4 vols.
- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACHADO, A. A. **Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China**. Rio de Janeiro: O Globo, Klick, 1997.
- MANGUEL, A. **A biblioteca à noite**. Trad. Samuel Titan. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARQUES, R. M. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- \_\_\_\_\_. Arquivos literários e a reinvenção da Literatura Comparada. In: MARINHO, A. C. (org.). **Memórias da Borborema 5: Arquivos literários e a escrita de si**. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 15-34.
- MEY, E.; SILVEIRA, N. **Catálogo no plural**. Brasília: Brinquet de Lemos, 2009.
- MIRANDA, A. **Amrik**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NASCIMENTO, E. Crônica de um crime anunciado. **Ipotesi** – Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, vol. 5, n.1, p. 49-64, 2001.
- NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Schwarcz, 2002.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIÑON, N. **A República dos sonhos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.
- PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- RAMOS, G. S. **Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUFFATO, L. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SÁNCHEZ, Y. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANT'ANNA, S. **Confissões de Ralfo** (uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANTIAGO, S. (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCLIAR, M. **A Majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SILVA, A. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac/SESC, 2008.
- STOLER, A. L. Colonial archives and the arts of governance. **Archival Science**: International journal on recorded information, vol. 2, p. 87-109, 2002.
- TAUNAY, V. **Inocência**. São Paulo: Saraiva, 2009.



