

Luiz Fernando Etelvino Benevenuto

Adoráveis Cadafalsos

Memória e narrativa em *Nove Noites* de Bernardo Carvalho

Mariana-MG

2017

Luiz Fernando Etelvino Benevenuto

Adoráveis Cadafalsos

Memória e narrativa em *Nove Noites* de Bernardo Carvalho

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, ao curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto.

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilza Carla Bignotto

Mariana-MG

2017

B465a Benevenuto, Luiz Fernando Etelvino.
Adoráveis Cadafalsos [manuscrito]: memória e narrativa em nove noites de
Bernardo Carvalho / Luiz Fernando Etelvino Benevenuto. - 2017.
140f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Cilza Carla Bignotto.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de
PósGraduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Memória na literatura. 3.
Narrativa (Retórica). I. Bignotto, Cilza Carla. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

CDU: 808.1 /.5



Luiz Fernando Etelvino Benevenuto

Adoráveis Cadafalsos: Memória e narrativa em Nove Noites de Bernardo Carvalho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 15 de março de 2017 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
PUC-MG

Prof. Dr. Alexandre Agnolon
UFOP

Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto
Orientadora
UFOP

Para Maria de Lourdes, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, por ter sido um grande divisor na minha vida.

À professora Cilza pela orientação, generosidade e profissionalismo, e pelas profícuas leituras, sem as quais não teria realizado este trabalho e que tanto contribuíram para meu amadurecimento acadêmico.

Ao professor Alexandre, pela leitura apurada e pelas ótimas sugestões feitas na qualificação.

Ao amigo Raoni, pelas conversas e pela saudável descontração, necessária a toda boa reflexão.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio incondicional.

À minha esposa, por acreditar em mim mesmo quando me dou por vencido.

Aos meus sogros e cunhados, pelo apoio e incentivo.

Ao caro amigo Bóris (in memoriam), pelos cinco anos de amizade.

À CAPES, pelo apoio financeiro crucial para o desenvolvimento deste trabalho.

“Nos livros está tudo o que existe, muitas vezes em cores mais autênticas, e sem a dor verídica de tudo o que realmente existe. Entre a vida e os livros, meu filho, escolhe os livros”.

José Eduardo Agualusa

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o romance **Nove Noites** de Bernardo Carvalho. Baseado em fatos reais, **Nove Noites** conta a história de um antropólogo americano que se matou na década de 1930 no Brasil, enquanto pesquisava os índios Krahô do alto Xingu. Um jornalista tenta, sessenta e dois anos depois, descobrir o que levou Buell Quain a se matar. Em contrapartida, há a narração de Manoel Perna, confidente do antropólogo, que guardou consigo durante anos o peso do segredo a respeito do suicídio de Quain. Partindo do enredo do livro, pretende-se analisar a relação estabelecida entre memória e narrativa, à medida que as narrativas são lembranças sobre o passado de Quain, interseccionadas à memória dos próprios narradores. Será feita análise dos modos composicionais da obra, com o objetivo de apreender a forma da qual a memória é representada. Por intermédio da investigação do panorama, a denominada ficção contemporânea, que delimita as condições de produção de **Nove Noites**, é possível entrever a escolha temática e as características gerais das técnicas empregadas na narrativa, para então ser realizado um estudo das singularidades de **Nove Noites** enquanto gênero, o romance, e narrativa. Através de uma profusa intertextualidade, o sexto romance de Bernardo Carvalho problematiza os limites que separam a realidade da ficção. Com isso, procura-se verificar como a própria trama encara as relações entre os discursos que praticam a verdade e o discurso ficcional, percebidos como representação da memória e da imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Literária, Memória, Narrativa, Ficção contemporânea, **Nove Noites**.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the novel **Nine Nights** by Bernardo Carvalho. Based on real facts, **Nine Nights** tells the history of an American anthropologist who killed himself in the 1930s in Brazil while researching the Krahô Indians of the Upper Xingu. A journalist attempt, sixty-two years later, to find out what drove Buell Quain to commit suicide. On the other hand, there is the narration of Manoel Perna, friend and confidant of the anthropologist, who kept for years the weight of the secret about Quain's death. Starting from the plot of the book, it is intended to analyze the relation established between memory and narrative, as the narratives are remembrances about Quain's past, intersected with the memory of the narrators themselves. An analysis will be made of work's compositional modes, with the aim of apprehending the form in which memory is represented. Through the investigation of the scenery, the so-called contemporary fiction, which delimits the conditions of production of **Nine Nights**, it is possible to glimpse the thematic choice and the general characteristics of the techniques employed in the narrative, so then to be accomplished a study of the singularities of **Nine Nights** while gender, the novel, and narrative. Through a profuse intertextuality, Bernardo Carvalho's sixth novel problematizes the limits that separate reality from fiction. With this, it is tried to verify how the plot itself face the relations between the discourses that practice the truth and the fictional discourse, perceived as representation of memory and imagination.

KEY WORDS: Literary Theory, Memory, Narrative, Contemporary fiction, **Nine Nights**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: NOVE NOITES E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	11
1.1. Por uma ficção real.....	20
1.2. O fictício histórico: historiografia e metaficção.....	26
1.3. A volta autor.....	34
CAPÍTULO 2: NARRATIVA, ROMANCE E DISCURSO	40
2.1. Estrutura da narrativa: terminologia e definição.....	43
2.2. Análise da narrativa de <i>Nove Noites</i>	47
2.3. O romance <i>Nove Noites</i> : projeto de formação incompleta.....	65
2.4. Romance como bricolagem: verdade, intertexto e ficção.....	70
2.5. Nove Noites como repositório: memórias da literatura, memórias na literatura.....	82
2.5.1. Eu, Fantasma.....	84
2.5.2. Vertigem do viajante.....	94
CAPÍTULO 3: MEMÓRIA E NARRATIVA	102
3.1. Memória como prática da verdade.....	107
3.2. Ecos da memória: memória individual x memória coletiva.....	110
3.3. Imaginação e percepção da realidade: ficção na falta de outra coisa.....	115
3.4. Profetas do mundo da razão: ficção como mitologia para céticos.....	123
3.4.1. Metáforas da memória.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

Todos querem saber o que sabem os suicidas. Partindo dessa aposta, Bernardo Carvalho nos apresenta seu sexto romance. Publicado em 2002, **Nove Noites** narra as desventuras do jovem antropólogo estadunidense Buell Quain; durante sua estada no Brasil no final da década de 1930, Quain desempenhara uma pesquisa etnográfica pela Universidade de Columbia, culminando com seu suicídio em pleno alto Xingu. Os índios, o Museu de História Nacional, sua família e a polícia mato-grossense, até hoje, não sabem as causas verdadeiras do suicídio deste promissor antropólogo.

O que foi descrito até agora não difere dos fatos reais, pois houve verdadeiramente um Buell Quain que esteve no Brasil para desempenhar uma pesquisa e se suicidou. A missão de Bernardo Carvalho é trabalhar na dimensão ficcional, utilizando os ocorridos de modo a confundir o leitor por meio de uma narrativa híbrida, dissonante, na qual os mistérios acerca do suicídio permeiam dois focos narrativos: Manuel Perna, engenheiro da cidade de Carolina e amigo de Buell, e um Jornalista, como o chamaremos, por se tratar de um narrador anônimo, que se depara, cerca de sessenta anos depois da morte de Buell, com a menção, em um artigo de jornal, a um antropólogo suicida com um nome que lhe era estranhamente familiar. Por entre os precários relatos de Perna, de maneira catafórica e oblíqua, e por entre as fontes em ruínas de um jornalista que já não vê como recuperar a história do antropólogo, o leitor fica diante de uma poética paranoica na qual o passado é tão volátil quanto a aparência de uma nuvem no céu. A imersão do Jornalista em desvendar o segredo do suicídio, em oposição à forma desesperada com que Manuel Perna tenta preservá-lo, anulam as expectativas do leitor - que recorre ao romance para descobrir o que levou Buell Quain a se matar como alternativa “real”. Tudo em **Nove Noites** é fugaz e depende do leitor para delimitar o que é real, no contexto do romance, e o que é devaneio.

O grande cerne temático da narrativa é o mistério que envolve a morte de Buell Quain. Numa estética que possui ecos de romance policial, o livro levanta os problemas da representação da verdade, num paralelo turvo entre memória e imaginação, onde tudo é obtuso e problemático, e os paradigmas da verdade e da mentira são profundamente abalados. O autor resgata um fato esquecido e distante no passado para sugerir a “possibilidade” da memória como crença, ancorada como forma possível somente através da boa-fé do interlocutor.

Adotando métodos de composição típicos da literatura brasileira contemporânea, Bernardo Carvalho sugere que seu romance é um documento advindo de sua própria experiência, mesclando sua voz à do narrador-jornalista, por meio de relatos autobiográficos e fotografias que nos permitem entrever sua presença. O real e o ficcional são tênues ao ponto de relativizar qualquer projeto da verdade possível, em nome de uma realidade que funde passado e presente, rumo ao abismo da negação de um futuro como prospecção.

Por intermédio da análise narrativa, poderemos entrever quais são os elementos que suportam a estrutura do romance e permitem unir, em um todo orgânico, discursos de natureza supostamente “extraliterária”, como o jornalístico, o histórico, o antropológico e o testemunhal, que fortalecem o senso de realidade na ficção. Na medida em que o romance propõe desconfianças sobre as possibilidades das práticas da verdade, para desembocar em representações da memória cultural, questionando seus paralelos com a imaginação de forma a relativizar sua prática enquanto percepção da realidade, nossa pesquisa procurou examinar, levando em consideração, o panorama da ficção contemporânea, a narrativa e a estrutura da obra, como está representada a tensão entre o real e o ficcional nos processos da memória para recuperar o passado, os limites entre memória, história e imaginação, e a forma com que a realidade é construída no âmbito do romance.

Esta dissertação é dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, pretendemos mapear **Nove Noites** no panorama literário atual. Para tal, realizamos uma investigação das implicações históricas e estéticas que exercem influência, em maior ou menor grau, nas condições de produção da escrita literária no contexto de Bernardo Carvalho. Dessa forma, é possível elucidar e analisar quais fatores possibilitam classificar **Nove Noites** como ficção contemporânea.

No segundo capítulo, analisamos as singularidades da narrativa e sua decorrente construção de gênero. Através da interpretação do enredo e de minuciosa descrição dos elementos narrativos, podemos elucidar como o romance constrói as representações que aborda na trama, a saber, a adoção de discursos “extraliterários”, o diálogo com outras obras literárias, e como essa construção ressoa na poética do romance.

No terceiro capítulo, investigamos como a memória é representada pela narrativa, de modo a refletir sobre suas relações com as práticas da verdade e com a imaginação.

Nossa intenção, durante a investigação, foi a de eleger uma bibliografia que viesse de uma demanda que o próprio sexto romance de Bernardo Carvalho entretivesse. Dessa maneira, elencamos teóricos de diversas áreas do conhecimento, como a história e a antropologia, visando aproximar ao máximo dos sentidos dispostos pela própria narrativa, sem que **Nove Noites** fosse um mero ilustrativo para as discussões que propusemos. Em suma, essa dissertação, no limite, é simplesmente uma análise feita *sob demanda* do romance.

Vale ressaltar que a disposição dos capítulos e as discussões feitas foram pensadas de maneira que esse estudo se constituísse como uma metonímia de **Nove Noites**, de modo que a tessitura textual fosse construída na forma de um espiral, da qual o princípio base da leitura, a metáfora do título **Nove Noites**, fosse apresentada no final.

CAPÍTULO 1 – NOVE NOITES E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Para analisar os múltiplos sentidos advindos de uma obra literária é necessário desnudar suas condições de produção, analisando o panorama no qual a obra em questão está disposta e o modo como realiza a adoção ou revogação de certos procedimentos estilísticos e temáticos presentes no que podemos chamar de pano de fundo. Como sabemos, escolas literárias pressupunham grande influência nas determinantes críticas e nos modos de composição de alguns clássicos da nossa literatura. A composição literária está essencialmente ligada às contingências impostas ao autor e, sobretudo, ao momento histórico, exercendo variantes de grande influência na demarcação e apreciação crítica. Dessa forma, somos capazes de agregar às especificidades da análise literária em si, ou seja, do texto literário propriamente dito, as características constitutivas da série literária¹ em que a obra está inscrita.

A expectativa de ascensão de **Nove Noites** a um futuro cânone brasileiro é grande, pois o romance figura como um dos principais da atualidade. Mesmo que não seja definitivo para atribuímos a **Nove Noites** a posição de “obra canônica”, é importante mencionar que **Nove Noites** recebeu o prêmio Portugal Telecom de Literatura e o prêmio Machado de Assis, ambos em 2003, na categoria melhor romance; sem dúvida, tais prêmios não definem, mas distinguem a obra no meio literário.

Dado seu ano de publicação (2002), a obra se encontra na “prateleira” da ficção contemporânea brasileira². Enquadrá-la como ficção contemporânea pode soar redundante, se tomarmos a significação do termo contemporâneo no seu sentido corrente. Entretanto, notam-se, apesar da heterogeneidade da escrita literária atual, determinadas tendências que denotam algum padrão utilizado entre os escritores brasileiros atuais, marcadamente presentes na prosa de Bernardo Carvalho, em particular, no seu sexto romance, objeto de nossa análise.

¹ O conceito de série literária é usado, aqui, no sentido de caracterizarmos os aspectos dominantes de determinada obra literária como decorrente de uma época, conforme visto em *Da Evolução Literária*, por J. Tinianov (1971).

² O recorte temporal da ficção contemporânea compreende um período que se inicia das décadas finais do século XX até os dias atuais. Dado o contexto de **Nove Noites**, abordaremos as prerrogativas condizentes à conjectura cultural que compreendem o recorte temporal de sua publicação.

Sob a sombra do mundo globalizado e do intenso fluxo de informação no cotidiano, a produção literária atual se destaca por rejeitar a presença de um modelo e por problematizar os limites da representação através da ficção. As narrativas que objetivam a verdade, pura e imparcial, são vistas com absoluta descrença. O fato histórico é tomado na sua acepção discursiva. A tentativa de compreender o presente força o autor a percorrer os caminhos que o trouxeram até o seu momento. Os moldes contemporâneos da ficção incorporam a recusa às injunções colocadas pela atual lógica cultural, “[...] justamente aquela de que pouco tem se falado nos últimos tempos e que, todavia, parece continuar a determinar o espaço de produção, circulação e fruição da literatura” (PELEGRINI, 2008, p.60).

Sob o signo da desconfiança, a narrativa contemporânea se dispõe menos a tentar sanar qualquer dúvida acerca do seu tempo do que deixar de questionar as formas de discurso consideradas legítimas. O discurso ficcional não tem pretensões à verdade, mas sim em evidenciar o impasse da legitimação. Segundo Lyotard (1988), duas componentes surgem na problemática da legitimação na dimensão cultural atual, a chamada pós-modernidade. Como provar a prova e quem decide o que é verdadeiro? (p.54). As vozes da ficção atual são de personagens que se alimentam da ideia de que as práticas da verdade talvez percam “...sua condição de pensamento autônomo e autolegitimador” (WHITE, 1994, p.41).

A verdade é validada pelo saber científico. Por mais axiomática que possa parecer tal assertiva, tomando-a em sua negatividade, ela é o gatilho de que precisamos para compreendermos como se representam e se validam as convenções da realidade na atualidade; ela também permite vislumbrar alguma motivação à inquietação contemporânea em se relacionar com o passado. Através da leitura atenta de **O pós-moderno**, de Jean François Lyotard, desafiadora investigação das transformações da produção cultural, pudemos averiguar as condições da verdade e da legitimação do saber na sociedade atual.

Sabemos que a ciência se legitima através de seus próprios pressupostos, ou seja, baseia-se nos próprios métodos e categorias para atestar o que é verdadeiro ou falso. Segundo Lyotard (1988, p.46), trata-se de um sistema composto de uma relação pragmática e prescritiva da linguagem. Encontram-se as posições do discurso (emissor, referente³, destinatário) atadas às condições enunciativas do saber, que objetiva obter

³ O referente, em suma, é o próprio tópico enunciativo.

um juízo a respeito do referente, de modo a testar a validade do enunciado. O critério de aceitação de um enunciado repousa no seu valor de verdade (LYOTARD, 1988, p.46). Nesse sentido, o saber é construído como um mosaico de enunciados, num imbricado jogo da linguagem que revela sua natureza representativa: “O saber científico é uma espécie de discurso [...]” e “está comandado pela exigência de legitimação” (LYOTARD, 1988, p.3). Entretanto, nenhum discurso consegue se assenhorar da verdade de modo autônomo. “Para começar, o saber científico não é todo o saber; ele sempre esteve ligado a seu conceito, em competição com uma outra espécie de saber que, para simplificar, chamaremos de narrativo [...]” (LYOTARD, 1988, p.12). A contradição premente que surge na competição entre esses saberes reside no fato de que o saber narrativo “autoriza-se pela pragmática de sua transmissão sem recorrer à argumentação e à administração de provas” (LYOTARD, 1988, p.50).

Mesmo que distante das pretensões à verdade, razão de ser do discurso científico, podemos afirmar que o saber narrativo é uma operação coletiva que permite definir critérios de competência e formação do indivíduo social: histórias que possam coroar sucessos ou fracassos, prescrever modelos que integrem e legitimem as instituições da sociedade, e “avaliar as performances que ali se realizam ou possam se realizar” (LYOTARD, 1988, p.39). Mas ainda resta a pergunta: o que coloca esses saberes em competição, dado o modo tal como o tratamento da verdade por eles é inquirido? De maneira simplificadora, podemos dizer que o discurso científico busca a verdade, enquanto o narrativo, o sentido. Conforme Lyotard,

“Uma prova grosseira: que fazem os cientistas quando chamados à televisão, entrevistados nos jornais, após alguma “descoberta”? Eles contam a epopeia de um saber que, entretanto, é totalmente não-épica. Satisfazem assim às regras do jogo narrativo, cuja pressão não somente junto aos usuários da mídia, mas em seu foro interior, permanece considerável [...] O Estado pode depender muito para que a ciência possa figurar como uma epopeia: através dela ele ganha credibilidade, cria o assentimento público de que seus próprios decisores têm necessidade” (LYOTARD, 1988, p.51).

O vívido exemplo de Lyotard demonstra como o assentimento à verdade depende da narrativa ou relato, como forma de legitimação. A verdade atestada pela ciência depende do sentido imanente do saber narrativo, capaz de estabelecer a aceitação ou recusa do que se valida como forma verdadeira e, sobretudo, histórica. Assim, a narrativa é introduzida como forma de validação do saber. A interpenetração

discursiva rege a esteira da legitimidade em duas direções, ancorada na forma de representação do sujeito do relato, como cognitivo ou prático:

“Como um herói do conhecimento ou como um herói da liberdade. E, em razão desta alternativa, não somente a legitimação não tem sempre o mesmo sentido, mas o próprio relato aparece já como insuficiente para dar sobre ela uma versão completa” (LYOTARD, 1988, p.56).

Dessa forma, a verdade estaria sobreposta à representação. Em outras palavras, a legitimação de um discurso advém da forma como é representado. O “herói cognitivo” compila argumentos e dados passíveis de verificação e os enuncia, mas a voz do “herói prático” os representa através do relato, ou então, da narrativa, esta mesma insuficiente para cobrir todos os seus meandros. O impasse surge, já que “a legitimação não pode vir de outro lugar senão de sua prática de linguagem e de sua interação comunicacional” (LYOTARD, 1988, p.74). No entanto, o discurso é uma forma de representação que dispõe de um conjunto de enunciados, dados à respectiva razão discursiva. A realidade é apreendida como versão parcial. Haverá algo da verdade que escapa à representação.

Em suma, o saber narrativo é apresentado como legitimador, compartilhado por uma comunidade que atribui valor semântico ao saber cognitivo, organizado em relatos; estes, por sua vez, são diluídos na História. Porém, a representação discursiva é caracterizada por um jogo da linguagem. O sentido advindo da apreensão da realidade é mutável. A verdade adquire conotações diferentes, basta analisar a legitimidade por meio de uma genealogia de seus referentes. Assim sendo, a construção legítima da identidade pressupõe a reconstrução da narrativa do passado. O homem, para isso, “precisou antes tornar-se ele próprio *confiável, constante, necessário*, também para si, na sua própria representação, para poder enfim, como faz com quem promete, responder por si *como porvir*” (NIETZSCHE, 1998, p.48). Dessa maneira,

“Pode-se supor que uma coletividade que faz do relato a forma-chave da competência, não possui, contrariamente à toda expectativa, necessidade de poder lembrar-se do seu passado. Ela encontra a matéria de seu vínculo social não apenas na significação dos relatos que ela conta, mas no ato de recriá-los. A referência dos relatos pode parecer que pertence ao tempo passado, mas ela é, na realidade, sempre contemporânea deste ato. É o ato presente que desdobra, cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *Eu ouvi dizer* e o *Vocês vão ouvir*” (LYOTARD, 1988, p.41).

À medida que a urgência em se relacionar com as práticas da verdade demonstra uma preocupação de significar a realidade, através da exploração da conjunção do saber, tal como Lyotard denomina, a recriação do significado permite ao terreno discursivo da

ficção a capacidade movediça do observador, ou seja, livre de paradigmas, ao ficcionista é permitido explorar uma gama maior de ângulos dos relatos, ou qual seja, da narrativa, a própria razão constitutiva da ficção. A necessidade humana de apor-se conclusivamente sobre si e sobre a realidade é deslegitimada quando o ficcional atesta suas convenções. Não cabe, todavia,

“julgar como paranoicos o realismo de autorregulação sistemática e o círculo perfeitamente fechado dos fatos e das interpretações, a não ser sob uma condição de se dispor ou de se pretender dispor de um observatório que por princípio escape à sua atração” (LYOTARD, 1988, p.22).

Como o princípio da ficção é a livre imaginação, ato criador por essência, ele escapa à necessidade hermética de caracterizar o que é verdadeiro ou falso, mas não deixa de devolver a problemática para as formas discursivas que pretendem representá-la. A ficção, mais do que conhecer, produz significado ao mundo. Implica dizer que sua organização reflete, de forma metaforizada, uma “metáfora epistemológica”, tal como o espírito científico apercebe a realidade (ECO, 1991, p.54).

Dado o espectro da narrativa em relação aos outros saberes na atual lógica cultural, resta definir, na sua especificidade, o que torna a matéria literária circunscrita nesse panorama, contemporânea. O que significa de fato, então, ser contemporâneo na literatura? Segundo Karl Erik Schollhammer,

“Um contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber nas zonas marginais e obscuras do presente, que afastam sua lógica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Ser ficcionista contemporâneo significa questionar a realidade do presente, ao termo que assina um pacto por compreendê-lo. O desacordo com seu tempo o leva a não se limitar à frialdade das interpretações conclusivas sobre o passado, do que se convencionou à eletividade do que é descrito como fato. A estranheza aos discursos que praticam a verdade, sobretudo o histórico, leva o autor a se comprometer com a revisão de seu tempo; as vozes da ficção recorrem à revisitação histórica para demonstrar o vazio de um tempo com o qual não coincidem. Nessa acepção,

“o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente,

entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua essência atual, em seu presente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.11).

O revisionismo histórico tende, nesse sentido, a buscar a reparação do passado, na tentativa de desfazer a incerteza que paira sob seu presente, embora ciente da impossibilidade de apreendê-lo. De acordo com Giorio Agamben,

“a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59).

Se relacionar com o tempo na ficção não é algo estritamente atualíssimo, porém, a revisitação do passado histórico na contemporaneidade não tem a mesma pretensão objetiva do narrador onisciente que intenta, através da imparcialidade, o assentimento do leitor, adotando a distância típica do discurso histórico, de maneira a caracterizar o que *poderia ter sido*. Não há espaço na atualidade para a expressão plena dos acontecimentos, de forma a se produzir ficção em caráter fechado. A estrutura que permite denotar a transformação oriunda da ficção atual é a mudança de posição do narrador e dos modos narrativos. O modelo fragmentado e descentralizado da narrativa atual busca reconhecimento, nas ruínas da história, à expressão potencial do presente, tal como define Jaime Ginzburg (2012): “Se existem ruínas [...] é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado” (p. 204). É nesse sentido que o histórico passa a ser tratado sob perspectiva contra-hegemônica, e não como representação do passado previamente compreendido, tal como no romance histórico tradicional. Assim, “diversos escritores estariam se distanciando da ideia tradicional de representação, em favor de perspectivas novas [...]” (GINZBURG, 2012, p. 214). A renovação, no que tange aos elementos narrativos, permite aos novos ficcionistas apropriarem-se de eventos marginais, desconhecidos do grande público, mas que refletem diretamente às formas de representação da verdade da “grande” narrativa.

Revisitar o passado para reescrevê-lo: parece ser esse o moto dos novos ficcionistas. Pode-se evidenciar, dessa maneira, a urgência em tentar definir o presente. A apreensão de sentidos da “grande” narrativa, por intermédio de suas margens e de suas personagens secundárias, evidencia uma identidade estilhaçada; por essa razão,

questiona o que outrora era legítimo. “As representações já não têm condições de cobrir um espaço social” (LIMA, 1980, p.97). Sendo assim, o sujeito ruma ao passado em busca de algo que possa abarcar suas inquietações com a relação à realidade que a ele se apresenta, e, para lidar com esta tarefa, terá de procurar pelas respostas por entre fissuras. Segundo Hayden White,

“poder-se-ia até afirmar que um dos traços distintivos da literatura contemporânea é a sua convicção subjacente de que a consciência histórica será obliterada se o escritor tiver de examinar com a devida seriedade aquelas camadas da experiência humana cuja descoberta é o propósito peculiar da arte moderna” (WHITE, 1994, p.43).

O discurso histórico não representa as sutilezas subjetivas do passado, estando estas acessíveis, com efeito, à sensibilidade dramática; em síntese, a arte, no limite, explora os recôncavos da consciência humana sem a limitação objetiva da prova, ou do jogo narrativo arbitrário convencionado ao senso histórico sobre a verdade. Trata-se, antes, de abolir a maneira estática como o passado é concebido para decididamente se ocupar daquilo que realmente interessa: o presente. O passado deixa de ser um fim em si mesmo para se conjecturar àquilo que se deseja lembrar.

O argumento que dispusemos até o momento possibilita evidenciar os alicerces pelos quais se tornou possível a Bernardo Carvalho o reconhecimento crítico, no sentido teórico, à alcunha de contemporâneo ao compor o romance **Nove Noites**. Predominantemente, a “realidade” surge como temática na ficção contemporânea, talvez um dos únicos elementos que possibilitam enviesar uma tendência da produção literária atual, haja vista a coexistência heterogênea e a recusa por um modelo fixo de literatura na contemporaneidade. Resta saber qual seria o tratamento dado à realidade em **Nove Noites**.

Ao se basear em um fato real, desconhecido do grande público e em certa medida esquecido, restrito à história da etnologia no Brasil, Bernardo Carvalho demonstra que o esforço em revisitar um evento marginal, no qual o epicentro da temática é a verdade nublada a respeito do suicídio do antropólogo Buell Quain, visa à denotação do caráter múltiplo com a qual a verdade é encarada. Dessa forma, “...sua ficção é um questionamento constante da construção da realidade em seus fundamentos ficcionais e dramáticos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.34).

Essa condição é agravada quando Bernardo Carvalho resolve emprestar sua própria *persona* à identidade do narrador, questão para a qual exerceremos o devido escrutínio mais adiante. O importante em citar essa estratégia, no momento, relaciona-

se, de forma geral, ao tratamento das evidências contemporâneas na particularidade da escrita de Bernardo Carvalho. Em **Nove Noites**, um jornalista, a mesma profissão de Bernardo Carvalho, é o personagem e narrador da história de um antropólogo que se suicidou no Brasil no final da década de 1930. Os elementos autobiográficos não se restringem à criação de um suposto *alter ego*. Há um episódio no livro no qual o narrador conta sobre uma viagem que fez ao Xingu aos seis anos de idade, mesma idade com a qual Carvalho aparece na fotografia localizada na orelha do livro, com a seguinte legenda: “o autor, aos seis anos, no Xingu”. A narrativa se apresenta como romance, entretanto intenta afirmar que seu conteúdo poderia ser verdadeiro, advindo da experiência do autor; mesclando elementos do gênero “não-ficção”, o autor busca explicitar a construção ficcional, por meio da forma, contida em qualquer representação. Em outras palavras, trata-se de enfraquecer a dimensão entre realidade e ficção para demonstrar ao leitor que os discursos apresentados como verdade são, no limite da composição, ficcionais.

Não podemos deixar de mencionar Manoel Perna. Sua narração seria a escrita de um testamento. Reportando-se a um interlocutor a ser revelado nas cenas finais do romance, o engenheiro e amigo de Buell Quain se vale de suas lembranças para narrar as conversas que travou com o antropólogo durante nove noites, sugestivamente também título do livro. Seu relato, um tanto precário e oblíquo, atesta que, o que quer seja que tenha levado Quain ao suicídio, era necessário que ninguém soubesse. Seu testamento exhibe uma conotação testemunhal, pois o narrador parece confessar uma omissão, justificando que os esforços que empreendeu para manter o segredo de Buell e que o tornaram cúmplice com relação ao mistério, foram apenas para proteger Quain e aos índios, se valendo de um discurso que beira a autoindulgência. Para se livrar do passado e enfim revelar o espólio do etnólogo, Manoel Perna conta apenas com sua reminiscência, exibida declaradamente na narrativa como memória e imaginação indiferenciadas. Resta ao engenheiro pedir boa-fé ao interlocutor (KLINGER, 2007, p.43). Dessa maneira, sua presença expressa um contraste discursivo em oposição ao Jornalista na forma como o passado é abordado. A alternância discursiva permite à narrativa refletir sobre si mesma, no que tange aos modos por meio dos quais a pressuposição da verdade seria constituída nas diferentes manifestações do passado.

Podemos afirmar que a ficção contemporânea tem preocupações “realistas” e, em **Nove Noites** em específico, à medida que se equipara a outros discursos, há uma aproximação à tese de que haveria relativa inerência entre as modalizações da verdade e

da ficção, de uma suposta correlação que exclui o antagonismo do real ao ficcional no limite da representação, performatizada por uma estética de cunho “realista”.

Não podemos deixar de mencionar o legado deixado pela tradição para que as formas narrativas contemporâneas atingissem o senso realista que surge como uma constante da produção literária atual, sobretudo a brasileira. Talvez, no caso brasileiro, estejamos diante de um fenômeno que busca reparar a devida ausência diretiva, por um longo período, entre a produção literária e sua então realidade social. Nesse ínterim, de acordo com Lúcia Miguel Pereira (1950), “o darwinismo, o evolucionismo, o socialismo que formavam a estrutura do pensamento contemporâneo, modificando os conceitos filosóficos, literários e sociais, levaram mais de vinte anos para atravessar o Atlântico” (PEREIRA, 1950, p.117).

Enquanto Flaubert publicava na França, em volume, **Mme. Bovary**, no Brasil, era publicado **O Guarani** de José de Alencar. Como se vê, o romantismo ainda insistia como forma de pensamento, entretanto, não podemos deixar de considerar que, no contexto brasileiro, os escritores ainda buscavam estabelecer uma literatura genuinamente nacional, apesar da contínua adoção dos padrões formais europeus. Certamente, a disparidade entre o processo de formação histórico-social e de ordem cultural entre Brasil e França, por exemplo, influenciou relativamente com relação à adoção do realismo apontado por Lúcia Miguel Pereira. No entanto, a autora observa que “enquanto os homens de ação pública se agitavam, redigiam o manifesto republicano, iniciavam a campanha abolicionista, os romancistas, em sua maioria, continuavam a escrever como se nada mudara” (PEREIRA, 1950, p.117-118). Dessa maneira, podemos dizer que, durante o romantismo, o expediente dos escritores brasileiros visava antes consolidar a literatura nacional do que refletir, de forma efusiva, sobre a realidade social do país.

O realismo se instalou no Brasil, definitivamente, “só quando se exagerou no naturalismo e ganhou aquela rigidez excessiva (PEREIRA, 1950, p.119). Podemos citar, por exemplo, o célebre **O Cortiço** de Aluísio Azevedo; marco importante da literatura brasileira, **O Cortiço** é lido como uma descrição minuciosa sobre “o problema das habitações coletivas e de sua influência na existência íntima dos moradores”, entretanto, sua escrita foi conduzida por uma imposição da moda, que “impunha o exame da criatura humana como se fosse um animal de laboratório” (PEREIRA, 1950, p.126-127). A falta de assimilação que emulasse, e não imitasse o modelo europeu,

característica que, com exceção de Machado de Assis e Raul Pompéia⁴, só foi adotada a partir do manifesto antropofágico, incutiu aos escritores contemporâneos, de acordo com Schollhammer (2009), “desprezo insistente pelo realismo, em sua versão clássica no parnaso das artes e da literatura, ajudou a fazer dele um estigma que se popularizou no Brasil sob o apelido de “naturalismo” ” [...] (p.53). Dessa forma, o contemporâneo mantém o tópico, a necessidade de se relacionar com a matéria histórica, mas seu arremetimento de procedimentos rejeita a figuração da realidade através da descrição e da pura mimese.

O realismo contemporâneo está longe da estética da verossimilhança e da objetividade narrativa do final do século XIX, mas próximo na intenção de provocar efeitos de realidade (SCHOLLHAMMER, 2009, p.54). De acordo com Karl Schollhammer (2009), “estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo” (p.54). Nesse sentido, na estética realista contemporânea, “...la novela generalmente asume la forma de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular ‘verdad’ [...] en momentos determinados de la historia (ECHEVARRÍA, 2000, p.37)⁵. A pretensão do realismo contemporâneo, e mais ainda em **Nove Noites**, não é a de assumir a forma de um despojo verdadeiro, no sentido estrito. Porém, sua preocupação com o histórico permite suscitar questões. Em outras palavras, o ficcional se encontra com a verdade na medida em que questiona as práticas da verdade⁶.

A ficção contemporânea é conjugada pela heterogeneidade, no entanto, é possível alinhar esse mesmo contingente estilístico e estético num *tropo* comum, dada a concentração da referência ao real como forma de explorar o potencial da ficção. Retomando a forma realista, no sentido referencial, podemos afirmar que há um consenso quando se afirma que essa é a principal tendência dos modos de composição na ficção contemporânea, permitindo tal elucubração a **Nove Noites** por extensão.

A impossibilidade real de descortinar o que aconteceu com Buell Quain confere a **Nove Noites**, ironicamente, a forma de registro que oferece mais substância acerca dos fatos, mais do que a própria versão oficial, denotando o caráter “referencial realista” das práticas da verdade presente na elaboração do romance. Dessa forma, é necessário

⁴ Citação de Lúcia Miguel Pereira.

⁵ Tradução nossa do original: “...o romance geralmente assume a forma de um determinado documento, ao que lhe é outorgado a capacidade de veicular ‘verdade’ [...] em momentos determinados da história”.

⁶ Ver em LIMA, Luiz Costa. *Persona e sujeito fictício*. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

elucidar o panorama de instrumentalização dos recursos que Bernardo Carvalho explora para criar sua trama.

1.1 Por uma ficção real

Para explicitarmos o que chamaremos de tendência “referencial-realista” da literatura brasileira contemporânea, a própria espinha dorsal do romance **Nove Noites**, temos que primeiramente verificar o que Walter Benjamin chamou de crise da narrativa, para então entendermos a influência do contexto midiático no qual a ficção contemporânea está imersa. Segundo o autor, as transformações das formas épicas ocasionaram o declínio do ato narrativo, associado ao surgimento do romance e da consolidação da imprensa. A tese de Benjamin é que o romance, ligado essencialmente à forma do livro e difundido graças à invenção da imprensa, tornou a narrativa elemento arcaico. Nas palavras do próprio Benjamin,

“O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. O que distingue o romance de todas as formas de prosa – contos de fadas, lendas e até mesmo novelas, é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. [...] O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado [...]” (BENJAMIN, 1985, p.201).

Benjamin aponta o romance como primeiro indício da crise do narrar. A consolidação do romance, certamente, permitiu à narrativa a apropriação de novas formas, porém, a forma narrativa abordada no ensaio de Benjamin não foi determinada verdadeiramente pelo romance. A segregação do romancista torna obsoleto o caráter da narrativa de aconselhamento e de disposição de modelos, além de não ter se originado na tradição oral, tal como a grande épica. O autor postula que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1985, p.201).

Muita confusão se faz na interpretação do que Benjamin alega ser a morte da narrativa. Ao analisar a escrita narrativa de um autor russo chamado Leskov, análise que é o próprio cerne do ensaio, Benjamin evidencia não a morte da narrativa enquanto instrumento literário, mas um longo processo de mudança que atinge a narrativa de

origem oral, marcadamente presente na literatura de Leskov. Assim, podemos afirmar que não se trata da morte da forma narrativa *per se*, mas sim do declínio da narrativa de tradição oral. Segundo Jaime Ginzburg, o ensaio de Walter Benjamin demonstra como a narrativa se transformou de acordo com a configuração social premente. Ao evidenciar o declínio da narrativa devido ao romance, Benjamin sugere

“uma imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária (que) se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar” (GINZBURG, 2012, p.203).

A consolidação do capitalismo faz do romance o principal gênero narrativo, o que permite constatar que a narrativa está intrinsecamente relacionada com sua configuração social.

O ápice da transformação da forma narrativa reside na consolidação dos meios de imprensa. Benjamin, desta vez, não só aponta o declínio das formas tradicionais da narrativa como entrevê uma suposta queda do romance. A veiculação da informação como nova forma de comunicação modificou a narrativa romanesca e retirou a autoridade válida do que não pode ser controlado pela experiência, do que não pode ser confirmado. Segundo Benjamin,

“se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p.203).

A experiência comunicacional através da informação transforma as relações que o indivíduo estabelece com a narrativa e, nos dias atuais, dada a quantidade de informação disponível e a rapidez possível com que se dá seu consumo, a literatura contemporânea se vê competindo com outras mídias pela narrativa, o que a faz perseguir uma forma diferente de contar histórias, uma forma que somente a linguagem literária poderia empreender. Entretanto, “para os escritores da atualidade a questão se recoloca nesses termos e agora diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 56). Assim, a ficção contemporânea se vê imersa sob determinantes à consolidação de uma forma narrativa. Segundo Schollhammer (2009),

“numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à “realidade”, seja dos acontecimentos políticos e globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão da realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático” (p.57).

As narrativas atuais, nesse sentido, procuram uma realidade alternativa a outros discursos, perseguindo o caminho de um outro tipo de “realismo” que se abra para o choque da experimentação e de uma construção estética que permita envolver um tipo de leitor bombardeado pelos gêneros da “não-ficção”, e pela demanda de simulacros midiáticos sobre o “real”, apresentados sob a esteira de uma pretensa imparcialidade. Assim, na contemporaneidade literária, existe a hipótese de que se faz necessário recorrer ao real para demonstrar sua própria insuficiência. Então, há que se renovar as formas narrativas refletindo sobre as possibilidades de aceitação de uma literatura realista.

As conjecturas que marcam a produção literária, notadamente, variam de acordo com as possibilidades de veiculação. Com as mídias e com a intensa demanda por consumir a “realidade”, a ficção é pressionada a manejar o momento que se apresenta sob as contingências de um campo literário, que já não pode se desvincular das outras séries culturais. De acordo com Bourdieu:

“[...] os campos de produção cultural organizam-se, de maneira geral, [...] segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e a demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e as suas exigências” (BOURDIEAU, 2011, p.162).

Podemos verificar que há variáveis que tencionam a produção literária, cabais para seu sucesso ou fracasso crítico; assim, a demanda mercadológica é uma variante considerável na orientação do que se produz.

Segundo Schollhammer, a situação mercadológica da literatura não se diferencia, em termos de demanda, do espetáculo promovido pelo meio midiático. Se hoje o que mais interessa para a mídia é a “vida real”, na literatura de baixo prelo, caracterizada por um forte apelo comercial, a situação é praticamente a mesma:

“O que mais vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de *paparazzi* e,

claro, autoajuda. Não parece haver realidade espetacular ou terrível para tanta e tamanha demanda, e, ao mesmo tempo, tapa-se o sol com a peneira, ignorando-se a realidade mais próxima em sua real complexidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.56).

O desafio do escritor contemporâneo é reaver as proporções do real na sua complexidade, o que demanda a criação de uma estética inteiramente nova. Porém, os riscos dessa alternativa são inerentes. Alfredo Bosi afirma que a tendência “referencial-realista” da literatura, algo que o estudioso classificou como projeto estético inacabado, diverge somente no que tange ao público alvo, seguindo uma tendência mercadológica que relega para parte da literatura contemporânea à alcunha de “literatura sob demanda”. Nas palavras de Bosi, “[...] o que as aproxima é o hiper-mimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção” (BOSI apud GINZBURG, 2012, p.213).

Creemos que a colocação de Bosi é insuficiente para determinar a configuração pela qual a adoção desse novo realismo se dá na literatura brasileira contemporânea. Evocar a realidade sob o plano referencial não é o mesmo que mimetizá-la; ou seja, a única convenção do “novo realismo” talvez seja a “anti-representação”. A realidade é acessada sem pudores, de forma direta, porém, visando o embuste, já que sua configuração ocorre através dos moldes da ficção. Nesse sentido, “contrariamente à ideia de pura adesão ao mercado, gostaria de considerar as conexões entre literatura e indústria cultural em perspectiva ponderada” (GINZBURG, 2000, p.214). A produção literária é vasta e heterogênea, o que exige, primeiramente, a discussão de critérios necessários e profusamente adequados para compreender tamanha particularidade. Dessa maneira, a prerrogativa de Schollhammer (2009) nos parece melhor descrever a motivação realista da nova ficção:

“É possível mostrar que a busca por um efeito literário estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia. Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (p.56-57).

A motivação artística procura demover as formas prontas do mercado através da recriação do que está em voga, por intermédio de uma experimentação possível somente à linguagem literária. Ironicamente e paradoxalmente, a indústria cultural pode ter exercido grande influência na formulação de uma nova estética do realismo, o que

coaduna com o pressuposto de que o sujeito contemporâneo seria descentrado e inconformado com a realidade do presente.

Os planos da realidade e da ficção em **Nove Noites**, em termos genéricos, são mais complexos do que a adoção do critério “referencial-realista” da ficção contemporânea, apesar de determinarem o arcabouço panorâmico do qual Bernardo Carvalho se vale para construir um romance na forma de uma armadilha. Não é o simples apelo ao real que torna as correntes da realidade e da ficção tão frouxas; também não estamos no plano da representação, no sentido convencional, quando sua narrativa desafia o leitor a examinar pistas do que poderia ter levado um jovem etnólogo promissor a cometer suicídio. Bernardo Carvalho traz o conteúdo para questionar a forma, constituindo um denso jogo de espelhos onde realidade e ficção se refletem no teatro das representações. A própria narrativa nos adverte sobre a impossibilidade de se obter unicidade semântica, logo no primeiro parágrafo:

“É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. [...] E a cada dia, receberá uma resposta diferente” (CARVALHO, 2002, p.7).

O que diferencia **Nove Noites** do simples apelo ao real é a disposição com a qual Bernardo Carvalho opera a dinâmica de sua estética. A história de Buell Quain não é um evento meramente ficcionalizado. Assim, as prerrogativas que delineiam **Nove Noites**, principalmente a apropriação de fatos e personagens históricos que denotam o realismo de referência, não servem apenas para questionar os limites da representação, mas para tornar nítida a impossibilidade de se apreender o real orgânico na representação. O reconhecimento da insuficiência do real gera uma ambiguidade que adquire forma na medida em que as variantes discursivas da verdade não conseguem suprir o desejo de realidade. Reiteramos: não se trata de ficcionalizar a realidade, mas de demonstrar que a proliferação de sentidos oriunda do que se clama por verdade não pode exigi-la como razão última.

“Assim, [...] ao incorporar referências a gêneros mais diretamente comprometidos com o realismo, como a escrita antropológica, cartas, fotografias ilustrativas do personagem, documentos, relatos de viagem e depoimentos testemunhais, Carvalho cria uma tensão entre a complexidade densa que as histórias adquirem e uma verdade que as diferentes versões realistas não conseguem dar conta. Sem pretender imprimir um sentido último à ficção, mantém abertas as possibilidades de

proliferação de efeitos de significação em torno de um mistério que acaba não sendo elucidado” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.127).

Dessa forma, “a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates” (CARVALHO, 2002, p.7).

A ficção, em **Nove Noites**, é a expressão dos horizontes possíveis; uma proposição, dada a impossibilidade da representação em abarcar o real, que se configura como possibilidade cognitiva possível à apreensão das formas do real. O real engendra a ficção rumo a um destino irremediável; a própria impossibilidade de conclusão do cerne temático: a descoberta das razões sobre o suicídio do antropólogo. A narrativa aponta as hipóteses do que poderia ter levado Buell ao suicídio e mostra como a realidade que se constitui em torno da sua história opera no nível do que pode ser interpretado, representado e narrado, num processo que explicita a autorreferência que o romance empreende na narrativa.

Em uma das inúmeras passagens que podemos verificar como a narrativa de **Nove Noites** permite refletir sobre seus próprios modos de composição, há algumas que se destacam por seu caráter explícito: “Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei. A história era realmente incrível” (CARVALHO, 2002, p.12). Nesse trecho, o narrador-jornalista relata seu encontro com a autora do artigo de jornal do qual leu o nome de Buell Quain pela primeira vez. Após a intensa pesquisa não ter rendido frutos, o jornalista está convencido de que não tem outra saída:

“Porque agora eu já estava disposto a fazer [...] realmente uma ficção. [...] O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia [...] para me entregar de bandeja [...] o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível” (CARVALHO, 2002, p.157).

As posições do Jornalista sobre sua pesquisa permitem refletir sobre a relação paradoxal e intrínseca à composição do romance. O narrador-jornalista busca a realidade sobre o pretexto de realizar a ficção, ao passo que só resta imaginar aquilo que não é possível recuperar. Dessa maneira, podemos afirmar que a ficção se impõe como único meio possível para organizar a experiência. Assim, supõe-se que a realidade poderia deslegitimar o romance, porém, a busca pelos fatos reais é a própria matéria temática do livro. Segundo Karl Schollhammer,

“É nesse sentido que se observa um fundamento metaficcional na obra de Carvalho: a realidade é ‘lida’ como se fosse literatura, e a literatura é

levada em conta como se fosse realidade [...] como aquilo que vem explicitar a atenção autoconsciente da natureza construtiva da ficção” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 129).

Dessa forma, faz-se necessário o esclarecimento sobre o princípio metaficcional de **Nove Noites**, sobre como a matéria narrativa reflete sobre os limites entre realidade e ficção.

1.2 O fictício histórico: historiografia e metaficção

A metaficção está longe de ser um elemento advindo da contemporaneidade. A capacidade de a “peça” ficcional refletir sobre seus próprios procedimentos, através de elementos dispostos no próprio modo de composição, é algo já presente desde a poesia grega clássica. Assim, “a história da metaficção é longa, narrada por muitos escritores, e inclui famosas referências a clássicos como **As Mil e Uma Noites**, **Dom Quixote** e **Hamlet**” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.129).

Ao romance é atribuído o aspecto de gênero inacabado. Assim, uma constante da tradição romanesca é a capacidade de refletir sobre sua própria forma, modificando-se, teorizando a si mesmo através de seus próprios elementos constitutivos, empreendida desde os primórdios da formação do gênero. Dessa maneira, a chamada metaficção, ou seja, a ficção que versa sobre si mesma, é empregada há muito durante o trajeto histórico da composição literária. Como, dessa maneira, a metaficção tem sido usada pelos escritores contemporâneos e o que a torna um artifício que os identifica?

Segundo Logde (2011),

“A metaficção não é [...] uma invenção moderna, mas uma forma que muitos escritores contemporâneos julgam interessante, porque se sentem sufocados por seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo o que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa consciência” (p.214).

O desafio em se apropriar de uma realidade ainda não midiaticizada e a dificuldade em construir um estilo que não se reduza a mero pastiche, justificam a escolha contemporânea por esse recurso, sem mencionar a preocupação histórica refletida na produção atual. A metaficção, nesse viés, é o instrumento mais apurado para se transitar no extremo das representações.

A problematização do histórico por meio da ficção é um dos temas centrais da obra **Poética do Pós-Modernismo** de Linda Hutcheon. A autora equipara, a exemplo de

Hayden White, história e ficção como discursos símeles que objetivam a construção do passado: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p.122). Dessa maneira, a estética realista contemporânea se estabelece por meio do não reconhecimento de posições hierárquicas em relação ao histórico ou a outros discursos que objetivam a verdade. A ficção subverte a representação verídica e amplia, pela adoção de discursos que são alheios à tradição literária nos modos de composição da ficção, o escopo da autorreflexão. O processo metaficcional não mais reflete apenas sobre a construção da ficção: coteja representações “extraliterárias” imbricadas na nova estética realista. É o que Linda Hutcheon conceitua sendo um tipo de metaficção mais ampla, denominada como metaficção historiográfica.

Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais para distinguir história e ficção. A historiografia não é a única forma discursiva como possibilidade ao escrutínio da verdade. “Por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, é [...] que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p.127). Dessa maneira, a ficção, quando se ocupa do histórico para demonstrar que a verdade não é monotônica, mas uma dissonância que não se pode mensurar dado o alcance de sua reverberação, pratica a verdade por meio da problematização do passado histórico.

A ficção surge como discurso engajado, no sentido histórico, capaz de validar o passado através da narrativa, tendo em vista que questiona os métodos da história, valendo-se da “recusa à relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia, em nome da autonomia da arte” (HUTCHEON, 1991, p.127). Nesse sentido, a literatura se autolegitima como código de significantes, capaz de narrar e interpretar o passado tal como a história, haja vista que são ambos sistemas de significação humanos; melhor dizendo, são discursos. Essa afirmação é controversa para alguns historiadores, como podemos perceber na posição de Carlo Ginzburg:

“As teses cépticas baseadas na redução da historiografia à sua dimensão narrativa [...] já circulam há alguns decênios [...]. Como de costume, os teóricos da historiografia que as propõem pouco se preocupam com o trabalho concreto do historiador” (GINZBURG, 2002, p.14).

O estudioso aponta que os teóricos da tendência que reduz o trabalho historiográfico aos sistemas linguístico e retórico “[...] se mostram bem pouco

inclinados a refletir sobre as implicações teóricas da profissão [historiador]”, acrescentando que “raramente a distância entre reflexão metodológica e prática historiográfica efetiva foi tão grande quanto nos últimos decênios” (GINZBURG, 2002, p.14). Carlo Ginzburg define como prática historiográfica efetiva a relação entre retórica e prova, ou seja, as tensões e alinhamentos entre narração e documentação. Apesar da ficção, a história se reporta a signos que servem como prova, ligados inextricavelmente à narrativa, inviabilizando a tese de que a história é comensal da ficção. Nesse aspecto, Ginzburg é taxativo: “as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica⁷, constituem o seu núcleo fundamental” (2002, p.63). À ficção, por não ter compromisso demasiado com a verdade, seria impossível se autolegitimar como capaz de interpretar o passado sem se submeter hierarquicamente ao discurso histórico.

As provas a que Ginzburg alude são os preciosos documentos, capazes de fornecer a estrutura verídica às ilações narrativas da história. Podemos supor, dessa forma, que culturas historiográficas procuram preservar a memória através de documentos, reunidos através do que chamamos de arquivo. Segundo Foucault (1987), “a reunião de práticas discursivas que instauram enunciados como acontecimentos é a pressuposição do que podemos definir como arquivo” (p.149). Assim, em uma interpretação livre, podemos inferir que os documentos são a materialização de práticas discursivas sobre enunciados históricos instaurados. Sua materialidade e rigor verídico permitem a transposição semiológica do passado para o presente. Nesse aspecto, a prática historiográfica incide em narrar o que, “arqueologicamente”, se verifica sobre o passado. Em suma, há um abismo entre a prática historiográfica, limitada pela contingência objetiva arqueológica, e a ficção, que explora nuances muito mais subjetivas da verdade; diferença que invalida, ancorada na assertiva de Carlo Ginzburg, os paradigmas reflexivos da metaficção historiográfica.

Segundo Jacques Goff,

“o documento que, para a escola positivista do fim do século XIX e início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar a si mesmo como prova histórica” (GOFF, 1990, p.535).

A visão historicista que concebia o documento como prova textual inócua, imparcial, revela a ingenuidade do pretense científico da historiografia até então:

⁷ Retórica, tal como Ginzburg emprega, é definida na acepção aristotélica, que versa sobre a possível validação da argumentação quando baseada na evidência.

“O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (GOFF, 1990, p.547).

A esse impasse, a solução encontrada pelos historiadores foi ampliar a noção de documento, evidenciando que mesmo os monumentos ou outras manifestações do homem no tempo devem ser considerados, no que tange à escrita da história:

“A história faz-se com documentos escritos sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode-se fazer, deve-se fazer sem documentos quando estes não existem. [...] Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, [...] demonstra a presença” (GOFF, 1990, p.540).

Dessa forma, o escopo cientificista ganha uma nova lente e passa a considerar outras manifestações do homem para direcionar a historiografia. Nesse sentido, o historiador não pode “deixar de intuir como a vida poderia ter sido, e, com o uso da imaginação histórica, desenvolver uma interpretação que envolve uma projeção quase artística do eu naquele mundo anterior” (SAID, 2003, p.211). A historiografia adquire contornos retóricos que procuram analisar as condições de produção da prova, porém, “a retórica se move no âmbito do provável, não no da verdade científica [...]” (GINZBURG, 2002, p.41).

Entrecruzada pelo objetivismo científico e pela imaginação, ainda que pautada pela consciência histórica, essa noção não é crível o suficiente a fazer da historiografia um discurso que se autolegitima. Segundo Hayden White,

“a expressão "imaginação histórica" não só contém uma contradição de termos, como constitui a barreira fundamental para qualquer tentativa dos homens, nos dias atuais, de solucionar realisticamente seus problemas espirituais mais prementes. [...] O homem ocidental contemporâneo tem bons motivos para estar obcecado pela consciência da singularidade dos seus problemas e está justificadamente convencido de que o registro histórico, tal como é feito atualmente, pouca ajuda oferece na busca de soluções adequadas para aqueles problemas” (WHITE, 1994, p.42-43).

Nesse ínterim, a adoção da metaficção historiográfica evidencia as ressalvas sobre a pretensão à verdade do discurso histórico, por não reconhecer a possibilidade de um sentido único, como prova, no arquivo e nas práticas discursivas que compõem os documentos.

Segundo Linda Hutcheon (1991), o documento não pode ser considerado como objeto que permite provar a narrativa histórica. O romance que leva a termo a

metaficção historiográfica, de certa forma, afirma que o passado realmente existiu, antes de ser representado textualmente pela ficção ou pela história. Dessa forma, segundo a autora,

“O referente ‘real’ de sua linguagem [do passado] já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos. O passado é “arqueologizado” [...], mas sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis [arquivo] como sendo textualizados” (HUTCHEON, 1991, p.127).

Assim, a tese que implica a relação entre discurso histórico e prova é refutada pela ficção contemporânea, uma vez que, se valendo da metaficção historiográfica como recurso, recusa a ideia de referência correlata ao arquivo, negando-o a possibilidade de acesso à verdade por este se constituir como construto da representação textual, de modo que “[...] o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes” (HUTCHEON, 1991, p.122). A ficção, dessa maneira, não procura, essencialmente, a verdade sobre o passado, mas sim questioná-la. “O passado realmente existiu. A questão é: *como* podemos conhecer esse passado hoje – e o *que* podemos conhecer a seu respeito” (HUTCHEON, 1991, p.126).

A discussão teórica entre as perspectivas pós-moderna e da história positiva são claramente explicitadas pela narrativa de **Nove Noites**. Nos trechos transcritos a seguir, é possível ver a problemática da metaficção historiográfica com maior proximidade, na conotação de forças discursivas que alternam as possibilidades de construção do passado, onde tudo é hipotético e “sempre se fala menos do que se sabe”.

A documentalização da narrativa em **Nove Noites** é algo evidente. A maior parte do que o narrador-jornalista aprende sobre Buell Quain está disposto no arquivo de Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional e responsável pela pesquisa etnográfica no Brasil. Há também entrevistas com pessoas que conheceram o etnólogo. Durante a apreciação dos testemunhos, o jornalista os compila em cotejo com os documentos, para então formular hipóteses sobre o que poderia ter levado Buell ao suicídio.

O jornalista, inicialmente, imagina que as razões do suicídio tenham sido passionais. Então, ao entrevistar uma professora de antropologia da Universidade de São Paulo, a narração permite refletir a respeito da confiabilidade da ‘prova’:

“[...] eu vinha tentando descobrir, em vão, o nome de uma eventual mulher do jovem antropólogo, desde que eu havia batido com os olhos

numa carta na qual ele solicitava ao presidente do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil a autorização para sua pesquisa de campo [...] na qual se apresentava como ‘casado’. [...]. Ao que a professora replicou [...]: ‘Não, não era. Não era assim que ele se apresentava à sociedade do Rio de Janeiro. E não foi assim que se apresentou à minha mãe’. Eu achava que uma história de amor explicaria tudo” (CARVALHO, 2002, p.23).

Nessa passagem, percebemos que a narração nos permite vislumbrar, pouco a pouco, cadafalsos contidos no que se apresenta como prova. O documento, fonte legítima e acesso “direto” ao passado, interpretado como verdade através do discurso jornalístico e histórico, não é suficiente para sustentar a hipótese do narrador; documentos também mentem, uma vez que a textualidade está sujeita a intenções. Dessa maneira, o acesso ao passado se restringe à possibilidade de significação por intermédio da interpretação.

Apesar de apresentar a escrita de um romance como pretexto à sua pesquisa documental, a obsessão do Jornalista está em descobrir a verdade. Há um trecho no qual o narrador é inquirido por um dos índios Krahô, durante sua visita à tribo, que nos permite verificar como a narração de **Nove Noites** versa sobre si mesma, de modo a construir paralelismos entre os discursos da verdade e da ficção:

“Ele não dizia nada a não ser: ‘O que você quer com o passado?’ E diante de sua insistência bovina, tive que me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção, [...] nem convencê-lo de que meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final tudo seria inventado” (CARVALHO, 2002, p.96).

O efeito dessa afirmação revela a complexidade dos níveis de ‘realidade’ que emanam de **Nove Noites**. O narrador tenta explicar que intenta fazer da história uma ficção, sem consequências na realidade empírica, ao passo que a materialidade da narrativa é a “realidade factual” sobre sua trajetória investigativa. Assim, Carvalho nega a posição de referência ao real para reclamar a pecha irônica de realidade, porém, no fracasso em cumprir com as expectativas relativas à verdade, alega, para todos os efeitos, que “é tudo ficção”, sem que seja necessário imprimir um sentido último à narrativa, em nome da autonomia da literatura. Nesse sentido, podemos afirmar que em **Nove Noites**, o

“impulso metaficcional impede qualquer eliminação de sua identidade formal e fictícia. Mas também reinsere o histórico, em oposição direta à maior parte dos argumentos em favor da autonomia absoluta da arte [...]” (HUTCHEON, 1991, p.128-129).

Apesar de comprometer, em certa medida, a liberdade do ficcional ao dispor um arquivo que amarra o romance a um contexto histórico que, por sua vez, reverbera na

sua construção romanesca, Bernardo Carvalho questiona a relação entre história, verdade e ficção, no limite da representação, e as versões narrativas produzidas ao longo da investigação revelam o abismo dos múltiplos significados da verdade (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 128-129). Nesse sentido, somente através da ficção é possível imaginar, romper ou delimitar o que é plausível (ou não) entre o choque de interpretações. Sua autonomia narrativa é assegurada, uma vez que a ficção não precisa atender a algum sentido alheio a si mesma.

A metaficção historiográfica “...reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p.123). Assim, verdade e falsidade podem não ser os termos corretos para se discutir a ficção. Conforme Nádya Gotlib (2006), “a esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo” (p.12), fato que o próprio romance esclarece sob a voz de Manoel Perna: “Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa” (CARVALHO, 2002, p.8).

A autorreflexão da narrativa permite o acesso à realidade através da ligação ontológica com a história. Assim, dentro dos seus horizontes,

“a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de historicização que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo” (RICOEUR, 1995, p.177).

Porém, afirmar um passado efetivo suscita uma dúvida: como é que conhecemos o passado?⁸ Dessa maneira, Bernardo Carvalho constrói um cenário nebuloso e impreciso, aludindo à história para atestar seus paradoxos, através da inclusão de fatos e personagens históricos, documentos, fotos e relatos autobiográficos,

“dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa disputa tensa entre interpretações” (SCHOLLHAMMER, 2009 p.129-130).

A ficção de **Nove Noites** é “real”. Por mais absurda que possa soar essa assertiva, a problematização referencial da representação sugere ao discurso ficcional o efeito de possibilidade efetiva de investigação do passado, recusando os efeitos de

⁸ HUTCHEON, 1991, p.151

ilusão de realidade para dialogar diretamente com o leitor, apresentando o narrar como resultante da experiência. Esse efeito é conferido ao romance, segundo Schollhammer, graças à presença de Bernardo Carvalho na história. Além de ser jornalista, tal como o narrador, o autor expõe uma fotografia na qual ele e um índio estão de mãos dadas, em uma referência que sugere conteúdo autobiográfico sobre a viagem que o narrador-jornalista fez ao Xingu, quando tinha seis anos, a mesma idade de Carvalho na fotografia.

“Carvalho enlaça, assim, uma pesquisa real, sustentada por documentos, notícias, experiência própria, depoimentos reais e fatos históricos com o poder de invenção do ficcionista. Ele coloca o próprio corpo, insere fotos e brinca com as técnicas jornalísticas [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.129).

Nesse sentido, na equiparação entre sua *persona* e seu *sujeito fictício*⁹, o senso das representações transborda a ficção para atestar a possibilidade da verdade, num processo de anulação do romance através da sua própria afirmação; uma cilada sem precedentes ao leitor. A presença do autor na narrativa propriamente dita é, certamente, a grande potência encarregada desse efeito.

1.3 A volta do autor

Tal como ocorre com a utilização da metaficção e da estética realista, a presença do autor na narrativa não é algo exclusivo à ficção contemporânea. A voz intrusiva do autor é aspecto base dos romances autorreflexivos, nos quais o ato de narrar torna-se mais explícito por meio de interpelações ao leitor. Contudo, segundo Lodge (2011), “[...] na virada do século, a voz intrusiva do autor saiu de moda, em parte porque prejudica a ilusão de realidade e reduz o impacto emocional da experiência representada ao chamar a atenção para o ato de narrar” (p.20). São os casos típicos nos quais o narrador dirige-se diretamente ao leitor, comentando aspectos da narrativa: “Para Margareth – espero que o leitor não a reprove por isso [...]” (FOSTERS apud LODGE, 2011, p.21). O tom confessional a respeito da própria criação convida o leitor a cruzar a fronteira do romance. Porém,

“frases assim escancaram algo que a ilusão de realidade, em condições normais, exige que o leitor suprima ou ponha de lado: a consciência de

⁹ Conceito formulado por Luiz Costa Lima no ensaio homônimo, parte da obra *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*, publicada em 1991, pela editora Rocco no Rio de Janeiro.

que estamos lendo um romance sobre pessoas e acontecimentos inventados” (LODGE, 2011, p.21).

De forma taxativa, podemos dizer que “o escritor é aquele que existe ou existiu, em carne e osso, em nosso mundo. O narrador é aquele que parece contar a história no interior do livro, mas que só existe em palavras do texto” (REUTER, 1995, p.38). Então, é essencial para a compreensão do ficcional, na apreensão de suas marcas, separar a figura do autor e do narrador, para evitar a redução dos significados ao cotejo “vida e obra”, denegado veemente desde a instauração do *New Criticism*, na proposição de que todo o texto deve ser compreendido em sua unidade e autonomia. Roland Barthes, no conhecido ensaio “A morte do autor”, já aludia ao apagamento do que chama de império do autor em função do texto, no qual

“é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista - atingir aquele ponto em que só a linguagem age [...]” (BARTHES, 2004, p.2).

Dessa maneira, a figuração crítica impulsionou o abandono da voz intrusiva do autor na composição narrativa. O que assistimos na ficção contemporânea é o retorno dessa voz.

O autor parece motivado em brincar com as instâncias de realidade ao convidar o leitor a refletir sobre suas estratégias narrativas, concedendo à ficção uma relativa autoconsciência. Então, esse elemento se agrega às especificidades contemporâneas no que concerne à preocupação com aspectos da realidade, e possibilita a instrumentalização livre da metaficção. Conforme Lodge (2011), “esse artifício é muito valorizado por escritores pós-modernos, que renegam a fé no realismo tradicional ao expor o mecanismo de seus construtos ficcionais” (p.21). Na contemporaneidade, esse elemento é usado para confundir o leitor sobre os limites do real e do ficcional; conseqüentemente, na tentativa de atribuir uma ilusão maior de realidade. A intromissão do autor na contemporaneidade não é necessariamente a mesma do arremetimento processual do século XIX: o escritor se mescla integralmente ao narrador, através do que é denominado como *autoficção*.

O termo autoficção foi inventado pelo francês Serge Dubrovsk para explicar seu quarto romance, *Fils*, publicado em 1977, apesar de o próprio autor declarar que não criou o gênero precisamente:

“Elle existait avant moi. Simplement, je lui a donné un nom et je l’ai conceptualisée. [...] Joyce quand il écrit **Portrait de l’artiste en jeune homme** [...] l’autofiction était pas conçue comme un genre. C’était plutôt

vu comme des accidents littéraires, dans la vie et la bibliographie d'autres [...]”¹⁰.

Para Dubrovsk, a autoficção é a escrita contemporânea da autobiografia, nem mais verdadeira nem mais fictícia que autobiografia no sentido corrente¹¹. Dessa maneira,

“O conceito de ‘autoficção’ se refere a discursos que, ao mesmo tempo, não têm um referente extratextual, mas não se desligam completamente dele. Essas narrativas ficcionais em primeira pessoa em que narrador e autor empírico se hibridizam pela presença de referências biográficas reiteram o trânsito entre vida e obra, (porém) [...] o que se verifica nesses textos não é a identidade entre o personagem textual e a pessoa real [...], mas a construção tanto do narrador quanto do autor [...] em que o texto, ao invés de espelhar a vida do autor, participa da criação de um “mito do escritor”, produzindo tanto marcas autobiográficas quanto nas referências à própria escrita” (VIEGAS, 2007, p.19).

A intrusão da *persona* do autor, pela forma autoficcional, implica mais uma tensão entre as barreiras das representações levada agora à sua potenciação máxima. O autor passa a ser confessor dos fatos que narra. A referência a si confere à valorização do teor da experiência com relação ao passado. Se as formas literárias contemporâneas estão preocupadas em relativizar a representação em detrimento do fato, nada mais ‘verdadeiro’ que a própria ‘experiência’ como elemento vivo, a despeito do tom monocórdico e objetivista da história e do realismo tradicional. Conforme Schollhammer (2009),

“é importante acentuar que esse uso particular da autoficção se aproxima da demanda da realidade, que já foi verificada nas diferentes versões de novos realismos, e que o ‘eu’ aqui é recuperado pela ficção como parte desse real [...]” (p.109).

Porém, essa é uma das maiores ciladas do romance contemporâneo, e de **Nove Noites** em particular, pois “toda sinceridade é duplamente fingida, como um ator que representa a si mesmo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.109).

Os pontos da narrativa nos quais podemos inferir a autoficção são momentos cruciais na estrutura do romance. Caracterizados pela virada discursiva, indo do

¹⁰ Tradução nossa do trecho original - Ela já existia antes de mim. Simplesmente, dei-lhe um nome e a conceituei [...] quando Joyce escreveu **Retrato de um artista quando jovem** [...] a autoficção não era vista como um gênero¹⁰. Ela era vista como acidentes literários na vida e na biografia dos autores [...]”- da entrevista concedida a Nathalie Crom, publicado no site Telerama, dia 26 de agosto de 2014. Conteúdo disponível no endereço eletrônico: <http://www.telerama.fr/livre/serge-dobrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>.

¹¹ Ver em MARTINS, Ana Faedrich. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea** - Porto Alegre, 2014 (tese de doutorado – PUCRS), p.27.

jornalismo investigativo para a autobiografia, o conteúdo narrativo não demonstra explicitamente a fusão entre narrador e autor, se nos detivermos somente na textualidade em si. O que permite o arremedo entre os planos empírico e literário é um elemento, de certa maneira, extratextual, ironicamente, tal como a figura do autor. Há uma fotografia de Bernardo Carvalho (fig.1), como já citamos anteriormente, aos seis anos, segurando a mão de um índio na orelha final do livro. Para efeitos de ilustração, optamos por inserir a referida fotografia:

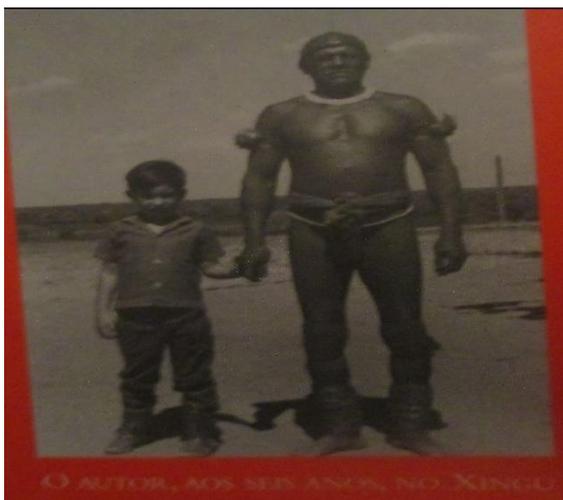


Fig. 1. Na legenda: “O autor, aos seis anos no Xingu”.

Dessa forma, por causalidade, revela-se a intromissão do autor: “Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica ou ficava, no Xingu da minha infância” (CARVALHO, 2002, p.60). O Jornalista narra sobre sua estada no Xingu, aos seis anos de idade, e, assim, a fotografia provaria de que se trata de uma memória, de que o narrador vivenciou o que se segue no romance. Dando ênfase ao comportamento volúvel e irresponsável de seu pai, descrito como “bonachão” e mulherengo, o Jornalista conta como seu pai se envolveu com uma atriz de fotonovela que conheceu na ilha do Bananal, durante essa mesma viagem:

“Meu pai logo se engraçou com uma das atrizes da fotonovela, que no verão seguinte eu reencontraria em Petrópolis, num fim de semana em que ele apareceu para me visitar [...] e me comprou um forte apache de plástico para aplacar a decepção que me provocou aquele encontro” (CARVALHO, 2002, p.67).

O episódio, em suma, não acrescenta muitas informações a respeito de Buell Quain, porém, nem por isso o antropólogo deixa de ser o ponto central da narrativa. Quain também tinha uma relação complicada com o pai, e também costumava sair em viagens

com ele: “Buell Quain também tinha acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa” (CARVALHO, 2002, p. 64).

Ao aludir a episódios da sua biografia, o narrador deseja recordar sua vida sob a perspectiva da reconstituição de Buell Quain; sem dúvida, essa estratégia une as arestas formais do romance, algo que detalharemos mais adiante. Quanto ao uso da autoficção, construída em consonância com os episódios da vida de Buell, podemos perceber que a construção do autor, notadamente, é discursiva. Não se trata do autor empírico propriamente dito, mas da *persona* do autor, da sua representação discursiva. Conforme Costa Lima (1991), “a tantas vezes repetida identidade do autor é uma fábula do registro civil. [...] a *persona* só se concretiza e atua pela assunção de papéis (p.42)”.

É nesse quesito que Michel Foucault chama a atenção para o que denomina “função-autor”. Para Foucault, a obra literária está designada por uma estilística própria, identificável e determinante aos critérios de recepção textual. Dessa maneira, a construção discursiva sobre a figura do autor regula certo princípio de unidade da escrita, mesmo que a crítica rejeite o biografismo na análise literária.

“Os discursos ‘literários’ não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntara de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias” (FOUCAULT, 2009, p.276).

Mesmo que em **Nove Noites** a função-autor não seja exclusivamente um traço identificador de sua escrita, uma vez que a figura do autor é parte do enredo, a construção híbrida do narrador a retoma para afirmá-la como plano da realidade representada pelo romance, o que faz com que, em maior ou menor grau, o autor seja levado em consideração, com suas devidas ressalvas, no processo de análise da escrita literária. Em **Nove Noites**, como podemos entrever, o questionamento das representações entre o que é real e o que é ficcional se amplifica para além do que Foucault denomina de “função-autor”. A narrativa passa a problematizar a representação do autor, de modo a garantir a inviabilidade distintiva entre o real e o ficcional na narrativa. Porém, fica a advertência: trata-se de uma obra de ficção.

No segundo episódio do qual o jornalista volta à narração intimista, o romance se encaminha para seu desfecho. Nesse ponto, o narrador, num estado de paranoia e obsessão assumido, deixa transparecer a figura da *persona* através do artifício da metaficção. A tênue linha representativa avança todos os limites. A situação é ilustrada de tal forma que o contexto obsessivo do estado psicológico do narrador parece sugerir a ocasião propícia para revelar seus próprios segredos, ejetando-se da zona de conforto das representações, assumindo o esvaziamento de sentido de sua busca. Não há mais nada a ser feito, a não ser cumprir com o “real”, ao inevitável de sua representação: a ficção. Na passagem que se segue, o jornalista escancara de uma vez com a “farsa”:

“Tomei o avião para Nova York com pelo menos uma certeza: a de que, não encontrando mais nada, poderia por fim começar a escrever o romance [...]. A ficção começou no dia em que botei meus pés nos Estados Unidos (CARVALHO, 2002, p.158).

O trecho antecede os eventos da viagem; a voz do autor-narrador irrompe para dizer que daquele ponto adiante, o segmento é todo ficcional, como se não o fosse antes, levando o leitor a crer que, em algum momento, ele não estava escrevendo um romance. Desse modo, entranhar *persona* e sujeito fictício constitui o cadafalso central da narrativa de **Nove Noites**. Para compreender o romance como tal, Bernardo Carvalho propõe um teste ao leitor. Confundir narrador com o autor é um erro crasso. Conforme Reuter (1995), “convém não confundir, na análise do romance, autor e narrador; há, no entanto, um caso no qual autor, narrador e personagem principal tendem a fundir-se: é o caso da autobiografia” (p.39). Dessa forma, ao incluir episódios de sua biografia sustentada pela prova documental da fotografia, o autor se intromete de forma muito mais complexa. Não se trata de um efeito que objetiva o abandono da *ilusão de realidade*, de modo que o leitor tenha certeza de que está lendo um romance. Ele é chamado a crer na existência empírica da narrativa; a autoficção é um embuste, é a figura da aranha no centro da teia, pronta a devorar o limite entre real e fictício. Se o percurso narrativo não for realizado com o olhar atento, perde-se de vista o que **Nove Noites** realmente é: um romance. Nesse sentido, resumidamente,

“consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente (KLINGER, 2007, p.65).

Como argumento final, deixemos que o próprio Bernardo Carvalho esclareça o perigo de sua própria armadilha:

“Já não confundo fato com ficção. Quando o conheci, depois de ler um de seus livros e lhe escrever uma carta alucinada dizendo que, pelo que tinha lido ali, poderia passar o resto dos meus dias com a pessoa que escrevera aquilo, achei que pudesse confiar. Confundi autor com narrador. Um erro primário¹²” (CARVALHO apud KINGLER, 2007, p.166).

CAPÍTULO 2 - NARRATIVA, ROMANCE E DISCURSO

Nove Noites evoca um projeto inusitado, dotado de sofisticada ironia, que joga com a constante transformação do gênero romance. A escrita de Bernardo Carvalho ilustra a conhecida e sólida apreciação crítica segundo a qual o romance é, antes de tudo, um gênero por se fazer, inacabado, com a possibilidade de se reinventar constantemente, característica que se impõe ao gênero de forma mais veemente desde o romantismo. Assim, a única forma exequível de se abordar o romanesco é respeitando as leis que a obra impõe a si própria. A forma romanesca, dessa forma, para se reinventar, modifica os meios e fins da linguagem, permitindo que o gênero *per se* não restrinja a obra literária à contingência da forma, de maneira genérica. Cada romance preserva determinada autonomia. Os recursos da linguagem, no limite do discurso, compõem estruturalmente o aspecto imanente necessário para transmitir os fatos encadeados: estamos falando da narrativa. No caso do romance, a narrativa é adequada à forma à medida que também a compõe, inextrincavelmente. Afinal, é através da narrativa que cadeados são abertos, que podemos evidenciar o “núcleo duro¹³” dos fatos, ficcionais ou não, para cumprir com seu propósito determinado. Em **Nove Noites**, ao escolher a história de Buell Quain para contar, Bernardo Carvalho trouxe ao público algo que, se fosse sintetizado em apenas uma palavra, seria definido como expurgo. A história do suicídio do jovem etnólogo estadunidense, orientando da proeminente Ruth Benedict e colega de Lévi-Strauss, enquanto fazia uma pesquisa sobre os índios no Brasil, estremeceu a antropologia, as autoridades brasileiras, a família Quain, a tribo Krahô (que temia por represálias), e todos se afastaram do assunto por motivos óbvios: um suicídio é algo tido como impraticável pelas culturas em geral, um tabu ainda maior quando acrescido das circunstâncias nebulosas até hoje não clarificadas pelas respostas oficiais.

¹² Conteúdo referente ao romance *As iniciais* de Bernardo Carvalho, quarto romance do autor, publicado em 1999.

¹³ Ver em KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: a volta do autor e virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7letras, 2007, p.169.

O expurgo, no entanto, não teve efeito para um jornalista que, ao se deparar com uma menção de poucas linhas que citava o caso do etnólogo de passagem, sessenta e dois anos depois de sua morte, empreende uma busca obsessiva por respostas. Certo da familiaridade que aquele nome lhe provocou quando o leu em voz alta, a intriga o levou à busca pela história de Buell Quain, às motivações de um suicida, mesmo que fosse preciso mergulhar no mais profundo do rio do esquecimento. Suas pesquisas o levaram aos EUA, até a tribo Krahô na região de Carolina-MT, à reunião das cartas que o etnólogo escreveu minutos antes de se matar, entrevistas a pessoas que o conheceram, ao arquivo do Museu Nacional; tudo para desembocar em suas próprias reminiscências, obsessivamente interseccionadas à medida que descobre mais a respeito do etnólogo.

Em outro tempo e espaço, surge a voz de Manoel Perna, engenheiro da cidade de Carolina e amigo de Buell, autointitulado como o único guardião da memória do etnólogo. Sua narrativa, organizada em forma de carta, é um testamento no qual Perna pede a um interlocutor, por ele nunca visto, para receber a mensagem em que expõe os motivos que teriam levado o etnólogo a brutalizar-se, cortando-se enquanto chorava convulsivamente, ignorando as súplicas dos índios que o acompanhavam na travessia de volta à civilização, para depois enforcar-se e ser enterrado anonimamente em algum lugar da floresta. O narrador teria esperado o quanto pôde para que somente seu interlocutor pudesse ter posse da verdadeira história, através de uma carta que o antropólogo lhe havia escrito. Sem poder confiar mais na sorte, Manoel Perna aproveita para narrar os encontros que teve com o etnólogo, de forma a prestar o testemunho do sobre como era Buell na sua visão.

O encadeamento das vozes entre Perna e o Jornalista constitui a atmosfera turva de **Nove Noites** e revela o limítrofe do real e do ficcional, um terreno onde verdade e mentira não tem o mesmo respectivo sentido usual. Valendo-se da licença romanesca, **Nove Noites** compõe um quadro discursivo híbrido, evidenciado pelo contraste disposto através da esteira narrativa.

Nove Noites é um amálgama discursivo. Do jornalismo à autobiografia, da antropologia ao testemunho, o romance absorve formas narrativas que não são vinculadas à tradição literária propriamente dita, para demonstrar de que maneira a ficção estaria entranhada na representação da verdade. Desse modo, devemos explorar quais são os recursos narrativos, particularmente literários, que possibilitam a operação de formas narrativas e discursivas distintas entre si, unidas dentro do formato do gênero. A operação exige compreensão da narrativa nos seus elementos imanentes. Pensando

nisso, buscamos elementos estruturais que permitam verificar como a narrativa pode esclarecer e criar algo maior do que simplesmente diluir na ficção a estada e o trágico fim de Buell Quain no Brasil.

A ficção é uma construção. Dessa maneira, os fatos são articulados por meio da narrativa, de maneira que denota complexos estruturais que permitem o eco dos efeitos estéticos, de estilo e de seu funcionamento à leitura. A ficção, dessa forma, é organizada através da narrativa, que, por sua vez, organiza-se por recursos que lhe são próprios. Desse modo, um campo próprio de estudos às particularidades da narrativa permite abarcar essas questões dentro da teoria literária: a *narratologia*.

Inspirada no estruturalismo e com heranças metodológicas do formalismo russo, a narratologia instaurou conceitos descritivos a cada recurso empregado na narrativa, na tentativa de compreender seus elementos universais. Com uma terminologia que lhe é própria, seu objetivo entrevê a articulação harmônica entre forma e conteúdo narrativo. Dessa forma, observar os elementos estruturais garante a compreensão da forma romanesca e como o conteúdo se articula aos efeitos de significado. **Nove Noites** é uma narrativa complexa e, sem dúvida, seu escrutínio perpassa por uma descrição detalhada sobre *como* os recursos da narrativa conseguem emanar as problemáticas que procuramos investigar.

A escolha pela utilização da terminologia e dos conceitos, predominantemente, da obra **Discurso da Narrativa**, de Gerard Genette, possibilita observar os modos específicos que destacam **Nove Noites** na sua singularidade tal como, em menor ou maior grau, ocorre com todo romance. Apesar de se constituir por artifícios próprios da ficção contemporânea, através da análise estrutural poderemos constatar que, em certo nível, **Nove Noites** só ilustra a si mesmo enquanto narrativa.

Dessa maneira,

“a análise do discurso narrativo será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração” (GENNETE, 1995, p.27).

Nesse sentido, estaremos aptos a esclarecer o cômputo contemporâneo de **Nove Noites** na especificidade narrativa, na tentativa de atestar sua forma e função poética. Especificamente, veremos como tempo, modo e voz narrativa se articulam de forma minuciosa para construir os efeitos da obra. Em suma, faremos uma típica análise literária para descrever como o conteúdo narrativo de **Nove Noites** se liga à sua forma,

visando a denotar sua poética; através do universal, buscaremos formas específicas.

Nosso objetivo também inclui realizar ilações sobre como a imanência da narrativa, ou seja, seus elementos estruturais, permitem entrever as reflexões que a obra proporciona em sua construção. Nesse sentido, para além da identificação dos elementos estruturais e da sua função em **Nove Noites**, analisaremos como a reverberação do seu conteúdo, enquanto totalidade, aborda problemáticas de acepção histórico-filosófica. Essa postura enviesa por uma prescrição crítica conforme o comentário de Jaime Ginzburg:

“Quando a opção metodológica recai sobre a descrição imanentista, sem consideração do contexto, os trabalhos de pesquisa permanecem restritos à análise, deixando de priorizar a interpretação de textos, isto é, as possibilidades de atribuição de significado” (GINZBURG, 2000, p.120).

Tendo essa observação como guia, nosso objetivo é realizar uma análise descritiva e interpretativa.

2.1. Estrutura da narrativa: terminologia e definição

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita, convém dar ao conhecimento as definições terminológicas que serão usadas para observarmos o comportamento narrativo de **Nove Noites**. A composição ficcional abarca a tríade: a história, a narrativa (o conteúdo discursivo em si enquanto unidade), e a narração, que é o próprio ato narrativo produtor, o conjunto da situação na qual toma lugar (GENNETE, 1995, p.25). Assim, “toda a narrativa é uma produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimentos” (GENNETE, 1995, p.28). Analisar o discurso da narrativa é observar as relações dessas formas entre si, que se desdobram em outra tríade.

Segundo Gennete (1995), os problemas da narrativa são divididos em três categorias: “tempo, <<onde se exprime a relação entre o tempo da história e do discurso>>; a do aspecto (voz), <<ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador>>; a do modo, isto é, <<o tipo de discurso utilizado pelo narrador>>” (p.27) ”.

Considerando as categorias formuladas por Gennete (1995), começando pelo tempo, constatamos que a obra literária é duas vezes temporal: “há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa” (p.31), o que determina qual seria a posição na qual o narrador se encontra na história: *ulterior*, na qual o narrador conta acontecimentos

anteriores, num passado mais ou menos longínquo, ou *anterior*, forma de menor frequência no romance, narra acontecimentos de forma antecipada, geralmente sob o caráter de sonho ou profecia (REUTER, 1996, p.87). Apesar de menos frequentes, há também o tempo simultâneo e intercalado, sendo que simultâneo remete a um estado muito mais hipotético do que real; seria a perfeita coincidência temporal entre história e narrativa, chamado *grau zero*, o que inviabilizaria qualquer jogo temporal. Há também o tempo intercalado, que, como o próprio termo sugere, alterna as posições temporais da história. O procedimento organizacional lógico-temporal dos acontecimentos, o plano da história propriamente, é denominado *diegese*, enquanto que a organização da diegese seria a própria narrativa. Dessa forma, por meio dessa dualidade, a categoria *tempo* se desdobra em *ordem*, que seria a organização temporal dos fatos dispostos na narrativa, *duração*, ou o tempo disposto no estabelecimento de um ritmo, e *frequência*, que seria como a narrativa se distende, repete, entrecorta, ou transcreve a história (GENNETE, 1995, p.12).

A ordenação da narrativa se encontra no eixo da *anacronia*, “que designa todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história” (REIS & LOPES, 1988, p.228). Dividida entre *analepse*, que evoca o passado ulterior ao ponto onde a história está, e *prolepse*, que anuncia o futuro a partir do ponto localizado na história (GENETTE, 1995, p.34-35), a anacronia é definida sempre em relação ao ponto da história tido como *narrativa primeira*, o ponto de referência à progressão da narração no qual o recurso se desdobra, subordinada à tomada temporal da diegese. Dessa maneira, analepse e prolepse são designadas pela retrospectiva ou pelo avanço da ação com relação ao ponto (narrativa primeira) no qual se encontra a narração.

A duração se relaciona com a velocidade da narrativa. Assim, os processos narrativos de duração são denominados *anisocronia*. “Com efeito, por anisocronia entende-se toda a alteração, no discurso, na duração da história [...]” (REIS & LOPES, 1988, p.233). O parâmetro de aferição se baseia no tempo da leitura: o narrador, por exemplo, pode adiar os acontecimentos através de descrições e digressões, o que determina a duração da narrativa. Assim, se incide como anisocronia quatro processos narrativos: a *elipse*, ato de supressão de lapsos temporais, a *pausa*, caracterizada pela suspensão do tempo da história, o *sumário*, que seria o resumo de ações subalternas visando à ligação entre episódios, e *extensão*, da qual teria por constituição a tentativa de imitação entre o tempo da cena e o tempo da história (GENNETE, 1995, p.87-97).

A frequência, também relacionada à velocidade da progressão narrativa, se divide entre os procedimentos *singulativo* e *iterativo*. O *singulativo* é um recurso usado para contar uma vez aquilo que se passou uma vez, ou várias vezes aquilo que ocorreu várias vezes, sendo seu uso mais recorrente, enquanto que o *iterativo* consiste em “contar uma única vez, (ou antes, numa única vez) aquilo que se passou *n* vezes” (GENNETE, 1995, p.114-116).

A segunda categoria, o aspecto, concerne à instância narrativa; melhor dizendo, filia-se ao *ponto de vista* através do qual a história é narrada, denominado *voz* narrativa. Segundo Gennete (1995), a voz engloba dois planos referenciais: o primeiro trata da manifestação observável do narrador ao nível do enunciado. O segundo seria como se encontra a implicação da narração na narrativa, como os efeitos do ato narrativo produtor se inserem no discurso (p.212). Sendo assim, a voz narrativa possui implicações sobre a pessoa do narrador, nos níveis narrativos, e no tempo da narração.

A voz narrativa está estreitamente relacionada com os tipos de narradores. Assim, o narrador pode ser *homodiegético*, narrador que participa dos eventos que narra – geralmente a narrativa acontece em primeira pessoa; ou *heterodiegético*, narrador ausente da história que narra, geralmente terceira pessoa; e *hipodiegético*, que seria a voz de uma personagem que relata um acontecimento, geralmente secundário, relacionado à diegese, em uma narrativa emoldurada, subordinada à presença de um outro narrador. Em outras palavras, seria quando o narrador concede a voz a uma personagem para que ele possa tecer um relato.

Os tipos de narradores se articulam diretamente e possibilitam a configuração dos níveis narrativos, que podem ser *intradiegéticos*, *extradiegéticos* e *hipodiegéticos*. O primeiro¹⁴ refere-se à constituição do universo primeiro da diegese (personagens, ação, espaço) e sua articulação; o segundo seria quando o narrador estaria em uma posição exterior à diegese que narra; independente se homodiegético ou heterodiegético, e o terceiro nível seria a narração de fatos secundários à diegese, porém subordinados, ligados à narrativa primeira, de nível *intradiegético*. Vale lembrar que os níveis narrativos não são estanques, podendo alternar durante a narrativa, de acordo com o discurso que assume a voz. Essa transposição é denominada *metalepse* (GENNETE, 1995, p.212-236).

¹⁴ Segundo Gennete (1995), nos casos da presença do narrador homodiegético, não se deve estabelecer uma relação rígida entre narração e nível narrativo. Implica dizer que, o narrador que narra os acontecimentos no tempo presente, no nível extradiegético, refere-se a eventos em que participou, como personagem, no nível intradiegético (p.131).

A terceira categoria proposta por Gennete (1995), o *modo* narrativo, visa a “representação, ou mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus” (p.160), que são *distância*, *perspectiva* e *focalização*, basicamente. O modo é usado, no sentido estrito, para indicar a seleção, a própria disposição da cena diegética, daquilo que é narrado.

No que concerne à distância, trata-se do tipo de representação narrativa que seria utilizada. Segundo Gennete (1995), a teoria do romance estadunidense do início do século XX, sob a influência de Henry James e seus discípulos, caracterizou a narrativa sob uma dicotomia: o *showing* (mostrar) e o *telling* (contar). Essa dicotomia seria uma mera transposição da divisão platônica entre *narrativa pura* e *mímesis*. A narrativa pura seria aquela, em termos platônicos, caracterizada por meio do discurso direto, sem nos fazer crer que é outra pessoa, enquanto que na *mímesis* o poeta se esforça para esconder sua voz (p. 161-162). Dessa forma, Gennete (1995) esclarece que a noção de *showing*, que denota o apagamento do narrador em detrimento dos acontecimentos, seria puramente ilusória, acrescentando que a narrativa é um fato da linguagem, imbuída de significado para além da imitação. De acordo com Abott que, tal como Gennete, é um teórico da narratologia, “my own view is that both forms of narrative are mediated stories and therefore involved in re-presentation, conveying a story that at least seems to pre-exist the vehicle of conveyance”¹⁵ (2002, p.13). Assim, do ponto de vista representacional, a diferença entre *showing* e *telling* estaria na forma, mais pormenorizada ou não, com um grau maior ou menor de interferência do narrador, de exercer a indicação das ações e das personagens na narração (GENNETE, 1995, p.162). A distância, então, seria implicada à tomada do discurso pelo narrador, dependendo de como essa categoria é adotada em relação à diegese. Assim, um narrador pode transcrever os acontecimentos, numa espécie de mimese do suposto não verbal em verbal, narrativizando as falas das personagens, ou pode ceder integralmente a fala ao personagem, alternando entre discurso direto e discurso indireto.

A *perspectiva* seria a posição do narrador na história, a qual varia entre personagem e narrador-onisciente, ou narrador em terceira pessoa que conta a história sob a percepção do personagem. Através da perspectiva, entrevemos o alcance do ponto

¹⁵ Tradução nossa: “Minha visão é que ambas formas de narrativa são histórias mediadas e, portanto, envolvidas na representação, transmitindo uma história que pelo menos parece existir antes do seu veículo de transmissão”.

de vista do narrador com relação à diegese, que pode ser amplo ou restrito, de acordo com a perspectiva narrativa adotada, que se liga ao foco dado à progressão da narração.

A focalização, ou *foco narrativo*, consiste na lente episódica da narrativa, podendo ser interna (o monólogo interior, por exemplo) ou externa, por meio da qual o herói narra a situação sem que tenhamos conhecimento dos seus sentimentos ou pensamentos. O foco pode ser variável de acordo com a progressão temática da narração. Essas alterações auxiliam na ligação dos eventos, instaurando uma relação de causalidade entre as ações. No romance moderno, principalmente, a alteração da focalização permite que uma narrativa fragmentada se integre na totalidade do discurso e do romance ao final. Assim, os tipos de alteração que mais surgem são a *paralipse* e a *paralepse*. Basicamente, a paralipse consiste na omissão lateral das informações, ou seja, o narrador conta menos do que sabe, menciona um fato de passagem que passa despercebido, mas que desemboca frequentemente em momentos decisivos da narração, “que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENNETE, 1995, p.194). A paralepse seria o contrário, é quando o narrador dispõe de mais informação que a própria focalização instituída permite. Vale ressaltar que a narrativa, principalmente a do romance, é polimodal, ou seja, os modos narrativos poderão mudar-se de acordo com a situação narrativa, se estendendo ao foco, distância e perspectiva.

Dado o instrumento teórico pelo qual empreenderemos à análise narrativa de **Nove Noites**, adentraremos na sua estrutura visando identificar como as categorias narrativas, na sua dimensão técnica, auxiliam na construção da forma do romance, e de que forma a narrativa reverbera a prática poética de Bernardo Carvalho para **Nove Noites**.

2.2. Análise da narrativa de *Nove Noites*

A narrativa de **Nove Noites** é complexa. Fazendo jus ao célebre conceito de ‘polifonia’, formulado por Mikhail Bakhtin ao analisar os romances de Dostoiévski¹⁶, Bernardo Carvalho divide seu romance entre tantas vozes que até mesmo a “voz do autor” está presente. Além de ser dividido por duas narrativas principais, o romance abre espaço para relatos emoldurados à narrativa do jornalista.

¹⁶ Ver em: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Genericamente, duas narrativas compõem a perspectiva sobre a diegese: Manoel Perna, que inicia o romance se dirigindo a um interlocutor a ele desconhecido, e o jornalista, que empreende sua pesquisa sobre o passado de Buell Quain. A distância dos narradores, no que concerne à narração, varia entre narrar sobre o passado de Buell, com o objetivo de construir uma imagem do antropólogo que se encarregue de desmistificar seu suicídio e mostrar a verdade das suas razões, e contar-nos suas próprias histórias, utilizando a memória de Buell como figurino às suas próprias inquietações identitárias. Nos termos da narratologia, seria um entrecruzamento entre o *showing* e o *telling*, na medida em que intentam narrar sobre si próprios e se distanciar para narrar a história de Buell; porém, vale ressaltar, sem nunca deixar de manter sua presença na narrativa: “Terminei o serviço e desci até o porto. Ele posava para o fotógrafo que o representante da agência Condor havia contratado para registrar o acontecimento [...]” (CARVALHO, 2002, p.9). Na narração de Manoel Perna, a distância mantida articula sua posição na história como personagem ao passo que relata como se fosse um observador, num típico processo de rememoração. Manoel Perna ocupa a posição de testemunha dos fatos e, como testemunha, deve relatar o que sabe e como sabe. Com relação ao Jornalista, essa posição é um pouco mais flexível, já que seu pretexto, inicialmente, seria contar a história de Buell de forma imparcial; não conheceu o antropólogo e prima por estabelecer um desfecho ao enigma da história. Há passagens nas quais a narração é feita predominantemente em discurso indireto, contendo apenas descrições dos conteúdos documentais que versam sobre o antropólogo: “Quain chegou ao Brasil em fevereiro de 1938. Desembarcou no Rio de Janeiro às vésperas do Carnaval” (CARVALHO, 2002, p.16). Em outros momentos, o Jornalista narra sobre seu próprio envolvimento: “A professora não podia suspeitar o que tinha me deixado tão ávido por uma cópia do documento [...]” (CARVALHO, 2002, p.29). Dessa maneira, as narrações de Manoel Perna e do Jornalista se embrenham em meio à história de Buell, de forma que narram suas lembranças sobre o antropólogo, mas também sobre eles próprios, deixando claro que são ambos personagens de uma história que, até certo grau do romance, lhes “pertence”.

O foco narrativo, de modo geral, são as nove noites que Manoel Perna passou na companhia de Buell Quain e a pesquisa que o Jornalista emprega. O relato de Manoel Perna é situado, no romance, seis anos depois, enquanto a narrativa do Jornalista, sessenta e dois anos após a morte do antropólogo. Esses são os tempos da diegese. Sendo assim, toda a narrativa é ulterior à história de Buell.

Considerando que Manoel Perna é personagem da história que narra, de acordo com Gerard Genette (1995), ele pode ser chamado, até certo momento e grau da narrativa, de narrador homodiegético, e o seu nível narrativo, intradiegético. Ele tem sua participação assegurada na trama, já que testemunhou o comportamento supostamente errático do antropólogo. Assim como Manoel Perna, o Jornalista é um narrador homodiegético situado no nível intradiegético, porém, quando posto sob a narrativa de Manoel Perna, seu nível é extradiegético, assim como o nível narrativo de Perna também é ao seu. Apesar das narrações se correlacionarem, são diegeses diferentes, no que se refere à perspectiva das personagens da história. Todavia, as duas narrativas podem ser consideradas intradiegéticas se tomarmos a diegese como sendo o passado de Buell. Como a diegese possui três tempos, temos de nos atentar para as possibilidades. Tal como a verdade sobre o suicídio do etnólogo, nada é estanque e sólido na narrativa de **Nove Noites**.

Há ainda a presença das vozes de nível hipodiegético, que seriam relatos de histórias secundárias narradas por outros personagens, emolduradas à perspectiva do narrador principal: “Querida Ruth, Carolina é um lugar tedioso – alfabetos e intelectuais” (CARVALHO, 2002, p.30). Neste trecho, Quain narra a Ruth Landes, sua colega de Columbia que também trabalhava como pesquisadora no Brasil, suas impressões da cidade de Carolina. O surgimento da sua voz complementa a narração que o Jornalista vinha fazendo naquele momento para confrontar suas hipóteses sobre a sinceridade das cartas de Quain. Esse não é único trecho em que a voz do etnólogo surge através da carta, e, também, não é a única voz presente na narrativa do Jornalista.

Dado que a narrativa do romance se passa em três temporalidades diferentes, veremos como esse processo se desdobra no eixo da narração de **Nove Noites**. Os processos temporais predominantes na narração se encontram dispostos através da *anacronia*, “que designa todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história” (REIS, LOPES, 1988, p.228). Dividida entre analepse e prolepse (GENETTE, 1995, p.34-35), a anacronia é o que permite romper com a cronologia e dispor os acontecimentos da diegese no tempo da narrativa.

A primeira voz a surgir no romance é a de Manoel Perna. Sua posição diegética exata, os seis anos depois do suicídio do antropólogo, não é revelada por sua narração; esse dado nos será dado a conhecer na narração do Jornalista.

Logo na primeira frase do romance, percebemos que estamos diante de uma aporia. Segundo David Lodge (2001), “aporia é uma palavra grega que significa

‘dificuldade, confusão’ – literalmente, ‘caminho sem caminho’, uma estrada que não leva a lugar nenhum [...] uma incerteza sobre como dar continuidade a um discurso” (p.226). A referida tonalidade narrativa se tornará sua marca, presente na abertura de quase todos os capítulos que narra: “Isto é para quando você vier” (CARVALHO, 2002, p.7). De certa forma, a própria narrativa, quando posta em cotejo com a diegese, revela os “descaminhos” do romance. A narrativa de Manoel Perna compõe um testamento, deixado a alguém que ele não conhece, e nem sabe quando terá o documento em mãos:

“Guardei comigo esta única carta [...] Jurei que ninguém além de você poria os olhos nela [...]. Faz anos que eu espero [...] seja lá quem você for. Amanhã pego a balsa de volta para Carolina, mas antes deixo esse testamento para quando você vier” (CARVALHO, 2002, p.13).

Assim, a aporia é a própria incidência narrativa do romance, instaurando uma atmosfera nebulosa e incerta. Nesse sentido,

“[...] temos apenas uma voz narrativa que fala consigo mesma, transcreve seus pensamentos à medida que estes lhe ocorrem enquanto deseja a extinção e o silêncio, mas condenada a seguir narrando, ainda que lhe falte uma história a contar e não tenha certeza de nada, nem mesmo de sua própria situação no espaço e no tempo” (LODGE, 2011, p.228).

O destino daquilo que Manoel Perna narra é incerto. O narrador não sabe quem é seu interlocutor e a única certeza que possui é que a natureza de seu relato pode vir a ser apócrifa, já que se trata de um testamento. Podemos dizer que Manoel Perna não é confiável, o que é caracterizado pelo discurso oblíquo com o qual se dirige a seu interlocutor: “[...] o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade” (CARVALHO, 2002, p.7). Sendo assim, seu relato é digressivo, caracterizado como aporia, tornando a narrativa “confusa”. “O discurso, em vez de seguir adiante, acumula-se numa espécie de autoanulação, dando um passo à frente e um passo atrás, com frases contraditórias [...]” (LODGE, 2001, p.228).

A frase inicial condensa boa parte da ordem temporal da narração de Manoel Perna, esquematicamente: o presente, o futuro e o passado, visto que o uso do pronome demonstrativo designa algo no presente, mas aludindo a um conteúdo anterior ao tempo da diegese da narração, posto no futuro do seu interlocutor. Os primeiros parágrafos são um misto de analepse e prolepse, dado que o passado que narra é um anúncio:

“Virá ancorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 02 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora” (CARVALHO, 2002, p.7).

Esse movimento se repetirá durante quase toda a narração de Manoel Perna, visto que o passado é relatado como um anúncio do que está por vir: “Passei anos a sua espera [...] contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória” (CARVALHO, 2002, p.7). Dessa maneira, a temporalidade de **Nove Noites** começa a ganhar contornos memoriais, visto que a realização da memória se dá na evocação de um fato ocorrido no passado, de forma a balizar o futuro como possibilidade.

O ato de Manoel Perna visa garantir que o segredo de Buell Quain chegue às mãos certas, num ato de preservação da memória de Buell Quain, na revelação da existência de uma carta: “Dos envelopes fechados, aquele era o único cujo destinatário, até onde eu sabia, não era da família do dr. Buell nem tampouco outro antropólogo ou missionário [...] Tudo que fiz foi por amizade, para protegê-lo” (CARVALHO, 2002, p. 13). Assim, o segredo de Buell Quain era algo que não poderia ser revelado, pois era necessário que o passado se mantivesse inalterado e os sentidos obliterados. A narração formaliza esse processo dispondo o tempo mediado por *analepses prolépticas*, o passado como futuro, tal como é conotado através da frase inicial incessantemente repetida, e dos anúncios que Manoel Perna faz em forma de advertência à personagem ainda não revelada.

Surge o narrador-jornalista. Há um salto narrativo de nível diegético: podemos afirmar que a prolepse foi evocada. Apesar de não se tratar do narrador fazendo um anúncio, mas sim da alternância de instâncias narrativas a narrar um mesmo fato em tempos diegéticos diferentes, tomando a narração de Manoel Perna como narrativa primeira, o irromper da narração do Jornalista trará como recurso a prolepse, especificamente, externa, quando posta em relação com a intradiegeese de Manoel Perna. Apesar de não caracterizar a prolepse tal como define a narratologia, não podemos desconsiderar que a mudança de cena para o futuro da narrativa primeira, mesmo que não sendo feita pelo mesmo narrador, configura um anúncio sobre o futuro diegético de Buell. Segundo Gennete (1995),

“logo, serão para nós, prolepses externas. [...] Servem para conduzir até seu termo lógico ou tal linha da ação (p.67) [...] são testemunhos da

intensidade da recordação atual, que vêm, de alguma maneira, autenticar a narrativa do passado” (p.68).

Os narradores partilham de eventos da vida do antropólogo suicida, personagem principal da história e, com isso, compõem o discurso da narrativa de **Nove Noites** numa unidade. Nesse sentido, o Jornalista surge com o discurso que lhe é próprio, a averiguar a memória de Buell Quain tendo a busca pela verdade como moto de sua narração, o que não ilustra a narração de Manoel Perna, que pede ao interlocutor que o perdoe, mas já não pode separar o que ele de fato se lembra e o que imaginou. Assim, a voz do Jornalista surge como uma espécie de “versão oficial” dos relatos precários sobre as conversas entre Buell e Manoel Perna.

O Jornalista também utiliza uma frase como signo de sua voz, embora não com a mesma frequência que Perna utiliza a sua: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder” (CARVALHO, 2002, p.13). O curioso é que o uso de frases como signos, tanto no caso do narrador Jornalista quanto no de Manoel Perna, servem, no sentido semântico, para estabelecer uma relação de significantes entre as narrações. Com relação a Manoel Perna, a aporia designa a natureza incerta dos seus relatos. No caso do Jornalista, obviamente, a pergunta que nunca precisou responder refere-se ao suicídio do etnólogo no Brasil. Podemos supor com alguma certeza que, sessenta e dois anos depois, a história de Buell foi esquecida da memória coletiva. Sua lembrança ficara circunscrita à história da antropologia no Brasil e às pessoas que travaram algum contato com ele. Sendo Jornalista, a perspectiva que o narrador assume seria a de trazer de volta à memória coletiva o passado de Quain, vislumbrando no evento uma história incrível, nunca dada a saber ao grande público, agravada pelo fato de nunca terem mencionado as razões pelas quais o antropólogo teria se matado.

A descida ao arquivo seria a forma natural de seu primado discursivo, o jornalismo, para trazer a verdadeira história a público. Porém, o que inicialmente parecia fácil supor, se torna cada vez mais inviável, pois nenhuma das cartas deixadas pelo antropólogo se revela suficientemente clara para abordar o suicídio. A própria construção da imagem de Quain não possui contornos muito bem definidos. Em uma das cartas, Quain confessa: “Prezada dona Heloísa, estou morrendo de uma doença contagiosa” (CARVALHO, 2002, p.22). Entretanto,

“segundo os índios, o etnólogo não mostrava nenhum sintoma de doença física. Sua prostração era psicológica e já se prolongava por dias, desde que recebera a última correspondência de casa” (CARVALHO, 2002, p.23).

Os arquivos e os testemunhos se contradizem, apontando em direções opostas, criando novos enunciados e os interrompendo com a mesma veemência. Resta ao Jornalista compilar, através da narrativa, os entremeios que possibilitem uma resposta. Nessas condições, o narrador tenta imaginar o porquê “ninguém nunca ter perguntado”:

“Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar dele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado...” (CARVALHO, 2002, p.12).

A narração do Jornalista avança, até determinado ponto, progressivamente, com esmero pelo primado do discurso no qual opera. Diligentemente, o narrador apresenta os arquivos a que teve acesso, todos devidamente datados, sobre a vida de Buell Quain. Os fatos relatados, com base na documentação que acessou sobre o jovem etnólogo, a saber, vão de, na sua maioria, cartas de Buell e de pessoas de seu convívio, entrevistas e fotografias. Assim como Manoel Perna, a posição diegética exata do Jornalista será omitida por boa parte do romance, a ser revelada com precisão somente no capítulo final; porém, as referências ao tempo do calendário nos garantem bases sólidas para supor sua posição de maneira genérica antes do ponto referido no livro.

Partindo do evento em que viu o nome de Buell no Jornal, o narrador revela que encontrou com a antropóloga que escreveu o artigo: “Foi ela quem me indicou as primeiras pistas” (CARVALHO, 2002, p.14). Assim, o narrador prossegue com a elipse, mantendo a narrativa no ritmo regular, de modo a apresentar quem foi Buell Quain:

“Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (CARVALHO, 2002, p.14).

O narrador suprime alguns pontos que são detalhados posteriormente (suas viagens) para avançar na progressão sobre o que foi apresentado ao leitor no primeiro capítulo. Dedicar um parágrafo para relatar os fatos que envolvem o suicídio do etnólogo, em 1939. A narração alterna para a chegada de Buell Quain no Brasil, em fevereiro de 1938, e depois focaliza o tempo quando Buell foi aceito na pós-graduação. A narração continua retrocedendo. O Jornalista expõe detalhes sobre o nascimento de Buell Quain e retrocede até a história dos pais do etnólogo, como se conheceram e se casaram. Logo em seguida, avança para relatar como seus pais receberam a notícia da morte de Buell, até chegar a dois meses antes do antropólogo se matar. Termina o foco sobre a família

de Buell expondo como se deu a separação de seus pais e revela um fato curioso:

“Fanie e Eric Quain se separaram pouco antes do suicídio do filho. Aparentemente inconformado (o pai) com a morte de Buell – a despeito do que depois revelaria a filha Marion a Ruth Benedict, numa carta estranha e cheia de amargura -, o pai lançou mão de seus conhecimentos e apelou a um influente senador da Dakota do Norte, Gerald Nye, para que entrasse com um pedido de investigação junto ao Departamento de Estado. O processo não foi adiante, uma vez constatadas as provas irrefutáveis do suicídio” (CARVALHO, 2002, p.20).

Dessa maneira, o uso das analepses e prolepses não apenas constroem a ligação do foco temático da narração como permite, no limite retórico, estabelecer uma relação de causa e efeito quando nos aproximamos do seu conteúdo: “dois meses antes de se matar, o antropólogo mencionou em suas cartas “questões familiares” que o obrigavam a interromper o trabalho com os índios e voltar aos Estados Unidos” (CARVALHO, 2002, p.21). O narrador busca nos arquivos algo que sustente suas hipóteses. Os fatos sobre a vida de Quain vão sendo sobrepostos sem cronologia para, através da comparação, construir o argumento final. Como podemos perceber, as analepses e prolepses são recursos fundamentais, de modo que o narrador vai e volta no tempo cotejando documentos diuturnamente, narrando o que os arquivos oferecem, estabelecendo uma narração que visa construir uma linha de investigação, partilhando hipóteses sobre as razões do suicídio de Quain numa relação permanente de causa e efeito. Como enunciados isolados, os documentos não se constituem como narrativa. Na proposição de um discurso por meio de sua junção e análise, a especulação imaginativa parece ser a única forma de se aproximar da verdade perdida entre lacunas do tempo.

A correlação das narrativas entre Manoel Perna e o Jornalista se insere, em grau limitado, numa relação causal, no que tange a abordagem dos mesmos episódios por ambos. São oximoros. Assim que o Jornalista termina de narrar a respeito de sua viagem à tribo Krahô, em 2001, após longa descrição sobre os índios, o uso da analepse externa, empregada para impulsionar a narrativa, permite evidenciar nitidamente como os jogos temporais de **Nove Noites** permitem cambiar o *showing* de perspectivas e focos narrativos com relação ao enredo: “Você quer saber o dr. Buell fez na aldeia. Se houvesse alguma coisa, não seria dos índios que você iria arrancar alguma resposta” (CARVALHO, 2002, p.110). Essa frase surge no exato momento no qual o Jornalista encerra o capítulo sobre quando esteve na aldeia para entrevistar os índios. O efeito da frase sugere, de maneira ilusória, a interpelação do Jornalista por Manoel Perna. Esse efeito parece visar à produção de um estado hipotético de *grau-zero* entre as narrativas.

É como se as duas temporalidades estivessem em rota de colisão. Dessa forma, as lacunas deixadas por Manoel Perna são confrontadas pelo Jornalista, em certa medida, ao passo que, em determinadas instâncias, o relato de Manoel Perna serve de prólogo ao episódio abordado pelo Jornalista. Nesse sentido, a utilização desse recurso confere caráter fragmentado à narrativa, fazendo com que as cenas avancem de forma episódica. Segundo Gerard Genette (1995), a analepse externa

“[...] compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo” (p.49).

É importante esclarecer que não estamos afirmando que a passagem do tempo em **Nove Noites** é secundária, mas sim que o moto principal da narração são as perspectivas sobre um personagem que não age por si na narrativa. Buell Quain está morto, e sua memória não é outra coisa senão o que fazem dela. Dessa forma, cambiar a narrativa entre tempos diferentes com instâncias narrativas e narradores distintos garante certa independência das narrações entre si, embora se mantenham interpenetradas ao mesmo foco à medida que a narrativa avança, tendo em vista a partilha da diegese, a memória do antropólogo, sob um elo estreito, mas que permite independência às narrações.

A alternância entre Manoel Perna e o Jornalista permite rica profusão temporal. Em uma passagem do capítulo 3, Perna relata:

“É incrível pensar que os mesmos homens que, ao saberem da chegada do etnólogo americano cinco meses antes, logo o assediaram e mandaram convidar para festa da fundação da Casa Humberto de Campos, a que chamavam Academia Sertaneja de Letras” (CARVALHO, 2002, p.25).

No quarto capítulo, o Jornalista confirma o fato, e o mais interessante é que isso acontece na voz do próprio Buell Quain, através da transcrição da carta que o etnólogo enviou a colega Ruth Landes, da Universidade de Columbia:

“Querida Ruth, Carolina é um lugar tedioso – analfabetos e intelectuais. Os intelectuais são os que usam ternos brancos e gravatas e pertencem a uma sociedade literária. Me juntei a eles para homenagear Humberto de Campos, grande poeta do maranhão” (CARVALHO, 2002, p.30).

Com relação à temporalidade, vemos que a narração de Manoel Perna utiliza a analepse, o *flash back* do cinema, para comentar sobre a noite da homenagem a Humberto de

Campos, se referindo ao passado diegético, tal como faz o Jornalista. Nesse sentido, a ambiguidade temporal latente causada pelo contraste das narrações indica que a diegese de Manoel Perna, mesmo estando no passado com relação ao Jornalista, seria uma prolepse da narração deste. Alheia à cronologia, a narração do Jornalista se impulsiona ao passado como possibilidade de futuro, demonstrando que a memória de Buell Quain é algo que se constrói no presente.

Essa ambiguidade permite ao leitor ter como experiência a significação do tempo apresentado pela forma narrativa, tornando-se tempo humano, uma vez que a narrativa seria significativa da existência do tempo na forma como o apreendemos (RICOEUR, 1997, p.217-218), demonstrando que, na narrativa ficcional, a experiência temporal “[...] permite construir uma ponte entre origem e meta e impulsiona o progredir da narração” (WELLBERY, 1998, p.77). Dessa maneira, o processo temporal entre o Jornalista e Manoel Perna permite o desenvolvimento da recuperação da memória¹⁷ de Buell, além de aumentar o suspense que ronda seu suicídio. Segundo David Lodge,

“a mudança do foco narrativo para um acontecimento passado é capaz de mudar nossa interpretação de um evento que acontece muito mais tarde na cronologia da história, mas que, como leitores do texto, já conhecemos” (LODGE, 2011, p.84).

Os recursos estruturais do tempo da narração do Jornalista fazem da narrativa uma espiral. Dessa maneira, “a cronologia, a continuidade temporal foi abalada, os ‘relógios foram destruídos’ ” (ROSENFELD, 1973, p.78). Em uma das passagens, em particular, há várias vozes e tempos que exemplificam o que tentamos demonstrar:

“Quain passou três semanas com os missionários antes de chegar rio abaixo, por território de tribos inimigas, até a aldeia. Os Trumai que o acompanhavam cantavam durante a noite e calavam durante o nascer do sol”. (CARVALHO, 2002, p.51).

Neste trecho, o Jornalista relata a fracassada primeira expedição de Quain no Brasil, na tribo Trumai, antes de partir para a tribo Krahô. O Jornalista se ausenta e a voz de Quain surge:

“Há uma expectativa permanente de que os Suyá e os Kamayurá ataquem à noite, o que leva os homens a se agruparem, com seus arcos e flechas, no centro da aldeia, Quain escreveu a Ruth Benedict” (CARVALHO,

¹⁷ Quando nos referimos a memória de Buell Quain, nossa exposição se apresenta de acordo com a afirmação de Paulo Ricoeur (2007) quando explica a afirmação Aristotélica de que “a memória é do passado” (p. 34).

2002, p.52).

Trata-se de uma carta a Ruth Benedict, sua orientadora e eminente antropóloga da Universidade de Columbia, que narra a fragilidade e o permanente risco em que se encontrava a tribo Trumai. Posteriormente, o Jornalista, por meio da analepse, dedica um curto parágrafo sobre quando esteve com Lévi-Strauss:

“Duas vezes o entrevistei em Paris, muito antes de me passar pela cabeça que um dia viria a me interessar pela vida e pela morte de um antropólogo americano que ele conhecera em sua breve passagem por Cuiabá, em 1938” (CARVALHO, 2002, p.52).

A voz do próprio Lévi-Strauss surge:

“O problema para a humanidade é que haja comunicação suficiente entre as culturas, mas não excessiva. Quando eu estava no Brasil, há cinquenta anos, fiquei profundamente emocionado, é claro, com o destino daquelas pequenas culturas ameaçadas de extinção” (CARVALHO, 2002, p.52).

O início do parágrafo seguinte retorna ao Jornalista: “O que mais ameaçava os Trumai quando Quain os visitou não eram os brancos. Já não tinham a disposição de resistir aos demais grupos indígenas locais. Ficavam acuados diante do outro” (CARVALHO, 2002, p.53). O foco narrativo é a expedição de Quain aos índios Trumai. É utilizada a analepse interna¹⁸ quando surge a hipodiegese na voz de Quain. Depois, o Jornalista se vale de outra analepse para retomar o tempo em que esteve com Lévi-Strauss, que por sinal, conheceu Buell Quain quando esteve no Brasil. Utiliza, então, uma analepse externa¹⁹, para sair da cena e ceder a voz a Levi Strauss, retomando a progressão da narração através da prolepse, tomado o trecho anterior como narrativa primeira.

Podemos perceber que há um verdadeiro bombardeio de profusões temporais na narração, num ponto que ocupa pouco mais de duas páginas e, paradoxalmente, as analepses é que orientam o futuro da narrativa, estabelecendo sua progressão natural. O alcance e a amplitude desses movimentos nas passagens citadas são breves, mas extremamente importantes para entendermos o funcionamento da sintaxe narrativa de **Nove Noites**, que mais se parece com um *Cronos* jocosos, a desfilar o tecido temporal para emaranhá-los de volta através de uma costura dispersa. Entretanto, isso não significa que a narrativa seja randômica, pelo contrário. Como podemos denotar, os

¹⁸ Segundo Genette (1995), este tipo de analepse está compreendido dentro da narrativa primeira (p.47).

¹⁹ Este tipo de analepse é aquele “[...] cuja amplitude total permanece exterior ao da narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p.47).

fragmentos vão se conectando através do foco episódico.

Na alusão à sua lembrança da entrevista com Lévi-Strauss, o Jornalista procura na reminiscência de sua vida pregressa algo que o faça entender Buell Quain. Com efeito, esse não é o único trecho do qual o Jornalista busca na própria biografia aproximação com o etnólogo. Nesse sentido, acreditamos que a manipulação dos tempos funciona como representação dos processos memoriais. Se tomarmos a memória como experiência no tempo mediada pela narrativa, podemos dizer que a consciência humana advém da memória, pois sabemos que “o homem não vive apenas *no* tempo, mas que *é* tempo, tempo não-cronológico” (ROSENFELD, 1973, p.80).

O tempo da narrativa é figurado por Buell Quain. Sua presença seria a expressão da temporalidade narrativa do romance como um todo, presente na narração de Manoel Perna e do Jornalista. A própria narrativa nos confere indícios explícitos; em uma das passagens narradas por Manoel Perna, o narrador menciona as férias de Quain em 1928, período em que o antropólogo estava no Canadá e trabalhou como “controlador do tempo e das horas”. Perna explica: “[...] foi nesses termos canhestros que ele tentou me explicar, com o auxílio de gestos, a sua tarefa no canteiro de obras na estrada de ferro...”. (CARVALHO, 2002, p.116). A metáfora utilizada para caracterizar o antropólogo representa o presente dos narradores. Nesse sentido, “em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD, 1973, p.80). Dessa forma, a narrativa advém da memória, passível de ser acessada, na sua experiência temporal, somente por intermédio da narrativa. A narrativa de **Nove Noites**, dessa maneira, é uma representação dos processos advindos da construção memorial, formalizando, através da linguagem, como o ser humano percebe o tempo na memória. Segundo Jaime Ginzburg,

“se a narrativa transformar a matéria desordenada da vida em matéria ordenada, dotada de sentido, essa ordenação equivale à conquista de um suporte seguro para pensar uma trajetória de vida numa sucessão de episódios” (GINZBURG, 2000, p.130).

Dessa maneira, a memória do etnólogo vai sendo organizada através das narrativas de Manoel Perna e do Jornalista.

Os processos temporais auxiliam a balizar o ritmo da narrativa. Tanto Manoel Perna quanto o Jornalista, no que se refere à frequência, avançam a narração singulativamente na sua maior parte, o que confere maior velocidade. Sabendo que a

disposição da anacronia permite limitar a amplitude e o alcance das informações, um dos recursos que Bernardo Carvalho utiliza para irromper o suspense é a pausa. Com efeito, podemos dizer que as descrições, digressões e reflexões do narrador se enquadram nessa categoria e que não desempenham papel central no desenvolvimento das ações, de forma geral (GENNETE, 1995, p.100). Em **Nove Noites**, a pausa segue os padrões definidos por Gennete, porém, o adiamento das ações é cabal para entendermos o modo narrativo e a psicologia do narrador Jornalista, exercendo grande influência no modo central da obra.

No capítulo 11, o Jornalista muda o plano do seu discurso. A investigação é suspensa da narração. A analepse prenuncia que vamos mergulhar na biografia do narrador: “Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica ou ficava, no Xingu da minha infância” (CARVALHO, 2002, p.60). Impulsionado pelos fatos da vida de Buell Quain, o narrador volta à memória de infância, para narrar a sua recordação da viagem que fez com seu pai ao Xingu.

O Jornalista narra sobre sua estada no Xingu aos seis anos de idade, dando ênfase ao comportamento irresponsável de seu pai, que se envolveu com uma mulher assim que chegou, e às descrições do Xingu e dos índios. Não se fala da investigação em si, mas há uma reverberação, um espelhamento entre as memórias, construído discursivamente, que é marcadamente presente. Há uma passagem na qual o Jornalista se queixa da forma como seu pai lhe apresentava na ocasião de estar no Xingu:

“Quando chegamos, alguns atores da fotonovela estavam sentados no bar ao lado da recepção. E entre eles estava o cacique Karajá. Tentava convencer o barman a lhe dar mais um copo de uísque. O barman recusava-se e fazia troça do cacique. Os atores da fotonovela riam. Meu pai fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe. Uma informação que, dali em diante, ele usaria sempre que achasse necessário, como cartão de visita, toda vez que me levava para a selva. A revelação teve um efeito quase imediato [...] o cacique bêbado já tinha ido à aldeia, tomado do próprio filho [...] presentes que lhe havia dado [...] e agora insistia em [...] oferecê-los em sinal de boas-vindas” (CARVALHO, 2002, p.66).

Logo em seguida, a voz de Buell surge e o conteúdo aponta indiretamente para a memória do Jornalista:

“Numa das cartas que nunca mandou a Margaret Mead, escrita em 4 de julho de 1939, Quain escreveu o seguinte: “O tratamento oficial reduziu os índios a pauperização. Há uma crença muito difundida [...] de que a melhor maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa

civilização'. Tudo isso pode ser atribuído a Augusto Comte, que teve uma enorme influência na educação superior local e que, através do seu discípulo brasileiro, o já velho general Rondon, corrompeu o serviço de proteção aos índios. Ainda não consegui estabelecer a conexão lógica mas sei que ela existe”” (CARVALHO, 2002, p.66-67).

Podemos perceber como *Jornalista* compara suas memórias com as de Buell: o índio é apresentado sob sua perspectiva, e a voz do etnólogo ressoa às experiências do *Jornalista*, como se dialogassem no tempo presente, por meio da referência presente na citação de um personagem histórico, o marechal Rondon, que os une. O que surge de tal cotejo é a hipótese de que o *Jornalista* estaria reescrevendo suas memórias através do que descobre sobre o antropólogo. Há outras passagens com essa ocorrência, como quando, por exemplo, o *Jornalista* relata que o etnólogo também ia com seu pai em viagens de negócios quando criança.

Durante a rememoração do *Jornalista*, Buell Quain pouco surge, porém, nas passagens em que é citado, causa reverberações por toda a narrativa. Nesse capítulo da história, o narrador-jornalista e Buell começam a se fundir, num conjunto memorial que visa sustentar o “real” da narrativa, pois é nesse momento que o autor se implica na história. Segundo Abbott (2002), “the implied author is also, like the narrative itself, a kind of construct that among other things serves to anchor the narrative”²⁰ (p.77). Desse modo, o uso da pausa na progressão da narração investigativa implica algo que irá reverberar no decorrer da narrativa e na estruturação do romance propriamente dita.

Assumindo outra postura discursiva, o *Jornalista* faz outro tipo de uso dos arquivos e das datas.

“Assim, a multiplicação das notações de tempo servirá, como nos romances de suspense, para dramatizar os acontecimentos, acentuando alternativamente sua imobilidade [...] ou sua aceleração nos momentos de confronto” (REUTER, 1995, p.179).

A assertiva de Ives Reuter fica evidente na passagem a seguir, quando o *Jornalista* evoca a trajetória do etnólogo dentro da sua, utilizando-se do jogo com o tempo para tal. Logo depois de conseguir contato com um casal de antropólogos que o levariam até a tribo Krahô, o fato central do romance surge devidamente explícito, para cambiar a memória do *Jornalista* à de Buell Quain: “[...] a nossa ida para a aldeia teria que ficar para 02 de agosto, o mesmo dia em que Buell Quain se suicidaria, sessenta e dois anos antes, quando tentava fazer o caminho inverso” (CARVALHO, 2002, p.75). A analogia é tão

²⁰ Tradução nossa: “O autor implicado é também, tal como a própria narrativa, um tipo de construto que, entre outras coisas, serve para ancorar a narrativa”.

sóbria que reflete sobre o próprio processo de composição da narrativa: **Nove Noites** nos leva para o passado, trazendo para o presente a memória do antropólogo, que já não tem mais condições de fazer o caminho inverso sozinha. Continuando a narração, o Jornalista ainda afirma:

“Era exatamente o mesmo cenário de fundo que eu tinha visto na foto de chegada de Quain à cidade, publicada na primeira página da edição de 18 de agosto de 1939 *d’O Globo*, que noticiava com algum atraso a morte do etnólogo [...]” (CARVALHO, 2002, p.75).

A alusão clara às memórias de Quain indica que as estruturas temporais da narrativa dão pistas de como o Jornalista narra sua própria biografia na esteira dos fatos sobre o etnólogo, reverberando não somente no foco, como no modo narrativo. Não é estranho que o Jornalista faça outra pausa para descrever o que observou sobre os índios Krahô, aludindo, com as devidas ressalvas, ao discurso etnográfico. Nesse sentido, o Jornalista, assumidamente obcecado pelo mistério a essa altura, tenta enxergar sob o campo de visão de Buell Quain. “Não consegui entender nem os laços de sangue nem o parentesco simbólico entre os membros da tribo. Era muito complicado, e meus objetivos não eram antropológicos” (CARVALHO, 2002, p.98). Apesar de, obviamente, não observar a tribo como faria um antropólogo, a descrição da tribo realizada pelo narrador-jornalista, mesmo a seus próprios termos, alude à etnografia, principalmente pela tentativa demonstrada em enxergar o outro, principal desafio do discurso etnográfico.

Nos dois últimos capítulos narrados por Manoel Perna, o engenheiro revela a identidade do destinatário de seu testamento. Como se trata de alguém que não conhece, Perna diz somente que se trata de um amigo de Buell Quain que, pouco antes do etnólogo vir para o Brasil, o fotografou. A narrativa se encaminha para o clímax e a neblina começa a se dissolver.

Nesse ponto da história surge o Jornalista, a relatar a conversa travada com os filhos de Manoel Perna, que morreu em 1946. Raimunda e Francisco garantem que não há nenhum espólio deixado pelo pai a respeito de Buell Quain. Há uma passagem que permite denotar o vazio de sentido deixado pelo romance: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2002, p.135). Há uma clara mudança de perspectiva da narrativa. O testamento de Manoel Perna não é uma narração que acontece, com suas devidas ressalvas, no plano realista-referencial do romance. Trata-se da voz da imaginação do próprio Jornalista, que, depois de se ver sem

saída, colocou-se em busca, em meio à sua obsessão, de um documento que pudesse explicar tudo. A construção da investigação sobre Buell, na medida em que se revelou insuficiente através dos documentos dispostos, levaram o Jornalista a crer na “promessa” de existência de uma oitava carta.

Quain deixou sete cartas, escritas pouco antes de se matar. Quatro delas, o Jornalista teve acesso. A julgar pelo teor do que leu, e pelo cotejo com outros documentos, o narrador concluiu que as três cartas restantes possivelmente não revelariam nada e, caso os motivos estivessem naquelas cartas, provavelmente teriam vindo a público. Dessa maneira, obsessivamente decidido a descobrir a verdade, imaginou uma oitava carta e o testamento de Manoel Perna, o amigo do etnólogo o qual o Jornalista supôs saber os reais motivos do suicídio. Sendo assim, em termos diegéticos, **Nove Noites** possui apenas um narrador principal. A pesquisa do Jornalista seria uma tentativa de atestar que sua imaginação não o traíra, prerrogativa a qual analisaremos mais adiante. Até mesmo a edição gráfica sugere que a narrativa de Manoel Perna se trata de um documento inventado; o único relato feito em itálico é o do engenheiro. Como o Jornalista é uma extensão da figura de Bernardo Carvalho, “remover” Manoel Perna, enquanto narrador, aumenta ainda mais o caráter metaficcional do romance, e já não oferece quase nada com relação aos limites da representação entre real e ficção. De acordo com Schollhammer,

“Bernardo Carvalho coloca o próprio corpo em campo, insere fotos, ao mesmo tempo em que inventa documentos apócrifos, como por exemplo, a última carta e o testamento de Manoel Perna, para depois admitir que, na realidade, tais documentos nunca haviam sido escritos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.127-128).

A partir daí, segue-se novo adiamento das ações com relação a Buell Quain para o Jornalista retornar à sua biografia. A retrospectiva da narrativa vai para um período anterior ao da narração investigativa, e descreve o período em que seu pai ficou doente e acabou sendo hospitalizado, com o pior dos prognósticos possíveis:

“o médico [...] deu o diagnóstico com base na morfologia esponjosa do cérebro: eram grandes evidências de que meu pai sofria da síndrome de Creutzfeld-Jacob, uma doença raríssima e fatal” (CARVALHO, 2002, p 139).

No mesmo quarto de seu pai, estava um americano e, em uma das noites que o Jornalista passou no hospital, o paciente que dividia o quarto com seu pai começou a murmurar palavras em inglês. Quando viu o Jornalista, começou a chamá-lo como se

ele fosse outra pessoa: “Bill Cohen! Bill Cohen! Quem diria! Quanto tempo!” (CARVALHO, 2002, p.146). Logo após pronunciar o nome, o americano sofre um ataque, uma espécie de convulsão, e morre sob o olhar perplexo do Jornalista.

Dado o contexto, chegamos aos usos dos recursos estruturais que queríamos abordar: a elipse e a paralipse. O ponto diegético do emprego desses elementos, em particular, é o que permite **Nove Noites** realizar seu característico processo temporal. No trecho que segue, denota-se o uso da elipse:

“Minha vida seguiu seu rumo. Meu pai morreu três meses depois. Fiquei três anos fora. Já faz nove anos que voltei para São Paulo. Mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: ‘Buell Quain, Buell Quain’, que de repente me lembrei de onde tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital [...]” (CARVALHO, 2002, p.146-147).

De acordo com Gennete (1995), a elipse, quando explícita, do ponto de vista temporal, é uma condensação da história através de uma notação no tempo (p.106). Assim, o Jornalista resume sua autobiografia por ter chegado ao ponto que precisava para prosseguir a narração com o foco narrativo de volta a Buell Quain, e para retomar o ponto diegético que dá início à sua narração; sábado, dia 12 de maio de 2001, dia em que leu pela primeira vez o nome de Buell Quain, para explicar o porquê de ter ficado tão intrigado ao pronunciar aquele nome em voz alta. Assim, a paralipse, ainda no início do romance, nos revela que havia algum evento anterior à leitura do artigo: “Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele. [...] Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender – ou já não sei – que o tinha ouvido antes” (CARVALHO, 2002, p.14). Dessa forma, o Jornalista, logo no primeiro parágrafo, simplesmente “omite” o episódio com o americano no hospital, realizando a paralipse. Nesse sentido, o segundo capítulo do livro, com relação à diegese, é uma prolepse do penúltimo. As alterações na ordem cronológica de **Nove Noites** permitem a estruturação e a manutenção do efeito principal da trama narrativa, o suspense, que “[...] leva o leitor a compartilhar os medos do herói e a ficar ansioso em relação ao desfecho” (LODGE, 2011, p.24). Dessa maneira, uma das cenas finais do livro antecede a maior parte da narrativa, evidenciando a importância do câmbio das temporalidades no decurso da narrativa.

Após o episódio com o senhor americano, onze anos mais tarde, o Jornalista descobre, através de Rodrigo, um rapaz que, todas as manhãs, aparecia para ler ao então

colega de quarto de seu pai, que o americano era Andrew Parsons, um fotógrafo. A conexão de Andrew Parsons com Buell Quain é tida como certa ao leitor, de posse da descrição feita por Manoel Perna acerca do destinatário do seu testamento. Dessa maneira, o narrador consegue com Rodrigo o endereço do filho de Andrew Parsons, para quem repassou alguns pertences pessoais de seu pai na ocasião de sua morte. O Jornalista escreve uma carta para o filho do americano na esperança de obter alguma informação que pudesse explicar tudo. O encaminhamento para o desfecho permite a coalização dos tempos.

O emprego de mais uma elipse, no penúltimo capítulo, permite vislumbrar a cronologia dos fatos na narração do Jornalista:

“De posse da informação, escrevi uma carta ao filho do fotógrafo, em Nova York, [...] Esperei em vão uma resposta. Nesse meio tempo, minha pesquisa me levou para outras frentes: vasculhei o arquivo de Heloísa Alberto Torres, fui à Carolina e visitei os Krahô” (CARVALHO, 2002, p.153).

Nesse sentido, todos os episódios da pesquisa do Jornalista parecem ter sido narrados após o envio da carta ao filho do fotógrafo, o ponto de partida diegético da investigação.

A narração avança, agora, em um único tempo diegético. O Jornalista torna a escrever para o filho do fotógrafo e para alguns possíveis parentes de Buell Quain. O filho do fotógrafo responde, dizendo que não tinha a menor ideia de quem era o antropólogo, e que se recusava a recebê-lo, como o Jornalista havia proposto. Obcecado em decifrar Buell Quain, mais especificamente, o sentido do seu suicídio, o Jornalista avança a narração para 19 de fevereiro de 2002, quando pôs os pés nos Estados Unidos, no dia em que a ficção finalmente começou (CARVALHO, 2002, p.158).

Os elementos estruturais, mais particularmente os temporais, são a sintaxe da narrativa de **Nove Noites**. As analepses e prolepses possibilitam que, mesmo sendo uma obra fragmentada, se constitua um eixo temático composto por coordenação para cada foco narrativo. O câmbio de Manoel Perna para o Jornalista garante a desorientação da cronologia, estabelecendo quadros de recordação que englobam o passado processado como presente. As temporalidades suportam o modo do projeto estilístico do romance, possibilitadas pela voz do narrador, que incidem no ritmo que produz o suspense da trama. A apreciação de David Lodge nos leva à conclusão de que os processos temporais representados pelo romance pertencem à memória, por estabelecerem relações entre eventos distantes e sequenciá-los em uma narrativa no presente:

“A manipulação temporal é um efeito comum na ficção moderna, mas aparece em geral “naturalizada” como feito da memória, seja na representação do fluxo de consciência do personagem [...] ou, com um grau maior de formalismo, nos diários ou nas lembranças de um personagem-narrador”. (LODGE, 2011, p.86).

Dessa maneira, a estrutura narrativa de **Nove Noites**, através da alternância temporal, do modo e das vozes narrativas, representa os processos da memória individual: uma profusão cronológica que anuncia um segredo do passado como expectativa presente, realizada por vozes que evocam suas memórias, contam suas histórias, através do passado de Buell Quain. Assim, a utilização do quadro teórico da narratologia é de grande valor para a exploração dos recursos ficcionais que caracterizam **Nove Noites**. Segundo Neumann, “such approaches are based on the assumption that works of fiction have specific, genuinely literary techniques at hand to plumb the connection between memory and identity” (NEUMANN, 2010, p.333)²¹. A narrativa cumpre com os propósitos da diegese, no sentido de integrar eventos por uma unidade, e do romance, de modo a clarificar as técnicas que permitem demonstrar como a memória de Quain se realiza em um processo de formação de identidade na narração de **Nove Noites**. Dessa forma, o percurso do narrador assume pares “complexos, cuja representação linguística exige um discurso cada vez mais articulado: ademais, gera, por correlação, muitas vezes sobre uma base binária, agrupamentos de papéis complementares” (RICOEUR, 1995, p.71). Dessa maneira, a memória de Buell seria uma maneira complementar da memória do próprio Jornalista, num imbricado processo de formação de identidade via memória.

2.3. O Romance Nove Noites: projeto de formação incompleta

Para explorar todos os desdobramentos que ocorrem em **Nove Noites** de modo a identificar qual seria sua poética, ou seja, o moto central de seu escopo representacional, a análise das formulações estruturais da narrativa nos leva ao cotejo com o romanesco, no sentido de apreender como seus instrumentos narrativos possibilitam a construção de uma identidade de gênero. Sabemos que o romance tem por característica central o inacabamento. Dessa maneira, é certo que todo o romance possui, mais ou menos, especificidades na composição de suas formas. Enquanto romance, **Nove Noites** possui

²¹ Tradução nossa: “Tais abordagens baseiam-se no pressuposto de que as obras de ficção têm técnicas específicas e genuinamente literárias à disposição para estabelecer a conexão entre memória e identidade”.

uma série de peculiaridades que nos leva a verificar como a narrativa se amplia, de modo a abarcar a totalidade que se realiza como construção romanesca.

Segundo Lukács, a estrutura interna do romance é marcada por um sistema abstrato, no sentido hegeliano, que configura uma “aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira” (LUKÁCS, 2000, p.70). Na referida citação, podemos perceber que a trajetória central, do que podemos chamar de herói do romance, é notadamente designada por dois catalizadores: o desejo e a utopia. Dessa forma, o personagem principal, ou o herói, como postula Lukács, no sentido filosófico, teria como narrativa a peregrinação rumo ao interior de si, de modo a resolver sua problemática identitária provinda de sua natureza cindida. O sujeito romanesco se sente em constante desacordo com o mundo, com sua comunidade, o que provoca um rompimento, de maneira que sua trajetória visa afirmar seu lugar no mundo através da descoberta de si mesmo. Pensando o quadro teórico de Lukács de maneira simplista, mas nem por isso não equivalente, o sujeito do romance se vê à retomada da indagação filosófica mais antiga da Terra: “quem sou, de onde venho e para onde vou?”. Essa configuração, em específico, corresponde à forma interna do denominado romance de formação (*bildungsroman*), que constitui parte da função construtiva²² de **Nove Noites**.

A saga do indivíduo rumo à peregrinação interior é caracterizada pelo espírito idealista romântico. **Os anos de aprendizado de Wilhem Meister** de Goethe, por exemplo, configura a premissa básica do que pode ser chamado de romance de formação. O jovem Wilhem decide viajar com uma companhia de teatro, inspirado por um presente que ganhara da mãe na infância, um teatro de marionetes, o que impulsiona um processo de desnaturalização do seu ser, cindindo-o com sua identidade prévia, a de membro de uma família de comerciantes burgueses. Em desacordo com esse suposto *destino*, Wilhem rumo a uma viagem que visa à descoberta, pois

“seu caminho o leva inevitavelmente à perda do eu. O desafio que o romance propõe é pensar esse caminho de tal maneira que desemboça a via para a identidade. É exatamente essa a função da operação do fim” (WELLBERY, 1998, p.81).

Não entraremos em maiores detalhes sobre o romance de Goethe. Podemos dizer que temos suficiente para evidenciar que a formação do caráter, ou, melhor dizendo, da

²² Conceito elaborado por J. Tynianov: “Chamo função construtiva de um elemento da obra literária como sistema à sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos do mesmo sistema, e, por conseguinte com todo o sistema” (TYNIAOV, 1971, p.130).

identidade, é o que concatena a narrativa e caracteriza o romance de formação. A transformação é inerente ao final da trajetória. Segundo Paul Ricoeur (1995), o romance de formação

“atinge seu ponto culminante com Schiller e Goethe e se prolonga até o primeiro terço do século XX. Tudo parece girar em torno do vir a ser do personagem central. Em primeiro lugar, é a conquista de sua maturidade que fornece a trama da narrativa; depois, são cada vez mais as suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade em se situar e se centrar, que regem a deriva do tipo” (p.18).

Como vemos, a viagem que Wilhem decide empreender junto à companhia de teatro é própria trama do romance, e a narrativa de formação do caráter maduro do personagem é delineada pela representação da subjetividade desse processo. De acordo com Hegel, “o indivíduo particular é o espírito incompleto, uma figura concreta: uma só determinante predomina no seu ser-aí, enquanto as outras determinantes ali ocorrem como traços rasurados” (HEGEL, 1992, p.36). Em outras palavras, o herói romanesco é um sujeito que deverá constituir sua trajetória formativa num mundo imerso em possibilidades, o que o leva a questionar, a todo o momento, seu lugar no mundo (LUKÁCS, 2000, p.68).

Tacitamente, não podemos afirmar que **Nove Noites** cumpre com a prefiguração do romance de formação. Entretanto, a organização do romance cumpre com todas as características da *bildung*, exceto uma: no epílogo, a formação da identidade do herói não se concretiza, o que pode ser descrito até mesmo como sintoma de uma era: “o antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e caíra cada vez mais em desuso” (LYOTARD, 1988, p.4).

A trajetória do Jornalista permite que duas histórias, com temporalidades distintas, sejam narradas ao mesmo tempo: o seu envolvimento com a pesquisa e a história do antropólogo propriamente dita. Conforme sua narração avança, suas memórias passam a se fundir num processo de alteridade e identificação gradual entre narrador e personagem, caracterizando uma tentativa de descoberta interna, através do outro, reverberada em várias instâncias.

Buell Quain, ainda jovem, havia viajado o mundo todo. Após sofrer uma catarse ao assistir a um filme que exibia cenas de homens nativos de tribos do pacífico (tal como quando Wilhem ganhou seu teatro de marionetes), Quain decidiu que queria sair de sua zona de conforto. O elemento estranho que denotou naquelas imagens o motivou

a viajar pelo mundo a bordo de um navio cargueiro. Quando retornou, aderiu à antropologia. Como etnólogo, seu trabalho consistia em observar o outro, apreendê-lo, sob a pecha de uma imparcialidade que não convinha às suas reais motivações. Sua busca principal era “um ponto de visão em que ele próprio estivesse fora de seu alcance”, uma forma de tentar recapitular a si mesmo através do outro, numa tentativa fugidia de sua própria identidade. Buell era uma figura deslocada. Havia viajado o mundo a procura de algo que desconhecia. A personalidade melancólica e cindida do antropólogo é nítida, mais ou menos como todo o suicida; não partilhava sua identidade com o mundo: “O homem que chegou naquela tarde modorrenta era um homem atormentado [...]” (CARVALHO, 2002, p.21). Dentre seus desacordos insólitos, um relato específico auxilia a captar as imagens dessa essência malograda. Quain vinha de uma família bem-sucedida, mas odiava essa condição: “Era uma obsessão. Essa preocupação de não deixar transparecer que tinha recursos, e de viver em condições que escondessem a sua verdadeira condição” (CARVALHO, 2002, p.28). Buell “ocultava-se a maior parte do tempo [...] como se estivesse com a peste”²³. A antropologia se tornara uma procura ingênua por um lugar onde pudesse se encaixar. Na narração de Manoel Perna, há outro trecho que demonstra o frágil elo que Quain mantinha com seu mundo:

“[...] seria demais lhe dizer que o dr. Buell [...] me contou que procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? Um mundo que o abrigasse?” (CARVALHO, 2002, p.38).

Dessa forma, o etnólogo buscava encontrar sua identidade: “Ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver” (CARVALHO, 2002, p.112), observando mundos que não era o seu, procurando um ponto cego em relação a si mesmo, um ponto de vista onde estivesse “longe de espelhos”, um mirante que se revelou um cadafalso.

Diante do imponderável que havia se tornado, Buell Quain se mata e interrompe, por assim dizer, seu processo de formação. Segundo Wellbery (1998), “o homem por certo é, mais ainda não se tem; ele está a um passo adiante de si mesmo” (p.80). A tentativa frustrada de formação, por meio da procura de um lugar para si no mundo, o faz recorrer ao extremo. No seu bilhete suicida, pediu para que fosse enterrado no mesmo local onde fosse encontrado, na tentativa, talvez, de desaparecer não só da

²³ Descrição feita por Marlow, personagem narrador de *Lorde Jim*, feita a respeito de Jim, personagem principal. Ver em: CONRAD, Joseph. *Lorde Jim*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p.149.

existência física, mas também da memória. O túmulo é o monumento que a cultura recorre para livrar o morto do esquecimento. Porém, na vontade de simplesmente desaparecer do campo de visão, suplicou, de certa maneira, para que deixassem sua memória desaparecer junto consigo, pedindo para ser enterrado em algum lugar inespecífico no meio da floresta.

O processo de formação interrompida se estende ao Jornalista. O que emerge como configuração desse processo formativo seria um estado de equivalência entre os planos memoriais que o Jornalista constrói de si relacionados a Buell. A obsessão por descobrir a verdade sobre Buell Quain retrata seu próprio conflito identitário; descobrir a verdade sobre Buell resolveria sua própria problemática. Diante da insolubilidade do mistério, o narrador resolve “fazer da história um romance”. Seu processo de formação não se conclui, restando-lhe uma singela reflexão, consubstanciada num aforisma proferido por ele mesmo: “A realidade é o que se compartilha” (CARVALHO, 2002, p.167). A formação suspensa revela, em certa medida, que

“quando se fala hoje em dia num final feliz, as pessoas consideram-no uma simples concessão ao público ou uma estratégia comercial; consideram-no artificial [...]. Ou seja, não podemos realmente acreditar em felicidade e sucesso” (BORGES, 2000, p.56-57).

Portanto, o desejo e a utopia, como definiu Lukács, são as forças propulsoras de um projeto de formação incompleto em **Nove Noites**. Para o narrador-jornalista, refazer o percurso de Buell seria balizar-se pelo desejo de descobrir a si mesmo a partir do outro, mas que se revela utópico quando a verdade não pode ser alcançada para além do verbo.

“O gênio romanescos se faz presente quando a verdade dos *Outros* se torna a verdade do herói, isto é, a verdade do próprio romancista” (GIRARD, 2009, p.61). A afirmação de Girard entrevê que a descoberta é o próprio rito de conclusão, porém, em **Nove Noites**, o suicídio e o respectivo mistério representam a anulação de qualquer possibilidade de completude semântica. Dessa maneira, a memória do Jornalista se vê presa à memória de Buell, representada como advinda do outro na real intimidade da consciência, incapaz de reproduzir um juízo sobre o antropólogo ou sobre si mesma. Conforme postula Hegel, “para a consciência-de-si, portanto, o ser-Outro é como um ser, ou como momento diferente; mas para ela é também a unidade de si mesma com essa diferença, como segundo momento diferente” (HEGEL, 1992, p.120).

A verdade é o imponderável, sem condições de apreensão pelo discurso, alegorizada na figura de Buell Quain, brutalizada e enforcada nos limites da civilização.

A obsessão do narrador-jornalista pela descoberta, que uniria sua identidade a de Buell, move todo o processo narrativo, pensada enquanto “energia direcionada que, por um grande espaço de tempo, insiste no próprio projeto”, pois “a narração é o meio, pelo qual o homem se assegura da própria identidade” (WELLBERY, 1998, p.77-83). Dessa maneira, o silêncio de, e sobre Buell, revela “uma peculiaridade que afirma a presença do que é e do que não é dado apenas como um futuro que não pode ser alcançado” (WELLBERY, 1998, p.81) caracterizado por um processo de formação obliterada pela ausência de respostas.

A estrutura do romanesco em **Nove Noites** possibilita à narrativa os contornos que configuram o que podemos chamar de sua poética, lida como entrecruzamento entre memória e imaginação. As expectativas não se cumprem, e o desejo pela verdade leva à imaginação a incumbência de dar sentido ao passado, aspecto ressaltado pela narrativa de **Nove Noites** desde suas primeiras páginas:

“É preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo [...] é a única herança aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério [...]” (CARVALHO, 2002, p.7).

Bernardo Carvalho adota procedimentos que conferem à ficção a única possibilidade real para poder abarcar a verdade. Na medida em que questiona as práticas da verdade, o autor nos permite refletir que os verdadeiros motivos do suicídio de Buell “...estão ligados a algo que essencialmente (na cultura e no discurso) não pode ser visto” (FELMAN, 2014, p.113). O repúdio ao suicídio exerce uma força paradoxal e atraente, de maneira que “todo mundo quer saber o que sabem os suicidas” (CARVALHO, 2002, p.27). Assim, a composição híbrida do romance é adotada como representação dos espaços da memória, como discursos impossibilitados de postular o que se assegura como real sobre o passado para além do verbo narrativo, posto que

“a palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório, e, indiretamente, colaborar para sua transformação”. (PERRONTE-MOISÉS, p.90, 2006).

Nesse sentido, a ficção é o único recurso que oferece ao leitor algum tipo de possibilidade “verídica” sobre o passado, mas que reverbera num projeto de formação inconclusivo. A inconclusividade, além de ser a única “verdade” do romance, se alegoriza na própria forma romanesca, a de gênero inacabado, demonstrando que a

verdade é um artifício (des)construído pela linguagem. Nesse ínterim, **Nove Noites**, no que tange às suas formas de composição, pode ser classificado como sendo um compósito, já que faz referência à tradição literária e às práticas discursivas da verdade.

2.4. Romance como bricolagem: verdade, intertexto e ficção

Uma das características mais proeminentes de **Nove Noites** certamente é o intercâmbio das formas discursivas promovido pela narrativa. Ao questionar os limites entre a verdade e a ficção, no âmbito da representação, Bernardo Carvalho realoca discursos com origens não-literárias no romance para refletir sobre os modos de composição da obra de ficção, bem como sobre os discursos instituidores da verdade. Através do processo de autorreflexão do romance a essas formas, percebemos como a ficção abarca discursos que não são tipicamente literários para significar a realidade por meio da representação. O que iremos analisar, neste momento, é a possibilidade de o romance abarcar discursos que não se vinculam com a tradição literária, no sentido estrito.

Segundo Echevarría, o intercâmbio discursivo expõe o hibridismo narrativo do romance. Nas suas palavras,

“[...] la relación que la narrativa establece con formas de discurso non literarias son mucho más productivas y determinantes do que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia” (ECHEVARRÍA, 2000, p.17)²⁴.

Na obra **Myto e Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**, o autor afirma que a composição do romance, prioritariamente, reside na capacidade de aglutinação de discursos que são alheios à tradição literária, propriamente dita. No romance **Nove Noites**, as perspectivas sobre o enredo e a construção de Buell Quain enquanto “personagem” se dão na medida em que o discurso adotado pelos narradores muda seu parâmetro de representação. Assim, podemos afirmar que **Nove Noites** carrega tipos de discursos alheios à tradição que servem como trilhos à narrativa. Dessa maneira, na perspectiva de Echevarría, seria puro fetichismo teórico uma história literária que se ocupa em situar, pura e unicamente, a narrativa latino-americana em diálogo com a tradição literária: “la historia literaria convencional, ateniéndose a un modelo filológico,

²⁴ Tradução nossa: “A relação que a narrativa estabelece com outras formas de discurso são muito mais produtivas e determinantes do que as que tem com sua própria tradição, com outras formas literárias ou com a realidade bruta da história”.

enmascara lo que tomo como la historia verdadera de la prosa narrativa” (ECHEVARRÍA, 2000, p.17).²⁵

O processo de origem da narrativa latino-americana advém do arquivo que, fundado na pressuposição de poder e conhecimento que emana, constrói mitos, que são retomados através da ficção por intermédio da problematização das suas formas de representação. Dessa forma, o arquivo molda a narrativa por ser o mediador prévio do romance. A grosso modo, poderíamos, alinhados à perspectiva foucaultiana, pressupor que o arquivo seria por si mesmo um enunciado histórico. Por derivação, sua constituição o faria um repositório de memórias, um *a priori histórico*, pronto à representação. Segundo Echevarría (2000),

“Lo característico del Archivo es: 1) la presencia no solo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuáles se narró [...] 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta e los escribe [...]” (p.50)²⁶.

O que podemos notar como destaque na afirmação de Echevarría seria a presença da escrita prévia à representação histórica. Os elementos mediadores prévios, pressupondo que sejam os documentos, são organizados por uma função enunciativa. O “historiador interno” seria o próprio contexto do qual tais documentos surgiram, ou seja, a significação atribuída previamente aos discursos do arquivo advém de sua leitura e interpretação, considerando seu contexto de produção, realizada pela memória coletiva.

Dessa maneira, a narrativa latino-americana estaria ligada à série histórica, no sentido discursivo, no que consta às suas origens. A representação ficcional das práticas da verdade, denominadas por Echevarría como “ficções do arquivo”, teriam se constituído através de um “mito” de origem em torno da narrativa latino-americana. Com relação ao caso brasileiro em específico, o panorama proposto por Echevarría não difere da maneira ferina com que Segundo Silvano Santiago explana o compósito discursivo de origem da nossa narrativa:

“O intelectual brasileiro, no século XX, vive o drama de ter de recorrer a um discurso histórico, que o explica, mas que o destruiu, e a um discurso antropológico, que não mais o explica, mas que fala do seu ser enquanto destruição. Como diz em bela síntese Paulo Emílio Salles Gomes: “A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita

²⁵ Tradução nossa: “A história literária convencional, atendo-se a um modelo filológico, mascara o que tomo como a verdadeira história da prosa narrativa”.

²⁶ Tradução nossa: “O característico do arquivo é: 1) a presença não somente da história, senão dos elementos mediadores prévios através dos quais se narrou (a história) [...]. 2) A existência de um historiador interno que lê os textos, os interpreta e os escreve”.

entre o não ser e ser outro”. Somos explicados e destruídos; somos constituídos, mas já não somos explicados” (SANTIAGO, 1982, p.17).

Com efeito, somos constituídos pela “negatividade” da alteridade, “na penosa dialética entre não ser e ser o outro” (GOMES apud SANTIAGO, 1982, p.13). Nesse sentido, a própria noção de arquivo se coaduna à origem do mito; nas palavras de Echevarría, “la historia latinoamericana se narra en el lenguaje del myto porque siempre se concibe como la historia del otro [...]” (2000, p.49)²⁷. As ligações da ficção com os discursos do arquivo estão imbricadas em uma relação “mitológica”, ou seja, sobre o que dispõe os discursos do “outro europeu”, em particular, sobre a origem da América Latina. Dessa forma, “vivemos uma ficção desde que fizeram a história europeia a nossa estória” (SANTIAGO, 1982, p.18). O hibridismo textual do romance se dá pela adesão ao caráter “ficcional” existente nos discursos provenientes da verdade:

“El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores [...] el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales (ECHEVARRÍA, 2000, p.45)²⁸.”

Echevarría equipara os discursos do arquivo à ficção. O fato de o romance incorporar textos alheios à tradição literária seria por reconhecer neles a mesma essência, para então se derivar deles. A ficção estaria encapsulada por relatos que são, ao mesmo tempo, parte de sua origem. Nessa acepção, a criação literária denuncia a “autoindulgência” dos discursos que praticam a verdade por denegarem que são, tal como a ficção, um simulacro da realidade. É nesse viés que o arquivo, tal como postula Echevarría, é incorporado pela ficção. Em outras palavras, a narrativa ficcional assume as formas narrativas da verdade para demonstrar o que nelas há de contraditório. Conforme Echevarría, “es mediante este simulacro de realidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura” (ECHEVARRÍA, 2000, p.32)²⁹. Assim, o romance reclama a realidade para a literatura na medida em que seria contingente e originário das representações discursivas que se propõe a retratar.

²⁷ Tradução nossa: “A história latino-americana se narra na linguagem do mito porque sempre se concebe como a história do outro”.

²⁸ Tradução nossa: “O arquivo é um mito moderno baseado em uma forma antiga, uma forma de começo. O mito moderno revela que a relação entre o conhecimento e o poder como contendo todas as ficções anteriores [...] o andaime ideológico que sustenta a legitimidade do poder desde as crônicas até as narrativas modernas”.

²⁹ Tradução nossa: “É mediante esse simulacro de realidade que o romance leva a cabo seu velado e contraditório clamor de pertencer à literatura”.

Essa assertiva é fundamental para entendermos o intertexto extraliterário em **Nove Noites**; temos dispostos quatro discursos que são considerados práticas da verdade, a saber, o jurídico³⁰, o jornalismo e, por contraparte, o histórico, o antropológico e o autobiográfico.

O discurso empregado na narração de Manoel Perna exhibe contornos testemunhais. Sua ligação com a esfera jurídica é inerente. Perna foi amigo de Quain e guardião do segredo que envolve a morte do etnólogo. Por ter se comprometido a manter a memória de Buell tal como, de certa forma, o próprio antropólogo havia desejado, o engenheiro de Carolina se vale de seu testamento para contar as cruciais nove noites em que esteve com o americano, desdobrando sua perspectiva entre testemunha, “cúmplice” e “advogado”. O conteúdo narrativo demonstra essa perspectiva de maneira muito sutil, porém certa:

“Não guardo rancor de ninguém, muito menos do dr. Buell, meu amigo, a despeito de tudo o que se possa ter pensado ou escrito e a que só tive acesso pela incerteza das traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram” (CARVALHO, 2002, p.9-10).

Podemos ver que Manoel Perna teria procurado como pôde manter as coisas como estavam, o que sugere um grau de cumplicidade uma vez que, se Buell não havia deixado explicações, seria melhor que seu segredo fosse mantido; do contrário, a imprevisibilidade do trágico poderia assombrar aos que ficaram, e talvez macular para sempre a memória de seu amigo. Assim, Manoel Perna assume a incumbência de remeter a última carta de Buell às mãos devidas, de modo a permitir o devido descanso ao etnólogo, em uma atitude que visa proteger e defender a memória de Quain:

“Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo [...] Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado [...]” (CARVALHO, 2002, p.12-13).

Dessa forma, o manejo do espólio final do antropólogo o coloca como guardião, mas também “cúmplice” das intenções de Buell, já que teria auxiliado a perpetrar o mistério,

³⁰ O discurso jurídico é lido em **Nove Noites** não no sentido prático, mas enquanto instrumento retórico. Possui conotações jurídicas por se inserir na esfera testemunhal. Sua demanda em responder uma pergunta, assim como na lógica jurídica, permite denotar seu “envolvimento indireto” no suicídio, de modo que auxilia a obliterar as razões que levaram Buell a se matar.

mantendo o segredo a todos, exceto seu interlocutor, a quem o etnólogo supostamente elegeu para contar a verdade. Ao passo que seu relato tenta justificar o fato de ter obscurecido as razões do suicídio do antropólogo, Manoel Perna lança suspeitas sobre si mesmo: “O silêncio foi um peso que carreguei durante anos [...]. Sou um homem sob suspeita desde que me destituíram do cargo de responsável do posto Manoel da Nóbrega” (CARVALHO, 2002, p.24-132).

O desconfiado e não confiável Manoel Perna empreende na sua narração suas lembranças, sem saber como delimitar os limites entre memória e imaginação das noites de conversas que travou com o etnólogo, através da escrita de um testamento; talvez, como tentativa de redenção ao etnólogo e a si mesmo:

“Não posso me arriscar. Já não estou em condições ou idade de desafiar a morte. Amanhã pego a balsa de volta para Carolina. Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta” (CARVALHO, 2002, p.8).

A analogia à morte pode ser encarada como o fim de um ciclo. O testemunho torna a história de Manoel Perna passado material, afinal, deixar uma narrativa com as suas lembranças a um desconhecido rearranja o passado de Buell e assegura seu lugar na própria história do etnólogo, na medida em que Buell Quain foi, durante anos, um nome que não pôde pronunciar. Assim sendo, o presente se abre após os despojos do passado serem encadeados. Ao leitor, fica a dúvida e o juízo sobre as intenções dos narradores, já que Manoel Perna e o Jornalista estão numa constante troca de perspectivas sobre o evento; portanto

“no se puede hacer ningún pronunciamiento en procesos legales sin suponer una pregunta o una respuesta, en resumen, un diálogo de textos [...]. La verdad, la existencia en el sentido civil, la propiedad, todo emerge de tal confrontación” (ECHEVARRÍA, 2000, p.98)³¹.

Dado que a narrativa de Manoel Perna possui acepções jurídicas pelo papel que desempenha em relação à memória de Buell, no quesito retórico como testemunho, há uma afirmação de Echevarría que possibilita interpretar uma das razões sobre a escolha de Bernardo Carvalho pela forma peculiar da narração de Manoel Perna:

“El poder, el secreto y la ley están en el origen del Archivo; en su forma más concreta, era la estructura en la que se alojaban quienes

³¹ Tradução nossa: “Não se pode fazer nenhum pronunciamento em processos legais sem supor uma pergunta ou uma resposta, em resumo, um diálogo de textos. [...] A verdade, a existência no sentido civil, a propriedade, tudo emerge de tal confrontação”.

administraban la ley, sus lectores, sus magistrados; era el edificio que encerraba el poder de mandar (ECHEVARRÍA, 2000, p.61)³².

Dessa maneira, o poder que emanaria do discurso de Manoel Perna seria atribuído por ter como base a retórica jurídica, caracterizada pela proposição de responder perguntas sobre algo secreto, ancorado sob a caracterização de testemunha ocular, numa estrutura dialógica entre seu relato e os documentos, ao passo que suas revelações se confirmam ao longo da narrativa do Jornalista. Porém, “o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação” (SELINGMAN-SILVA, 2007, p.6). Nesse sentido, Bernardo Carvalho atribuí à voz de Perna um discurso especulativo e imaginário, mas que não deixa de perseguir o verídico: “Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive que contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa” (CARVALHO, 2002, p.8).

Como toda testemunha, Manoel Perna pede confiança, tenta aproximar-se do leitor, utilizando, em certa medida, da oralidade: “...E você terá que perdoar a precariedade das imagens de um humilde sertanejo que não conhece o mundo [...]” (CARVALHO, 2002, p.116). Dessa maneira, aferimos que o caráter testemunhal remete a uma estratégia que visa seduzir o leitor. Conforme Lajolo,

“the current popularity of some very good contemporary Brazilian novelists testifies [that they have to] seduce their readers with novels whose language and structure allowed [...] to enjoy a feeling of intimacy and a warm relationship with narrators [...]” (LAJOLO, 1994, p.563)³³.

Assim, no que concerne ao enredo propriamente dito, o ato de boa-fé advindo das reiteradas desculpas de Perna visa ganhar um voto de simpatia do interlocutor, mais ou menos, tal como toda testemunha intenta.

O segredo guardado garante à narrativa do engenheiro a intervenção na memória de Buell: “Nada me entristeceu tanto quanto o fim do meu amigo, cuja memória decidi honrar” (CARVALHO, 2002, p.11). Dessa forma, Manoel Perna intenta encobrir o segredo, de modo que “a piedade da *memoria* dos mortos responde a um tabu cultural universal: os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma

³² Tradução nossa: “O poder, o secreto e a lei estão na origem do Arquivo; em sua forma mais concreta, era a estrutura na qual se acomodavam aqueles que administravam a lei, seus leitores, seus magistrados; era o edifício que concluía o poder de mandar”.

³³ Tradução nossa: “A popularidade atual de alguns muito bons romancistas contemporâneos brasileiros testemunha [que eles têm de] seduzir os leitores com suas novelas, cuja linguagem e estrutura permitiu [...] desfrutar de uma sensação de intimidade e uma relação calorosa com narradores”.

eles vão incomodar os vivos e pôr em perigo a vida em sociedade ” (ASSMANN, 2011, p.37). Cabe a Manoel Perna a missão de manter Buell enterrado, de forma que não surjam decorrentes consequências de seu segredo. Protegê-lo, além de manter consigo seu espólio, fazem de Manoel Perna o próprio “advogado”, no limite retórico, de Buell Quain.

Carvalho subverte e relativiza os discursos da verdade, demonstrando que a narrativa seria a base das representações discursivas, e que toda narrativa é um pouco ficcional. As sutis evocações ao discurso jurídico são o moto do questionamento sobre como a representação da verdade deriva de uma invenção humana restrita aos limites da linguagem, da confrontação de textos; sendo assim, o efeito criado pela ambiência ficcional, transmutada na forma de discurso da verdade dentro de um romance, se incumbem de causar a sensação de estranhamento ao leitor, convidado a se entremear e comparar as tensões impostas pelas representações. Conforme Echevarría, “el único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha ‘reflejado’ la realidad” (2000, p.31)³⁴.

A narrativa do Jornalista traz uma proliferação maior de discursos, advindos de representações sem objetivos comuns com a literatura. Se apresentando como jornalista e empreendendo métodos de investigação típicos de uma reportagem, o narrador procura criar efeitos de realidade e existência histórica no que narra. A narração inclui análise documental, a inserção de fotografias de Buell e de pessoas que o conheceram (inclusive, Lévi-Strauss está presente em uma das fotos), além de entrevistas conduzidas sob a batuta do gênero. Dessa maneira, tudo o que o narrador analisa será apresentado como fonte ao leitor. A narrativa do Jornalista prima por uma linguagem intencionalmente simples, reconhecível. Diferente da prosa literária, a história é priorizada em detrimento ao estético, porém, a forma escolhida por Bernardo Carvalho coaduna com os propósitos de se construir uma “ficção real”. A linguagem rarefeita e objetiva seria a própria estética da narrativa, criando efeitos de “não-ficção”. Em grande parte da narração, o narrador-jornalista compila e apresenta documentos. Segundo Klinger, “a citação de fontes e documentos produz o aumento da verossimilhança interna no relato de não-ficção” (KLINGER, 2007, p.180).

A narração apresenta a história de Buell devidamente datada, de forma precisa e objetiva:

³⁴ Tradução nossa: “O único denominador comum é a qualidade mimética do texto romanesco; não o de uma realidade dada, senão o de um discurso dado como já ‘refletido’ à realidade.

“Buell Harvor Quain nasceu em 31 de maio de 1912, às 11h53 da noite, no hospital Bismarck, capital da Dakota do Norte. A certidão de nascimento diz que foram tomadas as devidas precauções contra a oftalmia neo-natal [...]” (CARVALHO, 2002, p.19).

Porém, Bernardo Carvalho utiliza-se do elemento jornalístico, de fato, para exaltar o “fantástico” presente na associação que realiza entre os documentos. Nesse sentido,

“a garantia de que a história é “verídica” confere a esta uma urgência que nenhum tipo de ficção consegue reproduzir. [...] O próprio romance, como forma literária, é uma evolução do jornalismo incipiente – panfletos, “confissões” de criminosos, relatos de desastres, batalhas e acontecimentos que circulavam entre leitores ávidos e crédulos como sendo histórias reais, ainda que quase sempre incorporassem elementos inventados” (LODGE, 2011, p.210).

Essa assertiva reverbera na necessidade à verdade do discurso histórico, porém, sua forma não aspira à intensidade e ao poder dramático para relatar o passado. Como alternativa, o jornalismo funciona como um efeito da verdade; disposto como recurso narrativo à ficção se transfigura, e permite tocar a subjetividade dos fatos inferenciais, construindo uma trama capaz de envolver e iludir o leitor, afinal, “pouca gente será capaz de imaginar quanta melancolia foi necessária para ressuscitar Cartago” (GINZBURG apud FLAUBERT, 2002, p.43), por exemplo. **Nove Noites** assume o jornalismo, nesse sentido, como uma forma de disfarce. Dessa maneira, mais importante do que descobrir a verdade sobre o que levou Buell Quain ao suicídio é tornar a história suficientemente crível sob todos os ângulos. Conforme Echevarría,

“la novela viste disfraces para parecer otra cosa. Esa otra cosa incluye un deseo de encerrar secretos [...] pero también su capacidad proteica para cambiar e repudiar la ecuación conocimiento/poder que encierran esos secretos” (ECHEVARRÍA, 2000, p.69)³⁵.

Sendo o personagem principal da história um antropólogo, seria quase inevitável surgir algo sobre o discurso etnográfico. Porém, a relação da escrita ficcional com o relato etnográfico não é uma especificidade de **Nove Noites** em particular. Modalizar o outro através da autoridade da palavra escrita certamente, em determinado grau, é algo que a ficção e a etnografia possuem em comum, a delimitar e a constituir identidades, através da refração da figura do próprio narrador ou observador (CLIFFORD, 2008, p.18-21). O emprego do discurso etnográfico por parte do narrador-jornalista sugere uma experiência de alteridade que situa suas experiências e as de Buell no mesmo

³⁵ Tradução nossa: “O romance veste disfarces para parecer outra coisa. Essa outra coisa inclui um desejo de contingenciar segredos, [...] mas também sua capacidade para mudar e repudiar a equação conhecimento/poder que contém esses segredos”.

parêntese narrativo. O capítulo do livro no qual a narração adota o discurso etnográfico tem como conteúdo o relato da viagem que o Jornalista realizou para encontrar com os Krahô, em 2001, na tentativa de saber dos índios alguma pista sobre o mistério envolvendo a morte do etnólogo.

Como etnógrafo, o Jornalista falha nitidamente:

“Achei graça de ver o antropólogo [que franqueou a ida do narrador] e o filho dele pintados dos pés à cabeça. Ri deles, mas meu riso não durou muito. Parei assim que percebi a expressão de perplexidade com que reagiram. No fundo, estavam surpresos com a minha ingenuidade. Ficaram com pena de mim”. (CARVALHO, 2002, p.109).

Apesar de seus motivos não serem antropológicos, selecionamos uma passagem da qual fica explícita a relação que o narrador faz com o discurso etnográfico ao descrever os índios do Alto Xingu:

“As mulheres jogavam água nos homens a que estavam ligadas por laços de parentesco simbólico, classificatório, com os quais não podiam manter relações sexuais. O banho era uma cerimônia de explicitação e delimitação da interdição do incesto” (CARVALHO, 2002, p.105).

No episódio do qual o Jornalista é pintado com jenipapo, o narrador mostra relativa inépcia em conseguir entender o que ocorria na aldeia:

“Eram traços largos geométricos e em zigue-zague pelo corpo. Sem que eu tivesse noção, ceder ao jenipapo tinha sido como fazer o primeiro gesto de respeito e amizade em relação aos índios” (CARVALHO, 2002, p.102).

O fracasso em compreender os índios se refletiu na sua pesquisa; sem conseguir traduzir o mundo dos índios, também não foi possível conseguir extrair alguma informação relevante. O narrador-jornalista não conseguia decifrar a intencionalidade dos índios. Não conseguia diferir se queriam agradá-lo e, se fosse preciso, inventariam qualquer coisa, por um lado, ou se não confiavam nele o bastante para falar sobre o que houve com o antropólogo, por outro. Sua experiência com os índios parece estar contaminada pelo que leu nas cartas de Quain. Buell Quain também sentiu dificuldades de compreender os índios brasileiros, detectando “síndrome de comportamento cultural análoga às leis da física”, ou então, o fato de Buell ter achado os Trumai “chatos e sujos”; conotações negativas que também se refletem na narrativa do Jornalista: “quando se aproximavam, era para pedir alguma coisa ou porque estavam bêbados” (CARVALHO, 2002, p.97). O narrador participou de alguns rituais da tribo a

contragosto, resistindo à ideia de se misturar com os índios: “[...] procurei o antropólogo e deixei bem claro que não estava disposto a ser coberto de penas ou a ter o cabelo cortado à moda Krahô [...]” (CARVALHO, 2002, p.106). Ao final, o Jornalista alude nitidamente a postura de Buell sobre a aldeia:

“Buell Quain escreveu a Ruth Benedict em 15 de setembro de 1938 [...] “não gosto da ideia de me tornar nativo” [...] também não queria participar ou se envolver nesse tipo de relação [...]” (CARVALHO, 2002, p.109).

A experiência etnográfica fracassada do Jornalista é moldada de forma consonante à de Buell, na frustração em estabelecer contato próprio com os índios, causada pela recusa em enxergar seu reflexo no outro. Dessa maneira, a representação dos índios no romance pode evidenciar que:

“La antropología también asume dicho poder mediador por el papel que desempeña en el pensamiento occidental y el lugar que ocupa América Latina en la historia de esta disciplina. La antropología es una de las vías a través de las cuales la cultura occidental perfila y define indirectamente su propia identidad. Esta identidad, de la que el antropólogo pugna por despojarse, es una identidad que domina a las culturas no históricas mediante el conocimiento de uno mismo mediante una especie de aniquilación del yo” (ECHEVARRÍA, 2000, p.39)³⁶.

O que se observa, através da consonância dos relatos do narrador-jornalista com a experiência de campo relatada por Quain nas correspondências, é uma prescrição advinda dos brancos a respeito do autóctone. Essa observação, de certa forma, constrói a própria identidade cultural do observador, através do discurso antropológico. Dessa maneira, há uma passagem da narrativa que ilustra a relação mistificadora que o discurso etnográfico exerce sobre o outro, dado que o outro não possui voz, reduzido a objeto de estudo. Em uma de suas cartas, Quain demonstra como o imperativo cultural dos brancos se impõe:

“É muito difícil treinar nativos por aqui. A única forma de me impor a eles é ficando bravo [...]. Eles ignoram a ideia de se esforçar para ganhar ou receber alguma coisa [...]. Venho trabalhando no último mês com um jovem [...] sobre a língua. Hoje, ele me comunicou que não pode mais

³⁶ Tradução nossa: “A antropologia também assume dito poder mediador pelo papel que desempenha no pensamento ocidental e o lugar que ocupa a América Latina na história desta disciplina. A antropologia é uma das vias através das quais a cultura ocidental perfila e define indiretamente sua própria identidade. Esta identidade, da qual o antropólogo luta para livrar-se, é uma identidade que domina as culturas não históricas mediante o conhecimento de si mesmo, mediante uma espécie de aniquilação do eu”.

trabalhar, pois está cheio de ser ridicularizado pelo resto da aldeia. Nem as crianças o respeitam” (CARVALHO, 2002, p.108).

É evidente que a descrição da relação dos índios com o trabalho na passagem citada obedece aos parâmetros culturais do observador. Assim, discursivamente, a pretensa imparcialidade da etnologia se constrói pela mimese, obedecendo aos critérios do observador. Interessante entrever, também, que um dos índios aceitou uma prefiguração cultural que não era sua, o trabalho, ao passo que o observador se distancia do outro para refletir nele sua própria identidade. Dessa maneira, o narrador-jornalista encerra sua viagem com a seguinte conclusão:

“Assim como os índios o adotam quando o recebem na aldeia, eles esperam que também os adote quando vão à cidade. [...] O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos. Há neles uma carência irreparável. Não querem ser esquecidos. [...] o próprio Quain sofreu esse constrangimento. [...] Antes de sair da aldeia, diante da minha recusa em ser batizado, Gersila se aproximou de mim, entre ofendida e irônica, e jogou na minha cara que eu era como todos os brancos, que os abandonaria, nunca mais voltaria à aldeia, nunca mais pensaria neles. Jurei que não. [...]. Fiz um papel pífilo. E eles riram da minha covardia. Jurei que não me esqueceria deles. E os abandonei, como todos os brancos” (CARVALHO, 2002, p.108-109).

Portanto, num mundo dominado por brancos, é por via da representação que os índios são lembrados. A memória reclamada pelos índios deriva da ausência de voz para narrar a si próprios em um mundo do qual são excluídos; o branco define a civilização dos índios por meio da narrativa etnográfica, de forma que “la exploración científico trajo consigo el segundo descubrimiento europeo de la America” (ECHEVARRÍA, 2000, p.36)³⁷. A ausência da voz, uma vez que se fala em “descobrimento”, relega aos índios a condição de esquecidos, pois a eles não é possível contar a própria história de acordo com seu discurso, uma vez que o mundo que já não mais lhes pertence. Ao trazer o discurso etnográfico, Carvalho revela como, de certa maneira, a representação dos índios é contraditória, para não dizer fictícia.

Apesar de não ser exatamente um gênero extraliterário, o discurso biográfico alude para si a condição de verdade, pertencente à categoria da não-ficção, por mais claudicante que isso possa parecer. A presença da autobiografia no romance não é nenhuma invenção ultramoderna. Desde que o romance se instaurou como gênero dominante, uma boa parte da tradição conta com um narrador em primeira pessoa a

³⁷ Tradução nossa: “A exploração científica trouxe consigo o segundo descobrimento da América”.

narrar os episódios de sua vida. Geralmente, as narrativas em primeira pessoa, tendo a vida do narrador como conteúdo, pressupõem um catálogo de memórias organizado através da narração. Em outras palavras, além da tentativa de evitar o esquecimento, a autobiografia supõe a representação de uma identidade. Segundo Lodge (2011), essa estratégia advém do fato de que

“o romancista tem um acesso íntimo aos pensamentos secretos de seus personagens que é negado ao historiador, ao biógrafo e até mesmo ao psicanalista. Assim, o romance é capaz de nos oferecer modelos mais ou menos convincentes de como o por que as pessoas agem” (p.189).

Dessa forma, o discurso autobiográfico no contexto de **Nove Noites** serve para revelar que a memória do Jornalista está ligada à memória de Buell Quain, como já dissemos em outro momento, e que seu processo alude a uma busca por significação do próprio presente. Segundo Paul de Man (1996), “em relação à narrativa, a prova dessa complementaridade será [...] uma caracterização da textura narrativa do romance como um jogo de fragmentação e reunificação” (p.87). Sendo assim, a autobiografia conjuga **Nove Noites** com toda uma tradição de romances, e, através dela, o narrador conjuga os discursos tidos como práticas da verdade.

2.5. Nove Noites como repositório: memórias da literatura, memórias na literatura

A intertextualidade é uma característica, diríamos, em maior ou menor grau, central a toda forma romanesca. O diálogo com outras obras literárias confere a possibilidade de rastrear o autor e sua obra numa determinada tradição. Como sabemos, as formas literárias estão em constante evolução e, através do ato sincronizador da história, as obras são dispostas entre escolas, vanguardas, enfim, estudadas em conjuntos que permitem identificar tendências comuns à escrita literária de uma época. Daí a alcunha de contemporânea à escrita de Bernardo Carvalho. Porém, a necessidade de inserção num quadro maior, composto por afinidades eletivas, sugere uma tradição eleita pelo próprio autor, que tenciona as molduras e permite, neste caso a **Nove Noites**, interpretar a si mesma enquanto obra literária. Em outras palavras, o escritor incorpora “textualidades” que visam conotar a casta literária da qual elege para si mesmo, sem mais se limitar ao localismo ou adoção de procedimentos considerados de vanguarda:

“Portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 95).

A tradição surge da edificação, dessa forma, da recepção crítica entre autores, de escritores que recebem e restituem valor a obras literárias no processo de sua escrita, o que Jorge Luis Borges chamou de precursores. Dessa maneira, todo autor é também um leitor imerso num oceano de signos que se referenciam a todo o momento; para fins de definição, é o próprio intertexto. Nas palavras de Jorge Luis Borges, “el hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1974, p.712.)³⁸. Nesse sentido, segundo Perrone-Moisés, Borges observa como uma obra literária pode nos obrigar a reler todo o passado literário. Não se trata de rastrear as fontes de determinado autor, mas apreender uma nova legibilidade de determinadas obras devido à existência desse autor atual (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.95). Dessa forma, é possível concebermos às obras do passado, no limite, leituras do presente, de modo a enunciar a relação memorialística decorrente da instrumentalização de uma “tradição eletiva”. Tal como define Lachmann,

“‘Intertextuality’ is the term conceived in literary scholarship to capture this interchange and contact, formal and semantic, between texts – literary and non-literary. Intertextuality demonstrates the process by which a culture, where ‘culture’ is a book culture, continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining through its signs”. [...] Connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appears as that culture” (LACHMANN, 2008, p.301)³⁹.

A circunscrição do tecido textual à memória da cultura eleva a literatura ao papel de formuladora dos sentidos da história da humanidade. Assim, ainda na perspectiva de Renate Lachmann,

“literature is culture’s memory, not a simple recording device but as a body of commemorative actions that include the knowledge stored by a

³⁸ Tradução nossa: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”.

³⁹ Tradução nossa: “ ‘Intertextualidade’ é o termo concebido nos estudos literários para captar esse intercâmbio e contato, formal e semântico, entre textos - literários e não literários. A intertextualidade demonstra o processo pelo qual uma cultura, em que a ‘cultura’ é uma cultura do livro, continua a reescrever-se e a retranscrever-se, redefinindo-se constantemente através dos seus signos. [...]. Conota o espaço macro da memória que representa uma cultura ou aparece como aquela cultura”.

culture [...]. Writing is both an act of memory and new interpretation [...]" (LACHMANN, 2008, p.301)⁴⁰.

Por esse viés, podemos afirmar que a intertextualidade é um ato da memória que visa reinterpretar, por meio da respectiva seletividade inerente, textos do passado na esteira do presente.

Em **Nove Noites**, ora mais ora menos, é explícito o uso do aparato intertextual do qual Bernardo Carvalho constrói sua narrativa. Presente em ambos, enredo e estrutura formal, vamos analisar, através de passagens da própria narrativa, quais são os procedimentos empregados na composição de **Nove Noites**, com o objetivo de vislumbrar como Carvalho dinamiza estruturas de outras obras literárias no produto final, o romance. Lembrando que a narrativa de **Nove Noites** também é interdiscursiva, há que se considerar as nuances das obras, a saber, **O parceiro secreto** e **Lorde Jim**, de Joseph Conrad; **O Vice-rei de Uidá** de Bruce Chatwin, como parâmetros ao amálgama discursivo exprimido pela narrativa, bem como ao modelo proposto por Carvalho de situar o real nos limites do literário. Sendo assim, analisemos como as referidas obras estão propriamente dispostas na narrativa de **Nove Noites**. Para situarmos nossas ilações, faremos uma breve síntese das referidas obras, demonstrando os pontos de relevância com relação a **Nove Noites**.

2.5.1. Eu, fantasma

A novela **O parceiro secreto**, nas suas breves cinquenta páginas, conta a história de um capitão, também narrador da história, de um navio ancorado no Golfo do Sião. Fora designado para o posto apenas a uma quinzena antes da viagem e mal conhecia a tripulação, se descrevendo como o único estranho a bordo: "Menciono isso porque tem algum peso no que se segue. Mas o que eu mais sentia era ser um estranho ao navio; e toda a verdade precisa ser dita, eu era um tanto estranho a mim mesmo" (CONRAD, 1994 p.53).

Durante uma noite insone, o capitão resolve contemplar o mar de cima da amurada; refletindo sobre sua posição à embarcação e aos demais tripulantes, o narrador contempla o horizonte marítimo quando vislumbra, na escada descida à lateral do navio, a figura de um nadador descansando. Após interpelar o homem na água de maneira

⁴⁰ Tradução Nossa: "Literatura é a memória da cultura, não um simples dispositivo de "gravação", mas um corpo de ações comemorativas que inclui o conhecimento armazenado por uma cultura. Escrever é tanto um ato de memória como uma nova interpretação".

calma, insólita ao próprio narrador dado o contexto, com o devido cuidado para não acordar a tripulação, o narrador permite que o nadador misterioso suba a bordo, que se apresenta como Legatt. Já na primeira cena, os personagens parecem desenvolver uma empatia imediata, como se fossem velhos conhecidos: “Uma misteriosa comunicação já tinha se estabelecido entre nós dois [...]. O homem na água começou repentinamente a subir a escada, e eu corri da amurada para pegar algumas roupas” (CONRAD, 1994, p.59). Legatt era imediato de um navio ancorado a poucas milhas a frente, o Sephora e, durante uma tempestade, engajou em uma luta com um dos tripulantes, matando-o. Após ficar preso por várias semanas, o ex-imediato planejou sua fuga, seguindo uma luz que emanava à frente, até ter encontrado o capitão que o abrigara secretamente.

Inevitavelmente, a temática do duplo surge como baliza dos eventos a serem narrados: “Em um momento ele escondeu seu corpo úmido numa roupa de dormir com mesma estampa de listras cinzentas que eu usava, e me seguiu como meu duplo pela popa” (CONRAD, 1994, p.59-60). “O duplo é a figura mais frequentemente associada a esse processo estranho da duplicação, divisão e intercâmbio do eu” (BHABHA, 1998, p.200): “Eu observava constantemente a mim mesmo, meu eu secreto, tão dependente dos meus atos quanto a minha própria personalidade [...]. Era muito semelhante a ficar louco, apenas pior, porque se tinha consciência disso” (CONRAD, 1994, p.72). O narrador, confessadamente, exprime sua condição cindida, como se Legatt fosse uma extensão de si. A sensação mental de estar em dois lugares ao mesmo tempo atormenta ao passo que fascina o capitão.

Legatt é descrito na narrativa como um fantasma. Em um dos pontos cruciais da narração, o capitão do Sephora, a procura do paradeiro de Legatt, encontra o navio do capitão-narrador. O capitão do Sephora sobe a bordo e, obviamente, o narrador empreende todos os esforços para esconder seu *alter ego*. Diante da improvável captura de Legatt, o capitão do Sephora enuncia seu veredicto, no que tange a versão oficial sobre o sumiço do marinheiro: “ ‘Suponho que terei de relatar um suicídio’ ” (CONRAD, 1994, p.75). Após o capitão do Sephora se despedir, o narrador chega a questionar a própria existência física de Legatt: “Será possível, perguntei-me, que ele não seja visível a outros olhos que não os meus? Era como ser assombrado. (CONRAD, 1994, p. 88)”. De volta a seus aposentos, o narrador, durante uma das conversas que ele e Legatt sussurravam na cabine, recebe uma resposta peculiar sobre o acontecido: “ ‘Já não me serviria de nada voltar à vida’ ”. O capitão prossegue: “Era algo que poderia ter

sido dito por um fantasma. Mas era à relutante admissão feita pelo capitão da teoria do suicídio que ele aludia” (CONRAD, 1994, p.89).

O suicídio funciona como uma metáfora que “unifica” Legatt na figura do capitão. Para todos os efeitos, no plano extemporâneo da narrativa, Legatt está morto; vive apenas como um fantasma na memória do capitão-narrador, um desdobramento de si mesmo; no entanto, situado nos limites da alteridade. A projeção de si mesmo na figura do outro surge como um fantasma que assombra o sujeito por evidenciar a estranheza de uma identidade que não mais reconhece, tornando-o alheio a si mesmo. Nas cenas finais, há uma gama de elementos metafóricos que possibilitam enxergar o aspecto dúbio com relação à identidade quando posta ante ao outro. Legatt pede o capitão que navegue próximo a terra, com o objetivo de fugir. A tripulação, alarmada pela notícia de que poderia haver um assassino à solta depois da visita do capitão do *Sephora*, não poderia ser alardeada. Após uma arriscada manobra feita pelo capitão-narrador, de modo a aproximar o navio da terra mais do que poderia, na escuridão da noite, Legatt vai ao mar, rumo à ilha de Koh-ring, um destino a ele completamente desconhecido. O narrador não pôde ter certeza se seu segundo eu conseguira nadar até a ilha, mas pode vislumbrar que seu duplo havia conseguido escapar:

“Tive tempo de apanhar um relance evanescente de meu chapéu branco que ficara para assinalar o ponto onde o parceiro secreto de minha cabine e de meus pensamentos, como se fosse meu segundo eu [...]” (CONRAD, 1994, p.100).

A alegoria é brilhante: o reflexo da própria identidade, ínfima e frágil, no meio do desconhecido; um pequeno chapéu branco atirado na imensidão do mar noturno.

A constelação duplicada da identidade é o que move a prosa de Conrad, e **Nove Noites** reproduz o mesmo aspecto. Por vezes, o Jornalista descreve-se, tal como o narrador de **O parceiro secreto**, num estado mental limítrofe, atormentado pelo reflexo que Buell o confere:

“Houve momentos em que, talvez por causa da inutilidade da obsessão de entender o que o guiava nas últimas horas, e com isso tentando entrar também na sua loucura, cheguei a cogitar que pudesse estar fugindo não só de um fantasma pessoal, mas de alguma coisa objetiva e concreta, de alguém de carne e osso” (CARVALHO, 2002, p.114).

A passagem pode ser lida como uma referência à cena na qual o capitão se pergunta se Legatt, por acaso, não seria apenas visível a si. Porém, o diálogo entre os textos não se dá de “maneira dócil”, de modo a simplesmente parafrasear a cena no seu

sentido original. A construção narrativa de **Nove Noites** se realiza entre algo à paráfrase e à alusão; na novela de Conrad, no referido trecho, o narrador questiona a existência física de seu duplo, enquanto que em **Nove Noites**, o estado mental limítrofe do Jornalista questiona se não haveria alguma ameaça real advinda da memória de Quain. É evidente que, como paráfrase, a referência retoma seu processo de construção em seus efeitos de sentido⁴¹, demonstrando a consternação do narrador-jornalista, tal como o capitão, diante daquela situação limite. Todavia, com relação à interpenetração estrutural de **O parceiro Secreto** e **Nove Noites**, Carvalho a realiza de forma imbricada, pois a passagem em **Nove Noites** que alude à novela de Conrad é inserida, discretamente, num contexto específico da narração, servindo a propósitos específicos. Na cena, o narrador-jornalista passa a suspeitar que talvez Buell pudesse ter sido assassinado ou levado a se matar, e é neste ponto que o Jornalista justifica para si mesmo a necessidade de haver uma oitava carta que revelaria tudo. Em outras palavras, Bernardo não está a recriar a novela de Conrad, mas sim conferindo ao leitor *pistas* que revelarão as nuances mais profundas de sua semântica narrativa, conferindo à narração ecos de romance policial, tanto no enredo da trama, como na relação de sua escrita com outras obras literárias.

É necessário dizer que a construção intertextual entre **Nove Noites** e a prosa de Conrad acontece na sua construção e leitura, de forma ampla. O estado psicológico dos narradores é consonante; as identidades, cindidas. A própria construção de Buell Quain remete à temática do duplo: “se estava realmente louco, e a despeito do clichê psicológico, era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise, que se aproximava” (CARVALHO, 2002, p.112), ou então, [...]. Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro de quem tenta se livrar” (CARVALHO, 2002, p.112).

A referência mais marcante à novela **O parceiro secreto** talvez venha da análise da figura de Andrew Parsons e sobre como o Jornalista percebe a relação deste com Buell. A referência direta feita na cena que o narrador conhece o americano evidencia nossa assertiva, e a própria necessidade de ilustrar que **Nove Noites** combina referências à obra de Conrad como um todo. Na referida cena, o Jornalista acompanha seu pai no hospital e percebe a figura de um jovem rapaz a realizar uma leitura para o americano:

⁴¹ Ver em: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda Ferreira. A intertextualidade na produção literária. In: *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

“Lá pelas dez da manhã, um rapaz entrou no quarto, me deu bom-dia, cumprimentou o velho, puxou uma cadeira, sentou-se no pé do leito, tirou um livro de uma sacola e começou a ler. [...]. O rapaz lia em inglês. Para meu espanto logo reconheci as primeiras linhas de ‘O companheiro secreto’, de Joseph Conrad, um dos meus contos preferidos de adolescência. [...]. ‘Ainda pude vislumbrar um lampejo do meu chapéu branco deixado para trás, marcando o lugar onde o companheiro secreto da minha cabine e dos meus pensamentos, como se fosse o meu segundo eu, havia imergido na água para cumprir sua pena: um homem livre, um nadador orgulhoso dando braçadas rumo a um novo destino’. Fiquei perplexo. Quando a enfermeira voltou perguntei quem era o companheiro de quarto do meu pai. [...]. Perguntei [ao rapaz] o quanto o velho entendia daquelas sessões de leitura em voz alta todas as manhãs [...]. ‘Leio sempre as mesmas coisas. Os textos de que ele mais gosta. É o mínimo que eu posso fazer’”. (CARVALHO, 2002, p.143-144).

A figura de Buell Quain é a própria caracterização conradiana do outro. Quain é o “Legatt” do fotógrafo, de Manoel Perna e do Jornalista. A estrutura do duplo reverbera por toda a narrativa: dois narradores, seu pai e o americano como companheiros de quarto, e os dois índios, João e Ismael, que acompanharam Quain no caminho de volta à Carolina, na noite do seu suicídio⁴². Além disso, as experiências do Jornalista são colocadas na esteira da memória de Buell. Tal como Buell, o Jornalista vinha de uma família bem-sucedida e tinha problemas com o comportamento do pai. Recebeu o nome do etnólogo como sendo as últimas palavras do americano Andrew Parsons, embora não soubesse com certeza se o nome “Buell Quain” fora aquilo que realmente ouvira.

Em posse de informações sobre o fotógrafo, o Jornalista descobriu o endereço de seu filho, Schlomo Parsons, nos Estados Unidos, e resolveu visitá-lo. Como não havia sido convidado, se passou como por um funcionário de uma empresa de mudança para conseguir franquear sua entrada na residência e talvez abordar o filho do fotógrafo. Assim que vê o americano, o Jornalista ressalta como Buell Quain está no seu campo de visão: “[...] tive uma alucinação. De um certo ângulo, achei que ele se parecia com Buell Quain numa das fotos que sua mãe enviou à dona Heloísa [...] eu parecia ter visto um fantasma” (CARVALHO, 2002, p.162). A alegoria que o termo “fantasma” sugere significa a inconclusividade da morte do antropólogo à memória do Jornalista. Em outras palavras, Quain tornou-se o “estranho familiar” do narrador. O Jornalista vê Quain, uma vez que interiorizou sua memória, como se ele o acompanhasse. O Xingu, a relação com o seu pai, a presença da morte: memórias do Jornalista que o fantasma de

⁴² Ver em: JÚNIOR, Wilson Ponciano. *Nove Noites & Lord Jim: uma leitura intertextual do homem moderno*. PPG - LET, UFRGS – Porto Alegre – vol.4, nº1 - Jan/Jun, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5840>. Acesso em: 30/11/2016.

Buell assombra. Em meio à sua obsessão, somente a verdade poderia dar descanso ao etnólogo e concluir o passado, encerrando a intrincada imagem que Buell lhe era agora, o seu próprio duplo. Segundo Freud (1976), “originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘energética negação do poder da morte’ [...]” (p.12). Buell resiste através da memória do Jornalista. As experiências em parênteses entre o narrador e Buell Quain sugerem que o Jornalista não pode avançar para além de Quain, já imbricado na sua memória e identidade. Dessa forma,

“o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar [...]. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens [...] de modo que possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro” (FREUD, p.27, 1976).

Na mesma cena da qual o Jornalista observa o acompanhante do americano a realizar leituras, há ainda uma peculiar referência ao romance **Lorde Jim**, que nos permite evidenciar uma nova referência, das várias aludidas no romance, ao universo conradiano:

“No dia seguinte, lá estava ele, pontualmente, às dez. Abriu o mesmo livro e dessa vez começou a ler o prefácio de *Lord Jim*: ‘Por uma manhã de sol, na banal decoração de uma praia do oriente, eu o via passar, impressionante, numa nuvem de seu mistério, perfeitamente silencioso. E é bem assim que ele devia ser. Cometia a mim, com toda a simpatia de que era capaz, procurar as palavras adequadas a sua atitude. Ele era um dos nossos’ ” (CARVALHO, 2002, p.144).

Para evidenciarmos propriamente as implicações da referida citação, disporemos de uma breve síntese de **Lorde Jim**, de modo a analisar como Carvalho aborda o enredo e a forma deste romance.

A narrativa de **Lorde Jim** conta a história de um jovem marinheiro em busca de redenção, homônimo ao título do livro. Imediato do *Patna*, um navio que levava peregrinos muçulmanos à Meca, Jim, depois de perceber que o navio estava prestes a afundar, tendo constatado uma avaria na embarcação, abandona, junto aos demais tripulantes, o navio silenciosamente enquanto seus passageiros dormiam sob a ameaça de uma tempestade iminente. No entanto, o *Patna* não afundou e foi resgatado. Restava a Jim encarar o julgamento da pior conduta possível a um homem do mar.

Durante as audiências, Jim conhece um dos espectadores, Marlow que, desse momento em diante, assume a narrativa da história: “Eles se refestelaram do trabalho em suas boas poltronas, dizendo: ‘Ao diabo o trabalho! Deixemos falar esse Marlow’ ”

(CONRAD, 1971, p.39). Os ouvintes se reúnem para ouvir a história na varanda de uma casa, local o qual está o narrador que moldura a voz de Marlow.

Marlow acompanhava o julgamento de Jim com atento interesse. Tenta desvendar o que ocorreu naquela noite, mas não da mesma maneira pragmática dos magistrados. Durante conversa travada com o capitão Brierly, um dos juízes, Marlow constata que havia alguma coisa sobre a figura de Jim que atormentava o capitão. Brierly, conhecido por sua reputação impecável, aconselha a Marlow, para sua surpresa, a procurar Jim e oferecer-lhe dinheiro para fugir da cidade. O juiz, depois do julgamento, comete suicídio. Marlow faz o que o capitão lhe havia instruído, porém o impassível Jim estava convicto de que haveria de pagar pelo preço do erro cometido. A sentença foi a sua desgraça pública: Jim é destituído de seu posto.

Após o julgamento, Jim sai errante e Marlow vai a seu encalço. Na tentativa de ajudar Jim a concluir seu plano de fuga de si mesmo, Marlow consegue uma série de trabalhos para Jim, todos frustrados pelos sucessivos pedidos de demissão, todos vindos do ímpeto de um homem que não conseguia fugir do seu passado. Marlow, então, vai ver um velho amigo, um naturalista colecionador de borboletas, Stein, e pede ajuda sobre o que fazer com o jovem atormentado. Stein escuta a história pacientemente e determina, em uma única frase, o diagnóstico da situação: “_ Eu compreendo muito bem; é um romanesco” (CONRAD, 1971, p.151). Essa é a própria condição da narrativa de Marlow, pois achava uma patranha o tribunal que julgou Jim, por exemplo, buscar fatos, quando a verdade que interessava a ele era o que estava no coração dos homens, o que é senão o moto do próprio romance.

Stein oferece um cargo num posto comercial alemão localizado na ilha de Patusan, no lugar de Cornélio, funcionário cujo trabalho não agradava muito a Stein; o longínquo destino possibilitaria a Jim a oportunidade de redenção. Marlow leva a proposta a Jim, que aceita prontamente. Ao chegar à ilha, o Rajá Allang demanda a presença do recém-chegado e imediatamente o prende. Após alguns dias, Jim consegue escapar e chegar até vila dos Bugis e ter com o seu chefe, Doramim, o qual reconheceu que poderia abrigar Jim devido à carta de recomendação e o anel que Stein tinha-lhe dado ainda no porto, antes da partida.

Após dois anos, Marlow vai ao Patusan para visitar Tuan Jim, ou Lorde Jim, tal como era tratado na ilha agora. Jim tinha se tornado um herói local dos malaios, tal como o narrador nos descreve: “Jim chegou ante o chefe dos Bugis, mostrou seu anel, e foi, por assim dizer, recebido no coração da comunidade” (CONRAD, 1971, p.185). Jim

inicia uma relação com uma mulher, chamada Joia, enteada de Cornélio. Consegue expulsar da ilha, unindo as forças dos Bugis com os subordinados do Rajá, Sherif Ali, cuja presença era considerada uma ameaça. Jim causava tanto admiração quanto estranhamento; havia quem lhe atribuísse poderes sobrenaturais. Tudo parecia promissor ao herói, como ele mesmo constata: “ ‘Tornei a encontrar a confiança em mim próprio’ ” (CONRAD, 1971, p.238).

Marlow volta para o ocidente, acompanhado por Jim na primeira etapa da travessia. E, dessa forma, se encerra a narrativa de Marlow aos convivas que apreciavam sua história, com a descrição da silhueta de Jim desvanecendo no horizonte:

“E, de repente, não o vi mais... Foi com estas palavras que Marlow terminou sua narrativa. Sem uma observação, os convivas deixavam a varanda como se a última visão daquela história incompleta, o que ela tinha de inacabado e o tom do narrador tivessem tornado toda discussão vã e todo comentário impossível” (CONRAD, 1971, p.240-241).

A história de Jim ainda não havia terminado como se pode evidenciar. Marlow, porém, se assegurou que apenas um dos ouvintes deveria conhecer, um dia, o fim da história. Dois anos mais tarde, chega um pacote ao interlocutor escolhido: “ ‘...Eu não penso que o senhor tenha esquecido’, dizia a carta de Marlow. ‘Só o senhor deu mostra de interesse por aquele que sobrevivia a narrativa de sua história’ ” (CONRAD, 1971, p. 241). Tratava-se de um conjunto de cartas: uma que o pai de Jim escreveu para o filho, uma nota explicativa de Marlow, uma carta esboçada por Jim, com apenas duas linhas, e a narrativa contendo o final da história, sobre quando Marlow conheceu um homem chamado Brown.

O final da história relata a empreitada de um certo “cavalheiro”, o infame Brown. Descrito por Marlow como um “pirata moderno, Brown era, a bem dizer, bastante miserável, como seus mais ilustres antecessores” (CONRAD, 1971, p.249). Chegando ao Patusan numa embarcação roubada, Brown foi recebido com um ataque por Dain Waris, filho de Doramin, chefe dos Bugis. É descrito como grande amigo de Jim, que havia partido para o interior há mais de uma semana. Os piratas foram obrigados a se retirar, buscando refúgio no alto de uma colina.

A fim de extirpar Jim do Patusan, o Rajá Allang decide se juntar aos bandidos. Envia um dos seus conselheiros, Kassim, acompanhado de Cornélio como intérprete, para ter com Brown. Kassim odiava os bugis e, principalmente, Jim. Com Brown como parte da trama conspiratória, “acabaria o reino daquele branco, que protegia os pobres. Depois do que, fácil seria desfazer-se daqueles novos aliados [...]” (CONRAD, 1971,

p.260). Brown fingiu assentir em se colocar à disposição do Rajá, visto que o Patusan era uma grande promessa de pilhagem. Haveria de tomar a ilha para si. “O objetivo de Brown era ganhar tempo e enganar Kassim, prestando ouvidos à sua diplomacia” (CONRAD, 1971, p.261).

Do topo da colina, Brown e seus homens ouviram o rufar de tambores acompanhados da vultosa visão de brasas flamejando na escuridão. Era Tuan Jim que retornava. Jim, imediatamente, foi conversar com o pirata. Durante a conversa, Jim se identifica com Brown em certa medida. O pirata explica que suas intenções não incluíam a tomada do Patusan, de que a falta de provisões o trouxera a esmo àquele lugar e, tal como Jim, precisava apenas de refúgio. Jim se convenceu, pois Brown tinha um “talento satânico para encontrar, nas suas vítimas, a melhor força ou o ponto fraco” (CONRAD, 1971, p.269), Brown conseguiu fazer com que Jim intercedesse junto a Doramin e dar acesso livre a seu bando pelo rio. Desta feita, Brown ordenou um ataque que tiraria a vida de Dain Waris. A decisão de Jim veio assombra-lo, assim como na desonra do Patna, que o levou a fugir. Joia, apovorada, pede a Jim que combata os saqueadores, diz que eles haverão de voltar, mas Jim se entrega a mais profunda prostração psicológica. Sem ter como fugir, estando nos limites da civilização, Jim se entrega desejoso às consequências: Doramin, consternado pela morte do filho, atira no peito de Jim. Após essa cena, Marlow conclui: “E acabou-se. Ele se vai, na nuvem de seu mistério, impenetrável, esquecido, imperdoado e prodigiosamente romanesco” (CONRAD, 1971, p.289). O destino de Jim ilustra perfeitamente sua personalidade romanesca: “ ‘Mergulhar no elemento destrutor! Seguir o próprio sonho, para sempre... *usque ad finem!*’ ” (CONRAD, 1971, p.238).

De posse dos acontecimentos mais importantes da narrativa de **Lorde Jim**, veremos como a citação a esse romance remete à estrutura e ao enredo de **Nove Noites**. Com relação à citação do prefácio de Jim, vemos que, na narração de Manoel Perna, há um trecho que se refere à passagem:

“[Buell Quain] contou de uma tarde em que, voltando sozinho de uma caminhada solitária na praia, [...], deparou com a casa excepcionalmente vazia e um homem sentado na cozinha. E que, antes de poder se apresentar, o estranho, saindo da sombra, sacou de uma máquina fotográfica [...]. E, embora tenham se tornado amigos, o estranho não conseguiria tirar outra foto dele” (CARVALHO, 2002, p.117).

A caminhada na praia realizada por Buell pode ser lida com uma alusão à descrição feita de Jim por Conrad no prefácio, citado pelo Jornalista. Como podemos constatar, a

citação não apenas retoma o sentido de **Lorde Jim** como confere a **Nove Noites** o pastiche como modelador formal do discurso autobiográfico de sua narrativa. Segundo Paulino, Walty e Cury (1995):

“Esse termo [pastiche] pode ser usado no sentido pejorativo de pasteurização e degradação do modelo. Entretanto, seu funcionamento intertextual é bem mais amplo; [...]. No processo intertextual o pastiche assume os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero, [...] vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la. [...]. É como gênero ‘morto’ que ele se presta ao pastiche. Pastichado, isto é, recuperado ‘seriamente’ em alguns de seus elementos e especialmente no tratamento dos temas, ele reaparece com outra significação” (p.40-41).

A construção de Buell Quain, no limite, recupera os traços atribuídos a Jim, *o romanescos*: a fuga de si, de modo a acalantar na antropologia a esperança de encontrar um mundo remoto que o aceite, o suicídio, ou “mergulho no elemento destrutor”, ao qual, de certa forma, acometeu Jim quando decidiu enfrentar sua culpa pela morte de Dain Waris, e a alteridade nas margens da civilização. O mais interessante é a estratégia adotada por Bernardo Carvalho com relação à promessa de uma carta: o fato do Jornalista acalantar uma carta imaginária, que encerraria a história de Buell, e inserir Manoel Perna remetendo-a a um interlocutor de identidade dúbia, refere-se à carta que Marlow destinou a apenas um dos ouvintes de sua história. Em **Nove Noites**, porém, essa expectativa não se cumpre; a carta é um augúrio irreal que existe apenas na “ficção”.

A escrita de Carvalho está repleta de referências à memória literária, inclusive na construção artificiosa que faz de Manoel Perna, em contraste com o Jornalista, como configuração de uma exegese das formas do real. Em suma, a literatura é tratada sob a suspeita do real, porém, essa suspeita se faz na escrita de um romance. Dessa forma, a memória “ressalta a força emblemática de determinadas produções que são constantemente retomadas” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p.22), de forma a induzir à leitura delas os sentidos advindos do livro que as retoma.

A prosa conradiana, diluída por Bernardo Carvalho em **Nove Noites**, revela o caráter do homem no limite da alteridade, como é o caso de **O parceiro secreto**, e a fuga malograda na tentativa de encontrar um lugar no mundo como no caso de **Lorde Jim**. O intertexto promovido por Bernardo Carvalho tenta significar uma nova forma de romance, que intenta conhecer o real e a verdade “literariamente”. Dessa forma, a própria percepção da ficção na realidade afeta a percepção do mundo que se costuma

conhecer como real (SCHOLLHAMMER, 2009, p.30). Dessa maneira, a prosa de Conrad é reproduzida não no seu senso original, mas como estratégia de um romance que busca “ler” o real, todavia, suspenso de seu sentido último. Tal como os outros ouvintes da história de Marlow em **Lorde Jim**, saímos da leitura de **Nove Noites** com a sensação de que toda a discussão, no aspecto de se produzir um sentido último à narrativa, fosse vã e de que não há nenhum comentário a ser feito.

2.5.2. Vertigem do viajante

Durante a narrativa de **Nove Noites**, vimos que há muitos relatos de viagens diluídos na sua totalidade. O Jornalista narra suas duas viagens ao Xingu, uma na infância e uma na idade adulta, descrevendo com certa despretensão, mas com muita argúcia, as suas observações sobre o local; Buell relata suas impressões sobre os nativos do pacífico sul a Manoel Perna, e também encontramos nos seus registros relatos sobre os índios e sobre o Brasil de forma geral. Essa construção revela um interesse pelo eixo temático das narrativas de viagens, e de seu potencial ficcional de assumir o real como forma, tal como em **Nove Noites**. O viajante, neste gênero, na maioria das vezes, se caracteriza como o mito do aventureiro rumo ao desconhecido.

Um dos mais notórios escritores da denominada “literatura de viagem”, denominação que não o agradava por sinal, é o inglês Bruce Chatwin. Autor de vários livros, sendo o mais notório o seu também livro de estreia, **In patagonia** (publicado no Brasil em 1988 sob o título *Na patagônia*) que lhe renderam o Prêmio Hawthorden, em 1978, e o Prêmio E.M. Foster, da Academia Americana de Artes e Letras, em 1979, Chatwin relata suas viagens sob o constante signo do nomadismo, ao qual, para todos os efeitos, é fruto de uma experiência real.

É assim que Chatwin prefacia o romance de sua autoria, **O Vice-rei de Uidá**⁴³, como advindo de uma experiência que, de certa forma, não atingiu sua intenção original:

“Quando estive pela primeira vez no Daomé, em 1971, o país ainda tinha esse nome [...]. Seis anos depois, um novo presidente mudara seu nome para República Popular do Benin, e os sacerdotes fetichistas de Uidá entronizaram retratos de Lenin no meio da parafernália escarlate no

⁴³ Título original: **The Viceroy from Ouidah**.

Panteão do Trovão. Voltei pela segunda vez com a finalidade de pesquisar e reunir material para escrever a biografia de Francisco Félix da Souza, um brasileiro traficante de escravos. [...]. Tudo ia bem com minha pesquisa até que, numa manhã de domingo, meu táxi seguia na direção oposta à de um avião, lotado de mercenários, que aterrissaram no aeroporto de Cotonu e, a tiros, abriam caminho para o Palácio Presidencial. O motorista exclamou ‘C’est la guerre!’, manobrou e deu meia-volta. Caímos, porém, nas mãos de uma unidade do exército do Benin. Fui detido como mercenário, enquanto os verdadeiros mercenários recuavam para o aeroporto, de onde levantaram voo”. (CHATWIN, 1987, p.10).

Chatwin, ainda no prefácio, revela quem foi De Souza: “Por volta de 1830 se tornara o homem mais rico da África ocidental e o bicho-papão dos abolicionistas ingleses. Morreu arruinado” (CHATWIN, 1987, p.10). Francisco Félix de Souza deixou uma extensa progênie que cultua a sua memória, sem se incomodar com o legado de seu ofício, até os dias de hoje. Ao encerrar o prefácio, o autor esclarece a opção pela realização da ficção à sua empreitada:

“São estes, portanto, os antecedentes de meu livro. O material que levantei se revelou, porém, tão fragmentado que decidi modificar os nomes dos personagens principais e escrever um trabalho de pura ficção” (CHATWIN, 1987, p.12).

O romance se inicia com a reunião de família de Francisco Manoel da Silva na antiga região de Uidá, com o intuito de honrar sua memória, na ocasião do aniversário de 117 anos da de sua morte, com uma missa de réquiem e um jantar. Os mais velhos “autodenominavam-se ‘brasileiros’, embora já não soubessem falar o português” (CHATWIN, 1987, p.16).

A família, após a missa, rumava para o forte português onde Silva construía sua reputação e que também era sua sepultura. Após a descrição dos rituais de culto à figura de Da Silva, o narrador volta-se para Eugênia, a filha branca de Francisco, “prova de que ele era branco”. Já idosa, agora era conhecida como “mamãe Wéwé”. Após se recusar a comer na cerimônia de honras a seu pai, Eugênia desperta a atenção de todos durante a balbúciação de palavras, ao restante dos parentes, intraduzíveis: “Ela está falando português. Quem fala português? Não há ninguém aqui que fale português?” (CHATWIN, 1987, p.58). Através da história de Eugênia, que, na ocasião da reunião se mostrava muito doente, o narrador inicia o relato sobre a vida de Francisco Manoel da Silva, o temido traficante de escravos.

Francisco nasceu no sertão nordestino e teve uma infância difícil. Além da fome que passava, perdera o pai e a mãe muito cedo. Conseguiu sair do sertão vagando pelo

Nordeste com peões boiadeiros que aceitaram sua companhia, já na adolescência. Em suas andanças, chegou a se casar e ter uma filha, mas a vida como homem de família lhe era demais. Voltou a vagar pelo sertão: “morava em aldeias de índios. Perambulava com os ciganos, que vendiam escravos [...]” (CHATWIN, 1987, p.68). O narrador explicita o caráter das atividades de Francisco durante esse tempo: “Francisco Manoel demorou meses para perceber que era o bandido Cobra Verde, que roubava só as mulheres ricas [...]” (CHATWIN, 1987, p.68). Cansado de vagar, decidiu ir para o litoral com João Coutinho, de quem se tornara amigo e para quem trabalharia.

Após o derrame de João, a família Coutinho demite Francisco, que, então, resolve ir para a Bahia. Nesse período, Francisco passou a observar o comércio de escravos no cais. Fez amizade com um tumbeiro, um negreiro cigano que lhe ensinou tudo sobre o comércio de escravos. Francisco, então, torna-se sócio de Joaquim Coutinho, filho de João Coutinho, e começa a vender escravos no porto. Desta feita, franqueado pela influência que Joaquim tinha na sociedade, Francisco decide ir para o inóspito Forte de São Batista, no reino de Daomé, conhecido por ser o único posto de escravos onde ainda era permitido pela Inglaterra, o tráfico.

Francisco chega a Daomé e não é bem recebido. Após indisposições com o déspota local, Francisco é preso. É salvo por Kunkpé, irmão do rei do Daomé. Em agradecimento por ter salvado sua vida, Francisco aceita fazer um pacto de sangue com Kunkpé que, com Francisco a fornecer armas e provisões vindas do Brasil para seu golpe de Estado, destrona seu irmão e assume o reinado, concedendo a Francisco o título de Vice-rei e o monopólio de escravos na região. Conforme o texto, após o bem-sucedido golpe, as coisas começavam a mudar em Uidá:

“Um ano depois ele era aclamado o Vice-rei de Uidá e tinha transformado o reino do Daomé na máquina militar mais eficiente de toda a África Ocidental. Ele civilizou Uidá e proibiu o emprego do chicote em suas fazendas. Os seus funcionários o adoravam. Dom Francisco fazia questão de assistir a guerra e nenhum pedido desesperado de mãe o comovia, ele acolhia cada atrocidade com um sorriso. Até que viu, certa vez, crianças sendo mortas e teve piedade delas. O rei não tinha mais limites e a matança era cada vez maior. Nesse período Dom Francisco tentava imaginar modos de salvar os prisioneiros, distraindo os nobres com alguma novidade importada da Europa. Apesar dos presentes de Dom Francisco agradarem o rei, a relação de amizade dos dois ia ficando mais distante” (CHATWIN, 1987, p.84).

A violência em demasia do novo rei incomodava Francisco, mas a distância com o rei se dava pela vontade urgente que Francisco sentia de voltar ao Brasil. Era-lhe

impensável tal feita, visto que toda riqueza produzida em Daomé pertencia ao reino. A tensão existia, e os meandros da relação com o rei se davam através de formalidades e presentes. Apesar da desconfiança mútua, ambos lidavam com a situação em silêncio.

Após se casar com Jijibu, filha de um canoeiro que sempre almejou ter um genro branco, teve o primeiro filho, Isidoro, ao qual foi mandado, quando atingiu a idade adulta, para Joaquim Coutinho, para avaliar as possibilidades de se exportar o óleo de dendê. O mesmo destino seria dado às filhas gêmeas, Umbelina e Leocádia, porém, o agora “Barão da Paraíba” Joaquim Coutinho, preocupava-se em travar contato com um mercador de escravos, algo que denegria sua imagem de filantropo. As filhas de Francisco acabaram entregues à Mãe Andrezinha, famosa agenciadora do meretrício das ruas do Pelourinho. Dom Francisco recebe essa notícia através de uma carta do comissário Paraíso, acrescida da falência e penhora de seus bens no Brasil, e da ameaça de que seria preso assim que chegasse, uma vez que a escravidão tinha se tornado delito.

Nesse período, Francisco casou-se com uma segunda esposa, dona Luciana, viúva do primeiro médico de Uidá. A conheceu quando foi acusada de bruxaria e violentamente atacada pelos nativos devido às circunstâncias das quais seu marido faleceu, causadas pela febre amarela. Quando do ocorrido, foi cuidada por Francisco. Posteriormente, se casaram e mais tarde Francisco e Luciana tiveram a filha Eugênia, a mesma senhora que balbucia palavras em português no início da narrativa. Dada a derrocada financeira de Francisco, o casal tenta fugir para o Brasil.

Ao tentarem embarcar usando máscaras de carnaval num navio brasileiro, Luciana e Francisco foram descobertos e presos. Como era “irmão de sangue” do rei, a única coisa que lhes aconteceu foi a perda dos bens. “Dom Francisco foi despojado de sua riqueza e privilégios, embora lhe permitissem morar em seus aposentos, privados de tudo, a não ser da cama” (CHATWIN, 1987, p.16). Sem esperanças de voltar ao Brasil, e após a morte de dona Luciana, Francisco Manoel da Silva enlouqueceu. Imaginava que Jijibu iria lhe envenenar. Andava por Uidá esfarrapado a gritar por suas filhas, alucinado. Sua desgraça o levou a morte:

“O velho chorava. As lágrimas desciam pelos sulcos do rosto e eram absorvidas pela lama que se empastara em sua barba [...] enquanto ele, oscilante, foi de encontro à luz, ao pó, aos gaviões, à escuridão, ao nada” (CHATWIN, 1987, p.161).

Chatwin finaliza o romance tal como Eugênia cerra suas recordações: “Foi isto que Mamãe Wéwé recordou, enquanto agonizava” (CHATWIN, 1987, p.163).

O romance de Chatwin nasceu fruto de uma pesquisa realizada pelo autor. Porém, ao ficcionalizar um sujeito histórico tal como Francisco Félix de Souza, a leitura é enviesada pela suspeição. Em outras palavras, por mais o que autor afirme que se trata de uma obra de pura ficção, a dúvida permanece: o que há de real, no sentido histórico, dentre os argumentos ficcionais? Não seria a ficção uma maneira de dinamizar fragmentos que não se explicam? Assim, toda ficção baseada em fatos reais seria um precedente, nos moldes constitutivos, aos discursos da verdade. Ela permite ao leitor o acesso ao plano do real, exercendo sobre ele uma grande influência na construção de sentidos, mesmo que imaginários, da história. Há uma passagem em **O Vice-rei de Uidá** que ilustra nossa assertiva:

“As emaranhadas sobrelhas de dom Francisco e seu barrete escarlate brilhavam numa tela empastada, obra realizada vinte anos após sua morte [...], em 1870, pelo visto, [o pintor] sustentava-se pintando arremedos de Garibald” (CHATWIN, 1987, p.25)⁴⁴.

O retrato de fato existe, o que causa certo efeito de realidade. Dessa forma, a tentativa de realizar uma ficção que se faça um precedente histórico é a grande tradição conjurada por **Nove Noites** e **O Vice-rei de Uidá**, guardadas as devidas ressalvas. No caso de **Nove Noites**, apesar de Bernardo Carvalho afirmar, para todos os efeitos, na sessão de agradecimentos, que se trata de um livro de ficção, os efeitos de realidade são muito mais contundentes e explícitos. O interessante é denotar que o paralelismo, com relação à construção de uma realidade alternativa ao histórico, permite perceber que o processo de formação da memória se dá através de uma imaginação crítica, de modo a atestar a verdade do evento; entretanto, não deixa de ser, na modalização do caráter subjetivo, ficcional.

Outra característica comum entre as duas obras é o discurso, a posição de observador que seus narradores assumem, apesar da escrita de Chatwin estar em terceira pessoa. No entanto, a descrição dos espaços e dos personagens envolvidos na história revolve ao o discurso etnográfico: em **O Vice-rei de Uidá**, podemos entrever lampejos da etnografia nas descrições de Chatwin a respeito do templo e do reino do Daomé, do pacto vodú realizado por Kunkpé e Francisco, mas principalmente, na descrição do exército do rei, que dispõe de um olhar etnológico mais aguçado:

⁴⁴ A reprodução do quadro pode ser vista em: <https://spiritosanto.wordpress.com/2012/08/04/xaxa-de-ajuda-e-a-mancha-branca-da-nossa-escravidao/>.

“Como as mulheres daomeanas eram guerreiras muito mais corajosas que os homens [...] eram conhecidas como as ‘esposas leopardo do rei’. [As recrutas do exército] comiam carne crua, raspavam a cabeça e limavam os dentes deixando suas pontas mais aguçadas. [...]. Como eram obrigadas a permanecerem celibatárias, tinham permissão de saciar a luxúria com uma tropa de prostitutas” (CHATWIN, 1987, p.125)

Em **Nove Noites**, uma série de observações culturais está presente, como por exemplo, quando Buell escreve a Ruth Landes sobre os Krahô: “Encontrei um grupo de índios Krahô e eles parecem pavorosamente obtusos. Têm cortes de cabelos engraçados, furam as orelhas e continuam sem usar roupas nas cidades” (CARVALHO, 2002, p.30). Ou então, podemos citar, a título de ilustração, as impressões do Jornalista:

“As mulheres da aldeia eram muito mais espirituosas, bem-humoradas e inteligentes do que os homens que as mantinham à margem das decisões. Elas riam e contavam piada o tempo inteiro, enquanto os homens as observavam calados, sem entender ou achar graça, incapazes de contar uma piada por conta própria, invejosos de tanta vivacidade” (CARVALHO, 2002, p.97).

Como podemos perceber, o romance de Chatwin também conjura uma tradição extraliterária para produzir efeitos de realidade. A datação calendarizada, a exploração de espaços mitificados pela antropologia e pela história, a ficcionalização de personagens históricos: características que unem **Nove Noites** e **O Vice-rei de Uidá**. São artifícios que demonstram, por meio de uma tradição literária eletiva, os aspectos imaginários aos quais os discursos da verdade estão submetidos. Esse sentido é vislumbrado em **O Vice-rei de Uidá** graças à leitura de **Nove Noites**. Tais obras ganham novas interpretações através da intertextualidade. Conforme Lachmann:

“The image-producing activity of memory incorporates poetic imagination. The crucial problem here is to define the ways in which mnemonic imagination and poetic imagination interact. They seem to mirror each other and comment upon another. It is also plausible to assume that literary imagery necessarily appeals to mnemonic imagery, that the image bank of literature is the same as the image bank of memory” (LACHMANN, 2008, p.303)⁴⁵.

Dessa forma, vemos que a intertextualidade rearranja os sentidos originais dos textos e serve a propósitos relacionados à recepção. As narrativas de Bernardo Cavalho e Bruce Chatwin ajudam a propagar mitos que reconduzem às representações

⁴⁵ Tradução nossa: “A atividade produtora de imagens da memória incorpora a imaginação poética. O problema crucial aqui é definir as maneiras pelas quais a imaginação mnêmica e a imaginação poética interagem. Eles parecem se espelhar e comentar uma sobre a outra. Também é plausível supor que a imagem literária necessariamente apela à imagem mnêmica, que o banco de imagens da literatura é o mesmo banco de imagens da memória”.

do real: apesar de Francisco Félix de Souza nunca ter sido Vice-rei, essa imagem é propagada, tal como podemos, por extensão, aludir à figura de Buell.

A presença das temáticas comuns à literatura de Joseph Conrad permite atestar os arremedos ficcionais que existem na construção da realidade, de modo que Bernardo Carvalho elenca o extraliterário em consonância com os romances dos quais cita na narrativa, numa tentativa de atestar que a percepção da realidade, principalmente a memória, possui contornos ficcionais quando postas à narração. Se julgássemos o relato do narrador-jornalista como verdadeiro e nos esquecêssemos de que se trata de uma obra de ficção, poderíamos dizer que suas memórias estão contaminadas pela literatura.

Nesse sentido, a assertiva de Echevarría (2000) abarca o método de composição com relação à utilização do extraliterário para dialogar com a tradição literária, através do intertexto: “la novela otorga a la negatividad del archivo, a la proscripción del Archivo, una forma de ser fantasmagórica, que representa únicamente, sobre todo en el periodo moderno, el poder mismo del Archivo para diferenciar” (p.72)⁴⁶. **Nove Noites** se vale dos discursos do “Arquivo”, o extraliterário, para demonstrar que as mesmas imagens estão presentes tanto nas representações do real quanto no imaginário ficcional, revelando o caráter obscurantista da verdade em sua pretensa forma plena. Ao identificar romances com os mesmos contornos, o sentido da tradição, por intermédio da intertextualidade, é alterado. Em outras palavras, as referências à memória literária, na esteira dos discursos considerados práticas da verdade, reconduz a concepção de representação “verídica” e revela uma nova forma de investigação do passado.

A problematização das formas de discurso nos leva a refletir se a arte de conceber o passado, de modo a podermos trazê-lo ao presente, não seria artificial e produto de uma imaginação que tende a justificar o desejo pela verdade. Os discursos extraliterários são espaços da memória, e nenhum deles foi suficiente para oferecer algum sentido último, tal como a ficção, para o passado. Em **Nove Noites**, Bernardo Carvalho opera discursos intrincados na construção de uma teia na qual estruturas estão imbricadas entre si; personagens que são sujeitos históricos, fatos reais, discursos extraliterários, intertextualidade, autoficção; aspectos significados por uma narrativa que visa à presença do passado, que duvida da recapitulação fiel dos fatos, sob a forma de uma atualização lida como memória.

⁴⁶ Tradução nossa: “O romance outorga a negatividade do arquivo, a proscrição do Arquivo, uma forma de ser fantasmagórica, que representa unicamente, sobretudo no período moderno, o mesmo poder do Arquivo para diferenciar”.

Vale ressaltar a hipótese de que o diálogo do romance com a tradição não é um argumento que invalida as ilações de Echevarría. O autor teoriza que a ficção retorna ao arquivo por ser o repositório no qual se encontra sua origem; na contemporaneidade, entender o presente talvez implique compreender as origens da narrativa, um processo característico que possui o gênero romanesco como formalização dos modos de composição.

A teia estrutural da narrativa se constrói pela estrutura do romance. Portanto, a estrutura romanesca de **Nove Noites** seria um processo mnemónico no que tange às relações entre memória e identidade, à medida que incorpora prerrogativas da tradição para explorar o potencial ficcional da representação, através do questionamento da verdade enquanto prática. A memória e a imaginação são lidas como processos interligados na narrativa e, no limite da representação, já não podem se dissociar, pois a memória, no sentido veritativo, seria uma tentativa de legitimação de seu processo primordial, a imaginação. Dessa forma, não se pode evocar o passado de forma a identificar exatamente o que é memória e o que é imaginação poética, pois a evocação de ambas constitui a reconfiguração do tempo presente, por intermédio de um sistema de imagens de mesma origem. Dessa forma, a prerrogativa de Lachmann conclui nossa assertiva: “They both represent absent objects with images. For both the images is ambiguous, both true and false. However, the alternatives may not be as clear cut; they may not radically exclude one another” (LACHMANN, 2008, p.303)⁴⁷.

A narrativa é o encadeamento que visa dar sentido e produzir um retrato fidedigno da memória enquanto experiência temporal, mas que já não pode ir além de suas limitações imaginativas. Resta, dessas prerrogativas, analisar os processos pelos quais se dão tais relações.

⁴⁷ Tradução nossa: “Ambas representam objetos ausentes com imagens. As imagens são ambíguas para ambas, tanto verdadeiras quanto falsas. No entanto, as alternativas podem não ser tão claras; Elas podem não se excluírem radicalmente uma da outra”.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIA E NARRATIVA

Após atestarmos como a memória se encontra imbricada no funcionamento narrativo, representada discursivamente e pela estrutura do romance, podemos considerar **Nove Noites** como instrumento mnemônico das formas da tradição literária e do arquivo. Desse modo, é necessário e imperioso que se faça uma incursão sobre como a memória se desdobra nesse complexo quadro. A análise empreenderá identificar os matizes memoriais na narrativa de **Nove Noites**. Uma vez que a representação da memória está imbricada na função poética do romance, procuramos identificar como a narrativa, sob os discursos das várias vozes que compõem **Nove Noites**, delimita os tons poéticos centrados na perspectiva dos acontecimentos a respeito da vida e morte de Buell Quain.

Conforme Ricoeur, “a ficção não ilustra um tema fenomenológico preexistente; ela efetua o seu sentido universal numa figura singular” (RICOEUR, 2007, p.227). Através da singularidade do conteúdo e da forma narrativa, Bernardo Carvalho incita a reflexão a respeito das relações entre memória e literatura. Nos agradecimentos, o autor expressa claramente qual é a forma primeira, a grosso modo, de **Nove Noites**:

“Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2002, p.169).

A memória surge como prerrogativa fundamental para se perceber o tempo. “Essa sensação (percepção) consiste no fato de que a marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois” (RICOEUR, 2007, p.35). A memória, então, seria o fenômeno que possibilita ao ser humano a percepção da passagem do tempo. Como fenômeno que permite à apreensão do tempo, sua manifestação se verifica no presente do que pode ser lembrado por um indivíduo ou cultura, de forma a livrar o passado do esquecimento. Na contemporaneidade, devido aos acelerados processos técnicos em que vivemos, segundo Huyssen (1997), atualmente⁴⁸, “[...] nosso olhar se volta para trás com mais frequência, numa tentativa de armazenar dados e de nos situarmos no curso do tempo” (p.12). Dessa maneira, há um “sintoma”. Sob a prefiguração de um mundo plural e heterogêneo, existe uma preocupação em recuperar o passado, dinamizada pela

⁴⁸Andreas Huyssen alude à “sintomática” da memória como fenômeno do final do século XX. A liberdade em transpor sua referência para os dias de hoje reside na crença de que esse seria um processo ainda em curso.

procura de novas formas de entendê-lo, a fim de apreender o delicado momento histórico: o início de um novo milênio configurado por um capitalismo frenético, delimitado por uma sobrecarga informacional que exige um esquecimento inerentemente amnésico dada sua velocidade de veiculação (HYUSSEN, 1997, p.17). Desse modo, “é antes uma febre mnemónica que é causada pelo vírus da amnésia e que por vezes ameaça consumir a própria memória” (HYUSSEN, 1997, p.18). A preocupação com o passado de modo a entender o presente resulta na sensação de inconclusividade de processos históricos que pensávamos estar no passado. A esse aspecto, Hyussen afirma:

“O século XXI se delinea como uma repetição: uma repetição de nacionalismos e tribalismo sangrentos, uma repetição do fundamentalismo religioso e da intolerância que pensávamos haver deixado para trás em algum passado mais obscuro” (HYUSSEN, 1997, p.19).

Vimos que o realismo da ficção contemporânea seria uma forma de contestação do seu tempo; por não adotar o tecnicismo como avanço evolutivo, o retorno ao passado via presente permite “desacelerar” o tempo, refletindo sobre o processo que trouxe a cultura para a atual configuração. Visando construir uma possibilidade de futuro, a memória surge como resistência à cultura da “catarse instantânea”, uma alternativa de diminuir o ritmo do mundo, resistindo à dissolução do tempo e do sincronismo do arquivo; enfim, uma maneira de escapar ao simulacro (HYUSSEN, 1997, p.18). Pensar o passado seria uma forma de escapar de um futuro mumificado. Todavia, como explicar a preocupação com o presente através da memória, que seria um fenômeno de percepção do passado? Seria a memória o próprio passado? De acordo com Andreas Huyssen:

“O status temporal de qualquer ato da memória é sempre o presente e não como certa epistemologia ingênua pensa, o próprio passado, mesmo que toda memória, num certo sentido inerradicável, seja dependente de algum acontecimento passado, ou de alguma experiência. É nessa tênue fissura entre o passado e o presente que se constitui a memória, fazendo-a poderosamente viva e distinta do arquivo ou de qualquer outro mero sistema de armazenamento e recuperação” (HYUSSEN, 1997, p.14-15).

A assertiva de Hyussen verifica a relação da memória com o tempo. Dessa forma, a fenomenologia da memória a constitui como um processo que busca a compreensão do passado através de sua evocação no presente. Em outras palavras, a memória, enquanto ato, estaria situada no presente, e não no passado. Para tal, exige-se à memória a sua “materialização”:

“Ao invés de nos guiar até alguma origem supostamente autêntica, ou nos dar um acesso verificável ao real, a memória, até mesmo, ou especialmente, por vir sempre depois, é em si baseada na representação. O passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de ser articulado para se transformar em memória” (HUYSSSEN, 1997, p.14).

Dessa maneira, seria necessário articular a experiência no tempo para tornar a memória algo exprimível. Como seu acesso se fundamenta na relação com a representação, sugere-se que a experiência do tempo pelo ser humano recorra a formas capazes de significar a memória. Nesse sentido, o recurso capaz de conferir sentido à matéria desordenada, que possui a capacidade de transformar o tempo cosmogônico em tempo humano⁴⁹, que permite encadear sucessivamente acontecimentos passados, evocados no presente por meio do ato memorial, é a narrativa, própria esteira da lembrança, da qual “o ponto mais importante é conhecer o tempo” (RICOEUR, 2007, p.38).

O lembrado apoia-se no representado⁵⁰. A memória exige vinculação textual para que lhe seja conferida significação. Se a representação é a mediadora entre a memória e o acesso ao passado, dessa maneira, sua articulação exige o uso da narrativa para que o passado se torne matéria ordenada.

A realidade, colocada à memória no seu sentido veritativo, está sujeita aos mecanismos discursivos que selecionam o que deve ser lembrado. Segundo Aleida Assman (2010), “in order to remember some things, other things must be forgotten. Our memory is highly selective. Memory capacity is limited by neural and cultural constraints such as focus and bias”⁵¹ (p.97). Assim, a objetividade da memória seria uma construção discursiva proveniente dos “espaços” pelos quais ela se veicula e se significa, permitindo abarcar apenas parcela da realidade: “A única história importante é aquilo de que o indivíduo se lembra, e este só se lembra do que deseja lembrar” (WHITE, 1994, p.51). Nessa construção, o passado, para se tornar o presente da memória, não pode ser evocado na sua totalidade orgânica.

Segundo Ricoeur (2007), “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (p.26). A memória é lida na sua

⁴⁹ Ver em RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. O autor postula que a representação do passado ordenado, ou seja, da apreensão do tempo, enquanto fenômeno, somente se faz possível através da narrativa, o que a caracteriza como tempo humano (p.218).

⁵⁰ Ver em Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. Campinas Unicamp, 2007, p.64.

⁵¹ Tradução nossa: “A fim de lembrar algumas coisas, outras coisas precisam ser esquecidas. Nossa memória é altamente seletiva. A capacidade da memória é limitada por restrições neurais e culturais tais como foco e tendência”.

função veritativa, ou seja, os objetivos da memória seriam garantir a proteção do passado, de forma a conservá-lo como quadro fiel de imagens, prontos à evocação por intermédio da narrativa. Evocar uma lembrança, no limite, consiste, na sua forma representativa, à produção de uma imagem. Ricoeur postula que “a presença, na qual parece consistir a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem” (RICOEUR, 2007, p.25). Dessa maneira, a memória, reduzida a rememoração, opera na esteira da imaginação (RICOEUR, 2007, p.25).

Parece-nos que a fenomenologia da memória consiste numa problemática dicotômica, da qual a memória, enquanto função veritativa, está sujeita a figuração da imaginação para concluir os seus fins objetivos. Nesse sentido, a lembrança pertenceria a coisa lembrada?

“Suponhamos que viemos a saber alguma coisa; que, desse mesmo objeto, ainda tenhamos, ainda conservemos a lembrança: é possível que, naquele momento, quando nos recordamos dele, não saibamos aquilo mesmo que estamos recordando?” (RICOEUR, 2007, p.28).

Para responder a esse questionamento, Paul Ricoeur (2007) afirma que “o problema é reconhecido em sua especificidade”, dessa forma, “existe a questão de saber se a exigência da fidelidade, de veracidade [...] encontra um quadro apropriado na noção de arte mimética” (p.32), concluindo que “há mimética verídica ou mentirosa” (p.33), suscitando que a memória se aplica à dimensão veritativa do histórico por caracterizar um sistema de imagens que se baseia no “rastro”⁵². Assim, o rastro seria a possibilidade de encontrar na impressão, que seria uma lembrança suficientemente forte para produzir uma marca indelével, em outras palavras, um “momento inesquecível”, a possibilidade de atestar veracidade. A imaginação, portanto, como processo integrante da memória na sua função veritativa, trata da rememoração de imagens contingenciadas pelo paradigma da representação.

A memória está voltada para a verdade. Mesmo que não consiga abarcar sua totalidade, ela pode ser considerada uma prática da verdade, no sentido representativo, por sua pretensão à fidedignidade na reprodução do passado. Conforme Paul Ricoeur (2007), “uma ambição, uma pretensão está vinculada à memória: a de ser fiel ao passado” (p.40). Ainda assim, essa afirmação não pode ser tomada a termo sem alguma ressalva: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente

⁵² Ricoeur refere-se ao termo ‘rastro’ em contraste do seu significado para o historiador, no qual determina textos e documentos arquivados. Assim, Ricoeur equivale, não sem admitir o escrutínio incerto, rastro à impressão, que seria uma imagem impregnável à memória.

porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter daquilo que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2007, p.40).

Esse processo de ambiguidade nos processos memoriais é notadamente a marca mais exuberante de **Nove Noites**. Podemos afirmar que o processo de estruturação do romance e da narrativa desarrolha na representação memorialística. Dessa forma, não seria ousado afirmar que o jogo de tensões entre realidade e ficção seria na verdade uma figuração alusiva à memória e à imaginação. A problemática veritativa na representação do passado, por meio da representação discursiva que se configura como espaço da memória, ou seja, a memória enquanto fenômeno convertida sob a forma de mimese, seria a própria função poética de **Nove Noites**.

Os discursos presentes na narração do Jornalista são figurações memoriais históricas, os próprios enunciados do arquivo. Mas o arquivo não está presente somente como enunciado discursivo em **Nove Noites**; sua presença se faz como repositório, através da suposta materialidade das provas que ditam o rumo da prosa policialesca. A memória, dessa maneira, estaria na esteira da representação narrativa autoconsciente de **Nove Noites**, desdobrada sob diferentes aspectos representacionais.

A voz da imaginação não é factível, mas nem por isso é mentirosa. A memória é acessada através de imagens. Manoel Perna (ou a imaginação do Jornalista) “explica” o que viu a seus termos. Sendo assim, o caráter imaginário de sua narrativa se interpenetra com a história, para conferir uma nova maneira de encarar a pressuposição de verdade sobre o evento. Manoel Perna é a voz da imaginação, presente como um meio e não como um fim, necessitando de uma análise “não convencional” de sua substância.

Dessa forma, à noção de verdade é instaurada uma problemática: se à memória pressupõe-se fidelidade ao passado, mesmo que sua evocação consista em “fazer surgir” uma imagem, como antever quando um fenômeno começa e o outro termina? Em outras palavras, quais são os limites da memória e da imaginação entre si?

A narrativa do Jornalista possui vários desdobramentos discursivos e aborda a memória sob diferentes instâncias. Além da presença dos documentos, podemos perceber que todos os personagens narram suas histórias a partir da memória de Buell Quain; sua morte é um fato da memória coletiva. Há também uma tentativa de alinhar acontecimentos históricos de forma a delimitar subjetividades e estabelecer uma relação de causalidade com a narrativa, como, por exemplo:

“[...] não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois de sua morte às vésperas da Segunda Guerra” (CARVALHO, 2002, p.13).

Frases como essa estão presentes abundantemente na narrativa e nos permite uma série de inferências sobre a relação entre a memória individual e coletiva que serão submetidas ao escrutínio para denotarmos como sua prefiguração toma forma no romance. Outro desdobramento interessante é a presença dos índios; sobre como a memória de Buell seria representada na sua cultura oral e como a imagem dos índios é submetida à narrativa.

Diante do silêncio do esquecimento, o Jornalista realiza uma escolha: ficção, na falta de outra coisa. Dessa maneira, a reflexão que se extrai do enredo seria como o discurso ficcional poderia empreender a memória, já que a experiência no tempo pela ficção não exige vinculações próprias com o passado. Resta a pergunta: quando a memória não pode ser exumada, a imaginação seria uma possibilidade de preencher lacunas? Como vimos, **Nove Noites** seria um romance composto para ser uma representação da memória e da imaginação, e entrever qual seria o limite retórico entre às práticas da verdade (memória) e da ficção (imaginação). Esse é o panorama poético do romance que pretendemos investigar, visando encontrar premissas que o próprio conteúdo narrativo de **Nove Noites** possa oferecer.

3.1. Memória como prática da verdade

Como podemos perceber, a memória seria o passado acessado ao presente, articulada através da representação. Dessa forma, podemos denotar que a memória se insere na série histórica, no sentido da objetividade concernente à produção da verdade sobre o passado lembrado. Nos capítulos anteriores, realizamos algumas ilações sobre como a narrativa de **Nove Noites** reflete os processos memoriais. Na obra **Myto e Archivo: una teoria de la narrativa latinoamericana**, escrita por Roberto Gonzalez Echevarría, vimos que o uso de discursos alheios à tradição literária alude ao arquivo que, sob sua perspectiva, cria um mito na forma de narrativa de origem sobre a América-latina que reverbera na origem da própria prosa literária local. O propósito em retomar o “alheio” à forma do romance residiria no questionamento com relação à legitimidade desses discursos, sendo assim, na medida em que a narrativa literária se reconhece essencialmente neles, é também por eles é contingenciada. Reconhecendo o arquivo

como pressuposto, como rastro da memória, **Nove Noites** permite relacionar no rol de indagações sobre a verdade não somente representações discursivas provenientes do arquivo, como também permite discutir a posição da ficção na memória cultural, apresentada na respectiva narrativa, de certa forma, como o próprio repositório de histórias e imagens para representar o passado memorial.

Segundo Aleida Assman (2010), “the archive is the basis of what can be said in the future about the present when it will have become the past”⁵³ (p.102). O que podemos inferir é que, tal como a seletividade da memória, balizada pela dicotomia “esquecer e lembrar”, o arquivo também pode ser seletivo, porém, sob uma apropriação ideológica. Segundo Foucault (1987, p.157) “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento de enunciados como acontecimentos singulares”. Assim, Assman (2010) corrobora com a assertiva de Foucault ao afirmar “that archives can be selective as well” (p.106). Sendo o arquivo um sistema seletivo do que “pode ser dito”, como entrever o proibido pelo arquivo? Se seguirmos a lógica na qual carregar uma lembrança significa abdicar de outra, o arquivo seria um mecanismo de legitimação de determinadas memórias perpetradas por interesses à narração histórica. Assim, a memória sem rastro está fadada ao esquecimento. Como sabemos que há um interesse regulador, uma “lei”; o arquivo, por meio da exclusão, bane do presente o que não deverá ser lembrado no futuro. Nesse sentido, “a história, argumentaria eu, é uma parábola [...] que um sofisticado autor de Literatura poderia talvez intitular “Diante da Lei” ” (FELMAN, 2014, p.39). Dessa forma, definiríamos o arquivo como uma estrutura que se coloca como rastro e prova às lembranças da memória coletiva, meticulosamente selecionadas, para serem dispostas à narração histórica. O que a cultura não deseja lembrar é “esquecido”, por intermédio da eliminação do rastro potencial de existência de algum evento. Nesse sentido, o esquecimento se configura como uma força ativa, não dada ao acaso. É diante desse panorama que nosso intrépido Jornalista se vê ao procurar pelas razões das quais levaram o antropólogo americano a ter se matado.

O narrador-jornalista descobre quem foi Buell Quain ao se deparar com uma menção em um artigo de jornal que citava o caso de passagem. Ao procurar por quem escreveu o artigo, é dado a conhecer que a autora é uma antropóloga. O artigo menciona Quain como ilustração ao conteúdo principal:

⁵³ Tradução nossa: “o arquivo é a base do que pode ser dito no futuro sobre o presente quando este se tornar passado”.

“O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de Buell Quain [...]” (CARVALHO, 2002, p.14).

Desse modo, podemos supor que o conhecimento de que houve um antropólogo que se matou no Brasil no final dos anos 30, está restrita ao que podemos chamar de “público de interesse”; a comunidade dos antropólogos. A autora do artigo se mostrou, de início, desconfiada do Jornalista: “Querida ter certeza de que os meus objetivos não eram acadêmicos” (CARVALHO, 2002, p.14). O que chama a atenção foi como a recepção do fato foi realizada pela comunidade acadêmica na época: “Ninguém ficou abalado com a morte de Quain. Nem entre os colegas dele de Columbia” (CARVALHO, 2002, p.32). É notório que o suicídio não provocou ecos. O fato de Quain ter se matado foi visto como um acidente na história da antropologia, e logo foi esquecido. A narração do Jornalista, dessa forma, se encarrega de articular a memória do etnólogo, retirando-a do esquecimento através da compilação dos seus rastros. Entre cartas, ofícios, fotografias e entrevistas, o Jornalista aos poucos vai traçando “um quebra-cabeça e criando uma imagem [...] (CARVALHO, 2002, p.14)”.

Ao Jornalista se referir à criação de uma imagem, fica nítido que o processo da evocação da memória de Buell depende da imaginação. Conforme o Jornalista descobre sobre Buell através dos arquivos e entrevistas, a única forma de estabelecer uma linha narrativa à sua investigação é imaginando o que os quadros referenciais lhe dispõem, sob forma de hipótese. Assim, podemos perceber que o percurso de legitimação pressupõe uma especulação imaginativa na sua base, que podemos relacionar à imaginação histórica, que somente atingirá o *status* de memória quando puder ser evidenciado. Porém, a lei do arquivo sugere a omissão, melhor dizendo, a intenção daquilo que é caracterizado pelos documentos, como, por exemplo, quando Buell se declarou casado para evitar problemas com o Serviço de Proteção aos Índios. Durante entrevista com um dos personagens, o antropólogo brasileiro Luiz Castro Faria, o Jornalista percebe que os documentos não possuem sentido fixo; estão condicionados ao que pode ser dito dentro da cultura:

“No tempo do Rondon, havia toda aquela ideologia de não tocar em índio, de não ter relações sexuais com os índios, de morrer se fosse preciso, matar nunca [...]. Deve ter pesado muito o fato de ele ser um estrangeiro. Pode ser que na ideologia do SPI [Serviço de Proteção aos Índios] fosse melhor que ele fosse casado. Os alunos do Boas [Franz Boas – professor de Buell] eram aconselhados a trazer as mulheres [...]. Se ele

realmente fosse casado, acho que teria trazido a mulher. [...]. Até onde eu sei, ele não era casado. Talvez fosse” (CARVALHO, 2002, p.38).

A pergunta sobre se Buell era casado ou não fica sem resposta explícita, como quase todas as hipóteses do Jornalista. O interessante é perceber que a narrativa começa a aludir a fatos da memória coletiva para estabelecer hipóteses, causando um efeito de realidade ainda maior. A memória é corroborada pela narrativa coletiva, de modo que se representação veritativa, no âmbito individual, depende do compartilhamento coletivo à confirmação. Esse não é o único fato histórico trazido para a narrativa, que se realiza sob uma série de condicionantes, numa espécie de alegação em suspenso entre causa e efeito.

3.2. Ecos do passado: memória individual x memória coletiva

Segundo Aleida Assman (2011), a menção ao fato histórico, coletivo, na memória individual, seria para produzir uma espécie de notação do tempo. Em **Nove Noites**, para além de designar o tempo histórico, as alusões a momentos da memória coletiva conseguem configurar a atmosfera subjetiva da narrativa. São utilizados para corroborar a memória de Buell como circunstância eventual:

“Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores desilusões políticas do século XX. Topei com uma referência à carta de Einstein, por mera coincidência, logo que comecei a vasculhar a morte de Quain. Ele não chegou a ver nada. O mundo dele não foi o meu. Não vi a guerra, não vi a bomba – ainda que, na loucura final de suas observações sobre os Krahô, e com base nas lembranças das revistas científicas que lia na adolescência, tenha tentado aplicar ‘os mesmos princípios matemáticos que governam os fenômenos atômicos’ aos fenômenos sociais, detectando nos índios ‘síndromes de comportamento cultural’ análogas às leis da física” (CARVALHO, 2002, p.15).

A coincidência a que o Jornalista se refere seria uma alegoria à articulação de fatos não congruentes entre si através de sua memória, mas colocados sob a mesma perspectiva através da narração. A carta que Einstein enviou a Roosevelt, considerado um marco da história do mundo no âmbito coletivo, é citada de modo a possibilitar a dimensão da experiência individual, ou seja, uma subjetividade delineada pelo tempo histórico. Conforme Bhabha:

“A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada à ‘energia não-sequencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade’ ” (BHABHA, 1998, p.201).

Dessa maneira, o narrador tenta exprimir sentidos com relação a temporalidades que se subjazem na sua memória, como se houvesse alguma conexão oculta entre elas. Em um dos trechos sobre a viagem que fez ao Xingu na sua infância, o Jornalista narra a respeito de um acidente de avião que ele e seu pai sofreram: “o avião bateu de barriga no chão, já que o trem de pouso estava solto. A asa esquerda foi arrancada com o impacto [...]. Ninguém se jogou. Ninguém se machucou” (CARVALHO, 2002, p.72). Em seguida, associa o episódio a um evento coletivo:

“[...] A manchete dos jornais era a tragédia de um avião da Varig que se incendiara misteriosamente na rota de descida para Orly, matando boa parte dos tripulantes e dos passageiros, à exceção de um. O jornal trazia fotos de celebridades mortas. E de alguma forma associei a grande tragédia a nosso pequeno acidente, como se houvesse alguma conexão incompreensível entre os dois” (CARVALHO, 2002, p.72).

Dessa maneira, a vivência subjetiva do histórico molda a unidade coletiva da memória no âmbito da percepção. Essa correlação é nítida no romance, tal como a informação a respeito da morte do pai do narrador é disposta: “Meu pai morreu há mais de onze anos, às vésperas da guerra que antecedeu a atual e que de certa forma a anunciou. Hoje, as guerras são permanentes” (CARVALHO, 2002, p.136). Dessa maneira, de acordo com Halbwachs:

“Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p.37).

Portanto, a experiência da memória histórica, mesmo que não vivenciada *in loco*, conflui subjetividades, capaz de moldar contingências com relação ao processo de formação de identidade.

Há outros excertos que possibilitam uma amplitude maior dessas relações. Na narrativa, pouco é conclusivo sobre a identidade de Buell, mas alguns contornos sobre sua personalidade são dados como certo, tanto nas cartas quanto no discurso dos entrevistados. Uma das características mais marcantes do etnólogo era a preocupação quase obsessiva em manter sua vida pessoal reservada. Há uma passagem em que podemos denotar, com mais propriedade, como a memória individual se apropria da

coletiva, de modo a produzir legitimidade às suspeitas sobre o antropólogo no decorrer do enredo:

“A situação dos estrangeiros no Brasil do Estado Novo era delicada. A impressão era que estavam sob vigilância permanente. [...]. Se é que Buell Quain já tinha alguma coisa a esconder, a situação política só lhe dava mais razões para a dissimulação e a preservação quase paranoica de sua vida pessoal” (CARVALHO, 2002, p.44).

Notemos que o narrador se vale do momento histórico do Brasil à época para supor que Buell poderia esconder alguma coisa, relacionando, através da especulação, uma possível ligação entre o suicídio do etnólogo e a situação dos estrangeiros no Brasil durante esse período particular da história, o “Estado Novo”, o que, no âmbito da ficção, funciona perfeitamente para aumentar o suspense da narrativa. Logo, fica evidente que a investigação do passado pelo Jornalista explora os matizes entre a memória individual e coletiva, tentando criar uma imagem do passado que possa ser verificável; o Jornalista relaciona os rastros de Buell Quain à memória coletiva para estabelecer uma correlação que possibilite o progredir da narração, e para que a verdade sobre o suicídio seja, ao menos, imaginada. Dessa forma, a memória de Buell se torna de domínio do narrador, que rearranja o passado do etnólogo sob âmbito coletivo. Conforme Maurice Halbwachs afirma,

"[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem" (HALBWACHS, 1990, p.17).

A memória de Buell, na narrativa, pertence ao Jornalista e, gradativamente, vai sendo reconstruída. Desse modo, o intercâmbio entre memória individual e memória coletiva posto ao ato narrador, transmite uma impressão dos sentidos do individual representados em fatos coletivos. Ademais, o procedimento permite ao leitor apreender a psicologia da personagem, delineada em parte pela correlação ao evento histórico⁵⁴.

As inscrições da memória coletiva nos permitem perceber que nossas lembranças estão conectadas por signos culturais que moldam os atos da memória no âmbito da representação. O sincronismo entre memória individual e coletiva possibilita

⁵⁴Ver em RICOEUR, Paul. *As metamorfoses da intriga – além do muthos trágico*. In: Tempo e Narrativa Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995, p.15-25.

enxergar a lembrança inscrita na amplitude da cultura. De acordo com Aleida Assman (2010), “our memory, which we possess as beings equipped with a human mind, exists only in constant interaction not only with other human memories but also with things” (p.111). Assim, os documentos (things) a respeito de Buell, vão acionando à memória coletiva inscrita na memória individual do Jornalista; os arquivos sobre Buell não são memória por si só, mas eles “may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them”, portanto, “this is what we call cultural memory”⁵⁵ (ASSMAN, 2010, p.111).

À pressuposição de verdade na memória é necessário o compartilhamento. Dessa forma, cada cultura possui signos próprios que permitem a seus indivíduos lembrar e esquecer, de acordo com a importância aparelhada pelos códigos culturais aos quais estão circunscritos. O arquivo rege a significação coletiva pela concentração da memória depositada nos seus textos, permitindo o acesso ao passado por meio da representação. Dessa maneira, a memória cultural opera em eixos paradigmáticos que constata a tipologia do que deve ser lembrado, adequados a seu objeto representativo. Sendo assim, podemos dizer que cada tipo de discurso se reproduz como espaço e contingência distintos da memória.

A unidade coletiva da memória está ligada ao plano individual por meio da percepção, principalmente àqueles que testemunharam de alguma maneira, um grande evento histórico. A percepção individual cerra um juízo próprio sobre determinado acontecimento. Em outras palavras, trata-se de localizar a si mesmo na narrativa coletiva para reconhecer o impacto de algum evento da memória coletiva na esfera individual. Em **Nove Noites**, nas páginas finais do livro, há uma passagem que ilustra nossa assertiva. Na tentativa de conseguir uma nova frente que pudesse esclarecer o enigma, o Jornalista remete uma série de cartas aos Estados Unidos procurando por familiares de Buell Quain:

“Tentei encontrá-los por todos os meios. Em sites genealógicos, em programas de busca de pessoas na internet e finalmente, depois de várias tentativas frustradas, pelo método mais arcaico de todos: enviando cartas para assinantes com o sobrenome Kaiser das listas telefônicas de Chicago, Seattle ou do estado do Oregon, as três pistas sobre o possível paradeiro de Marion Quain Kaiser [irmã do etnólogo] e sua família que pude apreender ao ler as cartas da mãe a dona Heloísa. [...] Antes dessa

⁵⁵Tradução nossa: “nossa memória, a qual nós possuímos como sendo equipadas com a mente humana, existe apenas em constante interação não somente com outras memórias, mas também com “coisas” [...]. ...podem acionar nossa memória, porque elas carregam memórias que investimos nelas [...]. Isso é o que chamamos de memória cultural”.

empreitada arcaica, porém, liguei em desespero para uma amiga em Nova York e ela me pôs em contato com uma produtora de televisão reputada por desenterrar o que ninguém mais conseguia descobrir. [...]. Trocamos alguns e-mails e já tínhamos chegado a um acordo sobre o custo e o tempo da pesquisa [...] quando dois aviões de passageiros, diante dos olhos atônitos de todo o planeta, atingiram e derrubaram as duas torres do World Trade Center. Os jornais diziam que o mundo nunca mais seria o mesmo. O fato é que nunca mais consegui falar com a produtora. [...] e por uma infeliz coincidência, toda essa correspondência chegou aos destinatários justamente no momento em que os Estados Unidos entraram em pânico por causa das remessas de antraz em cartas anônimas enviadas pelo correio a personalidades da mídia e da política americana e até mesmo pacatos cidadãos. [...]. Ainda tentei um último contato com a produtora de TV, inutilmente. Para completar, a rede que ela trabalhava foi a primeira grande cadeia de mídia a receber uma carta contaminada, aberta justamente por uma produtora, cuja identidade não foi revelada e que agora estava em tratamento. [...] Por uma infeliz sincronia, o terrorismo afastou para sempre a possibilidade de que eu me aproximasse de americanos que não conhecia por razões que lhes parecem mais suspeitas e inverossímeis” (CARVALHO, 2002, p.155-156).

A justaposição entre o 11 de setembro e o fracasso da pesquisa do Jornalista indica não apenas o provimento de mais uma tênue relação das representações, mas sim realiza um apelo sincrônico, no plano discursivo, entre a memória coletiva e a memória individual. A formação do Jornalista, a descoberta do segredo, se inviabilizou devido ao momento histórico presente. O narrador lembra-se do evento para explicitar como foi afetado e exhibe a necessidade insondável de evocar a história, para demonstrar ao leitor a impossibilidade de assentir a si mesmo num processo de formação completo. Em outras palavras, o evento coletivo evocado serve como confissão às vias da trajetória abismal de formação da identidade, que em si mesma, se configura como traumática. Dessa forma, ao receber “as trevas que provém de seu presente”⁵⁶, o sujeito se depara com a mais absoluta incerteza da memória. Ou seja, não há destino. Aludir à memória coletiva seria uma tentativa objetiva de reparar o ser no tempo,

“pois permite que o incidente traumático pessoal remeta metonimicamente ao trauma da história e porque assim se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar. A procura do passado na memória coletiva ou biográfica se intensifica por uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente” (SCHOLLHAMMER, 2012, p.5).

É nesse sentido que a memória individual como prática de verdade não se sustenta sem a principal característica de sua representação: todo passado é um pouco ficção. Nesse

⁵⁶ Ver em: AGAMBEN, Giorio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009; p.64.

sentido, se valer da memória coletiva intenta criar um efeito de confiabilidade na memória individual:

“É diante da controvérsia que o respaldo histórico se torna decisivo. A afirmação de uma constante intemporal anula a razão da pesquisa porque previamente a responde. Para que se perguntar pelos critérios entre relatos verídicos, falsos ou ficcionais se é a natureza humana que os motiva?” (LIMA, 2009, p.184).

A narrativa de **Nove Noites** se vê contingenciada, à luz da realidade, pela expectativa de se cumprir com o presente. Assim, o prisma individual da memória é atravessado pela coletividade que, ao passo que legitima a ilusão de realidade da narrativa, é contestada pela utopia de se recuperar o passado, sendo que a memória está ligada à maneira como é evocada, que não se realiza sem a imaginação. Recorre-se à memória, mesmo assim, para se recuperar o passado; ao mesmo tempo em que ela é o único recurso efetivo que nos permite seu acesso, ela não é confiável. Segundo Shields (2011): “How can we enjoy memoirs, believing them to be true, when nothing, as everyone knows, is so unreliable as memory?⁵⁷” (p.21). Eis que a imaginação torna a própria memória um artifício da percepção, sujeita aos mais severos irrealismos, como toda, em menor ou maior grau, lembrança, coletiva ou individual, sujeita à subjetividade.

A memória individual se subscreve à memória coletiva na narrativa de **Nove Noites** na tentativa de evocação do tempo presente consubstanciado ao passado. As vias de formação da identidade tentam conjugar os fragmentos pelos quais o Jornalista se vê imerso. Dessa maneira, a imaginação seria a maneira pela qual as lacunas são preenchidas e, assim, uma forma de fazer da realidade uma crença compartilhada. Nesse sentido, é necessário o estudo do papel da imaginação nos processos constitutivos da memória e da narrativa.

3.3. Imaginação e percepção da realidade: ficção na falta de outra coisa

A tarefa de evocar o passado quando seu rastro simplesmente desapareceu, deixando apenas fragmentos que apontam para encruzilhadas, parece ser insustentável. Dessa maneira, resta apenas supor e deixar que o acaso aponte a direção. Imaginar e crer são as únicas coisas possíveis quando “a memória já não pode ser exumada”

⁵⁷ Tradução nossa: “Como podemos desfrutar memórias, acreditando serem verdadeiras, quando nada, como tudo sabe, é tão incerto como a memória?”.

(CARVALHO, 2002, p.7). Assim, contrariando todas as expectativas, a verdade se constrói por força da sugestão. Analisar os sentidos perdidos na memória requer imaginação:

“Se formos realizar uma distinção entre memória e história, diríamos que o fundamento principal de qualquer argumentação, nesse sentido, é verificação que a memória pertence ao presente e, por isso, se mostrará como um caso particular de evocação” (LIMA, 2009, p.133).

Na mesma perspectiva, Costa Lima esclarece sua elucubração:

“Quanto à evocação, a presença da imaginação é ainda mais evidente, pois, para que se efetive, isto é, para que se recupere o que se esqueceu ou esteve sujeito ao esquecimento, será preciso que se estabeleça uma associação de ideias, que não se realiza sem imagens” (LIMA, 2009, p.135).

Nesse sentido, é plausível que se investigue como o processo de imaginação ocorre para então podermos caracterizar, com mínima propriedade, como a memória é evocada pela imaginação. À equação proposta, o estudo da fenomenologia da percepção pode esclarecer como as condicionantes da relação intrínseca entre memória e imaginação operam na narrativa.

De acordo com Luiz Costa Lima, “o hiato decisivo não se dá entre o evento e seu registro, mas sim entre o que motivou o evento e sua formulação verbal” (LIMA, 2006, p.20). Podemos supor que o hiato descrito por Costa Lima reside entre o intervalo da percepção e da representação. Dessa maneira, a motivação da narrativa viria da própria cerração de um evento percebido, através de algo o bastante marcante à memória. Conforme Bergson,

“não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Em geral, essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não conservamos então mais que algumas indicações, simples “sinais” destinados a nos lembrar de antigas imagens” (BERGSON, 2006, p.86).

Embora seja necessário enviesar a elaboração de imagens para fora da percepção imediata, a própria percepção ocorre como um fato da memória. Isso explica, numa fenomenologia ampla, as falsas recordações: podemos nos lembrar do que nunca vivemos, ou então nos familiarizarmos com lugares que só conhecemos nos sonhos, levados por percepções das quais as conexões já esquecemos. Em outras palavras, a

percepção rearranja a imaginação como forma precedente da memória. Ainda na perspectiva de Bergson, a percepção

“...por mais instantânea que seja, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados e, na verdade, toda percepção já é memória. Na prática, percebemos apenas o passado, sendo o presente puro o inapreensível avançado do passado roendo o porvir” (BERGSON, 2006, p.90)

Dessa maneira, só podemos perceber o passado, simplesmente porque somente através dele seria possível afirmar a condição de existência do presente e de nós mesmos. No entanto, essa relação não se dá numa paisagem estática. O tempo se movimenta fluidamente, assim, fazemos das faculdades de lembrar e esquecer forças ativas, mediadas pelo desejo, de forma a lembrarmos do que podemos e desejamos. Podemos dizer que esse é o precedente do narrador que, na assumpção de realizar-se legítimo e crível, seleciona nos arcos da memória o que nos vai contar, tendo como premissa ao ato narrador o que pôde perceber do que desejou lembrar.

Como já sabemos, a insolubilidade do mistério pelo narrador-jornalista mina as opções: nada do que foi analisado o levou a um caminho concreto. Dessa forma, o Jornalista se baseia na suposição, por assim dizer, do seu próprio desejo por uma explicação às razões do suicídio, já que entre os documentos e entrevistados as respostas são rarefeitas:

“Para mim, a resposta só podia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com seus destinatários. Ainda assim, me parece pouco provável que, se houvesse uma explicação numa das cartas que o etnólogo deixou ao pai, ao cunhado ou ao missionário Thomas Young, ela pudesse não ter vindo a público. Foi quando comecei a acalantar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta” (CARVALHO, 2002, p.114).

Ao leitor, essa informação já é dada enquanto acompanha o testamento de Manoel Perna. O engenheiro tem a carta e a guarda consigo, como se fosse uma concessão a um pedido “póstumo” de Buell, a fim de remeter unicamente a seu destinatário, o único que colocaria os olhos na missiva escrita pelo antropólogo enquanto se cortava na floresta. Tratava-se de um fotógrafo, alguém que teria fotografado Buell pouco antes dele viajar para o Brasil. A informação de que Andrew Parsons seria o interlocutor de Manoel Perna, porém, somente é depreendida através do contraste narrativo entre o testamento e a narração do Jornalista. Desapercebidamente, o

Jornalista menciona um fotógrafo numa das cartas que a mãe de Buell escreveu a Ruth Benedict:

“Um amigo, um artista de Nova York [...], fez Buell prometer que um dia o deixaria fotografá-lo. O amigo se cansou de esperar e foi ao apartamento de Buell sem lhe dar a chance de se barbear ou trocar de roupa” (CARVALHO, 2002, p.117).

Perna revela o destinatário da carta um pouco antes da menção feita pelo Jornalista, relatando que o antropólogo lhe contou que seu amigo um dia apareceu “em seu apartamento, sem avisar decidido a fotografá-lo de qualquer jeito, depois de ter sabido que ele estava de partida para o Brasil. Queria uma lembrança do amigo”. Perna então encerra o mistério: “Só sei que esse estranho era você” (CARVALHO, 2002, p.177).

A revelação de que o destinatário poderia ser o paciente que dividia o quarto com pai do Jornalista no Hospital começa a surgir quando o americano, na noite de seu falecimento, num aparente delírio, confunde o Jornalista com outra pessoa:

“Segurei a mão dele. Ele apertou a minha com a força que lhe restava e começou a falar em inglês, [...] num tom de voz de quem está feliz e admirado de rever um amigo: ‘Bill Cohen! Até que enfim! Rapaz, você não sabe a quanto tempo estou esperando [...] Bill Cohen! Bill Cohen! Quem diria!’ ” (CARVALHO, 2002, p.146).

O narrador não esconde seu assombro ao que se segue: “Os olhos entreabertos. Eu nunca tinha visto um homem morrer” (CARVALHO, 2002, p.146). Onze anos mais tarde, a percepção do Jornalista o reconecta ao senhor americano:

“Foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir aquele nome em voz alta [...] ‘Buell Quain, Buell Quain’, que de repente lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital” (CARVALHO, 2002, p.147).

Diante do espanto causado por aquela percepção, o narrador investiga a identidade do senhor que dividia o quarto com seu pai e descobre que se tratava de Andrew Parsons, um fotógrafo. Porém durante a sua investigação, não houve nada que conectasse o americano a Buell Quain, a não ser a percepção do Jornalista sobre a cena que presenciara. Teria de haver uma conexão. Para tal, o testamento seria o documento que provaria a existência da relação de Buell com Parsons, porém, a promessa não se cumpre, e o narrador se dá conta de sua pretensão. A promessa por uma carta que explicaria tudo é falsa, e um decepcionado narrador revela o que de fato ocorreu:

“Manoel Perna, o engenheiro de Carolina, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. [...]. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain. [...]. Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2002, p.135).

Após esta passagem, a voz de Manoel Perna é silenciada. A conclusão não pode ser outra, a não ser de que o testamento e a oitava carta foram artifícios inventados na tentativa do Jornalista de cumprir com seu desejo: conectar a insólita noite no hospital a Buell Quain.

O narrador-jornalista foi acometido por uma obsessão: a perseguição de uma promessa prodigiosa. Investigar um mistério de sessenta e dois anos e descobrir que tipo de vislumbre etéreo se apoderou do americano ao confundi-lo tornou a figura do antropólogo um fantasma pessoal, evocado a partir do momento no qual o Jornalista pronunciou “Buell Quain” em voz alta. Nesse sentido, a “desrealização” de Manoel Perna reverbera na forma do próprio romance. De acordo com David Wellberry:

“Se a imaginação avança para além do presente, isso ocorre porque ela visa a repetição do passado. Se ela cresce e se cumpre, na ilustração da cena pela qual anseia, é porque se alimenta de vestígios inconscientes da memória que governam o desejo” (WELLBERRY, 1998, p.77).

A obsessão pela verdade fez com que o narrador projetasse seu desejo em um objeto: um documento que explicaria tudo. Nesse viés, a imaginação “[...] arranja o presente de tal modo que este reedita constelações de interação ocorridas no passado e desenvolve no imaginário a satisfação que antes almejava” (WELLBERRY, 1998, p.77). A dinâmica da imaginação, dessa forma, impulsiona a narração, pois “a imaginação impulsionada pelo desejo visa à presença, à realidade, à existência do objeto por ela esboçado” (WELLBERRY, 1998, p.81). O procedimento revela mais um admirável e perigoso cadafalso contido em **Nove Noites**. Em suma, a narrativa seria marcada por

“duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal” (RICOEUR, 2007, p.26).

Dado que a percepção, no caso de **Nove Noites**, seria a própria motivação da narrativa, é prudente considerar que “se a *phantasia*⁵⁸ se atualiza pela interpretação dos dados

⁵⁸ O termo empregado por Costa Lima advém da obra *De Anima* de Aristóteles. A tradução literal por imaginação, como ato de produção de imagens, não se faz sem alguma advertência. Segundo

escorregadios dos sentidos, é evidente que antes se distancie do que se confunda com informação direta ou imediata da percepção” (LIMA, 2009, p.116), haja vista que toda percepção comporta rememorações que nos remetem à imaginação quando evocadas. É próprio desejo de se cumprir com a narração que visa o sentido. Portanto, ficção que seja, na falta de outra coisa.

A proximidade com a morte; o fenecer do americano que lançou o fantasma que o narrador-jornalista assumiu como seu, e o estado grave de seu pai, que veio a falecer depois, determinam a ambiência traumática que insere a ausência de domínio íntimo da identidade, da percepção do presente. Uma vez que toda percepção é uma memória, se lançar ao passado na tentativa de desmascarar a si mesmo significa tentar mensurar, através da falsa afirmação da verdade, seu porvir; não há como determinar estruturas fixas para si mesmo no presente, uma vez que “a memória é uma paisagem contemplada por um comboio em movimento” (AGUALUSA, 2004, p.153).

A projeção da percepção do narrador Jornalista reverbera em toda narrativa. Observar o presente através do passado confere à morte de seu pai o *status* de evento condicionante à apreensão da narrativa⁵⁹ através de tessituras sobre a relação paterna. Toda a narrativa brota daquele quarto de hospital onde seu pai estava internado. Bernardo Carvalho chegou a afirmar em entrevistas⁶⁰ que, à primeira vista, não notou esse aspecto no romance:

Costa Lima, “Blummenberg acentua que a *phantasia* de Aristóteles não se confundia com “o poder de fazer imagens”, como concebemos ser próprio da imaginação (LIMA, 2009, p.111)”. Entretanto, o sentido que empregamos ao termo na citação se refere à leitura que Costa Lima expõe de Dorothea Frede, que muito se aproxima do conceito de imaginação formulado por David Wellbery. De acordo com Luiz Costa Lima, Dorothea Frede “consegue extrair do labirinto do *De anima* uma função afirmativa da *phantasia*: sem que seja uma faculdade própria, ela desempenha o papel suplementar de, plasmando o desejo em imagem, mover o pensamento, ao mesmo tempo em que funciona como fusão de elementos da percepção sensível, abrangente do passado e da expectativa de futuro - enquanto a expectativa supõe a repetição do que já se deu. Isso, entretanto, não a converte em uma faculdade inevitavelmente positiva” (LIMA, 2009, p.129). De fato, em **Nove Noites**, a descoberta de que a narrativa de Manoel Perna é uma promessa que não se cumpre, e permite denotar certa negatividade do desejo (no sentido freudiano) da qual se possa atribuir ao conceito de *phantasia*, questão que o próprio Costa Lima preferiu não abordar, tal como não faremos. Vale apenas afirmar que o cotejo dos autores intensifica nossa leitura e aloca o termo *phantasia* como correlato da imaginação no contexto do romance, de modo a conferir um exame preciso a respeito da posição de Manoel Perna na narrativa de *Nove Noites*. Para fins de ilustração, há uma passagem em que o próprio Aristóteles confirma nossa leitura: “com efeito, o objecto do desejo é que move, e o pensamento discursivo move, porque seu princípio é o objeto do desejo. E a imaginação, quando move, não move sem o desejo” (ARISTÓTELES, 2010, p.127).

⁵⁹ Nos referimos a narrativa, nesse quesito, enquanto fenômeno e não como discurso.

⁶⁰ O uso do trecho da entrevista vigora por acentuar uma chave de leitura para a narrativa que iremos constatar através do próprio texto. Evocar a voz do autor como leitor da própria obra, evidentemente, pode ser confundido como um voto de “simpatia crítica”, o que não é caso.

“Tem também uma coisa que eu só percebi depois: o livro é sobre a paternidade. Todo mundo está à procura de um pai, pois de alguma maneira são órfãos da civilização. O Quain tinha uma relação complicadíssima com o pai, e ao mesmo tempo faz o papel de pai com os índios. O narrador, do mesmo modo, contrapõe a história do antropólogo com a do próprio pai. Tudo gira em torno da linguagem paternal. É curioso. É uma ficção que tem a ver com a antropologia que acaba sendo sobre as relações de parentesco”⁶¹.

Além do contexto ao qual Bernardo Carvalho se refere, há uma série de passagens textuais em **Nove Noites** que nos leva a concluir que a alegoria da figura paterna delimita a experiência do Jornalista, numa aparente tentativa frustrada de retorno às origens. A cena mais impactante com relação à paternidade é a qual o Jornalista é recebido por Schlomo Parsons, filho de Andrew Parsons, sem que seus propósitos sejam revelados. Durante a conversa, Parsons revela que seu pai lhe abandonou; o deixou com os avós, e partiu para o Brasil. Em certa ocasião, recebeu uma correspondência de seu pai que lhe revelava a verdade:

“ ‘Era uma carta do meu pai, a primeira que ele mandava em dezessete anos. [...]. Na carta, o meu pai dizia agora que não era meu pai e me pedia desculpas. Achava que agora eu era um homenzinho e precisava saber das coisas. Dizia que eu não tinha sido abandonado por ele, que o meu pai de verdade tinha morrido no coração do Brasil, quando tentava voltar para me conhecer. Nunca entendi o que queria dizer exatamente com aquilo. Falava como se fosse duas pessoas. Falava de si mesmo como se fosse outro’ O filho do fotógrafo falava enquanto preparava o café. Não podia acreditar no que estava ouvindo. Não são só os índios que dizem o que você quer ouvir, achando que assim podem agradá-lo, como se não houvesse realidade. Ele continuou: ‘Minha tese é que ele enlouqueceu com a morte da minha mãe e foi embora para o Brasil. [...]. Quando dizia que meu pai tinha morrido, era uma forma desesperada de pedir para esquecer-lo, de se livrar de toda a responsabilidade’. [...] ‘Não’. [...] ‘O quê?’, ele se virou para mim [...]. Não, nada” (CARVALHO, 2002, p.165).

Apesar de notória a possibilidade de Schlomo ser filho de Buell, a promessa de resolução não se cumpre e a figura paterna ausente alegoriza a identidade mal resolvida: “Não havia nenhuma ligação que provasse uma ligação entre Quain e o fotógrafo” (CARVALHO, 2002, p.166).

Em termos psicanalíticos, a figura simbólica do pai remete à origem do processo de formação da libido e, importante destacar, do ego. O paterno rompe com o estado de natureza do indivíduo, caracterizado pela simbiose com a figura da mãe, e insere o

⁶¹ Entrevista concedida a Flávio Moura sob o título de “A trama traiçoeira de *Nove Noites*”. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586.1.shl>. Acesso em: 01/12/2016.

indivíduo na cultura. Dessa maneira, a figura do pai torna-se a imediata referência reguladora do sujeito no mundo real⁶². A esse processo, Freud denominou “Complexo de Édipo”, que, em termos gerais, trata-se de uma teoria que busca explicar a origem do processo de formação do ego, descrita pelo psicanalista através do mito grego de Édipo. Freud justifica a escolha do mito como base de sua teoria dada a sua permanência desde os tempos clássicos aos modernos. Conforme Freud,

“de todas as imagens (imagos) de uma infância que, via de regra, não é mais recordada, nenhuma é mais importante para um jovem ou um homem que a do pai. A necessidade orgânica introduz na relação de um homem com o pai uma ambivalência emocional que encontramos expressa de forma mais notável no mito grego de rei Édipo. [...] O pai é identificado como o perturbador máximo da nossa vida instintiva; torna-se um modelo não apenas a ser imitado, mas também a ser eliminado para que possamos tomar o seu lugar. Daí em diante, os impulsos afetuosos e hostis com ele persistem lado a lado, muitas vezes até o fim da vida, sem que nenhum deles seja capaz de anular o outro” (FREUD, 2013, p.146).

A figura do pai em **Nove Noites** pode ser uma alegoria para representar a “origem do eu”. A tentativa de retorno à “lembrança encobridora” seria a tentativa de formação de uma identidade no presente, resplandecendo para a possibilidade do porvir. “Para dispor de tal modo do futuro, o quanto não precisou o homem aprender [...] a pensar de maneira causal, a ver e antecipar a coisa distante como sendo presente [...]” (NIETZSCHE, 1998, p.48). O belo pensamento de Nietzsche prefigura como o passado de Quain é o presente do Jornalista, e sua narração, uma elaboração do passado visando à busca da identidade contingenciada à figura paterna como origem, seria uma forma de repetição de todo o esforço de recordação empreendido pela memória. Portanto,

“é nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcança-la” (AGAMBEN, 2009, p.70).

Nossa leitura encaminha para o que consideramos o mais próximo de uma leitura ideal de como Carvalho relaciona a literatura com a sociedade. A pressuposição da verdade, o estabelecimento de conjecturas ficcionais à realidade através uso do intertexto, o uso do duplo literário para construir uma narrativa que diz sobre si mesma como se fosse outra, as tensões entre memória e imaginação, a tentativa de reparação do ser no tempo, a persecução de uma origem: todas essas premissas compõem recursos

⁶² Ver em: Freud S. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância 1910. In: Freud S. *Obras psicológicas completas*. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970; p.59-124.

valiosos que formam a totalidade orgânica do romance. Porém, ao se configurar como a história que, talvez, intente conferir mais substância do que a própria realidade sobre o suicídio do etnólogo, **Nove Noites** almeja narrar o inexplicável e perdido do lastro da memória. Nesse sentido, àquilo que a razão humana desconhece, são criados os mitos, uma hipótese de formação do real, mais ou menos, como todo romance, na medida em que a realidade é algo que se compartilha. Dessa forma, **Nove Noites** alude à paternidade para indicar que a narrativa busca por uma “origem”. Dessa forma, **Nove Noites** se dispõe como explicação crível, tal como o mito à realidade, para o enigmático suicídio de Buell Quain.

3.4. Profetas do mundo da razão: ficção como mitologia para céticos

“[...] a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos: [...] ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula”.

Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*.

A aproximação entre mito e literatura não é algo tão extraordinário de se pensar. Podemos assinalar que ambas possuem como estrutura a reconfiguração de algum aspecto impossível de se captar da realidade pelo senso humano, senão através da fantasia. Dessa forma, Bernardo Carvalho propõe como projeto literário uma ficção que se “equipare” aos mitos de origem, tendo como pano de fundo uma sociedade ancorada na razão e na consciência histórica. Como, então, pensarmos a relação mitologia/ficção na contemporaneidade? Segundo Vera Bastazin, explicitando um pensamento do eminente crítico literário canadense Northrop Frye “a mitologia é uma forma de dizer outra coisa ou, ainda, ‘o extremo da invenção literária’; o mito vive na trama narrativa como [...] uma capacidade implícita do processo de pensamento” (BASTAZIN, 2006, p.96). Podemos dizer que a mitologia se encontra imbricada na escrita literária propriamente, não apenas como fonte de inspiração. Como podemos ver, o mito seria antes um determinante estrutural que atua nos modos de composição da ficção. Assim sendo, o elemento responsável “pela aproximação entre mitologia e literatura, neste século, está relacionado à penetração do modernismo literário nas questões etnológicas” (BASTAZIN, 2006, p. 94).

A relação da ficção com o mito acontece sob dois eixos: a “desrealização” do tempo histórico e seu consequente questionamento, e a própria prescrição etnológica, de forma mimética, sobre o outro. Em outras palavras, é a partir da “poética” do outro que nossa história é descrita. De acordo com Silviano Santiago (1982), “pela antropologia, somos constituídos, mas não somos explicados, já que o que é superstição para a História, constitui a realidade concreta do nosso passado” (p.18). Dessa maneira, o pensamento mitológico seria a base da construção de uma memória primordial⁶³. A história que pesa sobre nós seria, de certa forma, um mito de origem. Em suma, nossa origem advém da representação, do relato de uma história “outra”. Trata-se de um jogo de espelhos que envolve uma relação espectral entre o outro e nós mesmos, expressos pela relação histórico-narrativa que mistifica o outro e, em certa medida, a nós mesmos. Há um episódio na narrativa que destaca nossa assertiva:

“Me lembro ainda de ele ter comentado, perplexo, que os Trumai, apesar de estarem em vias de extinção, continuavam fazendo abortos e matando recém-nascidos. E que, talvez sem saber, estivessem cometendo um suicídio coletivo. [...] ‘O importante’ ele me disse na primeira noite em Carolina [...] ‘é que os Trumai veem na morte uma saída e uma libertação dos seus temores e sofrimentos. [...] Agora, quando penso nas suas palavras [...] me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade. [...] O livro que escreveria sobre eles seria uma forma de mantê-los vivos, e si mesmo” (CARVALHO, 2002, p.57-58).

Como se vê, a tentativa de manter viva a memória do outro é a via para a antropologia manter vivo o seu discurso. A alteridade ilustrada na cena indica que o discurso antropológico constrói sua identidade a partir de seu próprio objeto de estudo. A representação coletiva da qual Quain teria enxergado a si mesmo observando os Trumai, ou seja, a constatação de um traço do observador visto na representação da cultura do outro, pode ser entendida como prefiguração da relação que o discurso antropológico mantém com seu objeto de estudo:

“A ele, só restava observar, que em princípio era a única razão da sua presença entre os Trumai. Quando chegou aqui, estava cansado desse papel. Mas também tinha horror de ser confundido com as culturas que observava. [...] Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador” (CARVALHO, 2002, p.55).

⁶³ Referimo-nos à memória primordial como origem do passado no sentido “histórico”, ou seja, no presente contexto, ela remete a um tempo que antecede o “descobrimento” europeu.

A posição ambígua que Buell mantinha entre os índios revela a complexa relação na representação antropológica.

Segundo Silviano Santiago (1982),

“o indígena é o Outro europeu: ao mesmo tempo imagem especular deste e a própria alteridade indígena recalcada. Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo semelhante; quanto mais semelhante ao europeu, menor a força da sua própria alteridade [...]. Eis como se cria a ‘inteligência’ no Brasil” (p.16).

Nesse sentido, segundo Echevarría, o mito sobre o outro se caracteriza tanto na concretude dos relatos, quanto no poder que o conhecimento exerce sobre os povos que não possuem a cultura escrita:

“El natural está en posesión de relatos imemoriales para explicar su inalterable sociedad. Estos relatos, estos mitos, son como los de occidente en el pasado distante, antes que se trasmutaran de teogonía en mitología. Freud, Frazer, Jung y Heidegger esbozan un regreso a estos orígenes, o la retención de éstos soterrada en el ser individual o colectivo. La antropología los encuentra en el mundo contemporáneo de los naturales que todavía sobreviven. La novela latinoamericana moderna está escrita a partir del modelo de estos estudios antropológicos. De la misma manera en que la novela del siglo XIX convirtió a América Latina en objeto de estudio científico, la novela latinoamericana moderna transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo” (ECHEVARRÍA, 2000, p.39-40)⁶⁴.

O que podemos inferir da assertiva de Echevarría é que o romance contemporâneo se torna um instrumento hermenêutico flexível para perquirir a narrativa que habita o começo, tal como a mitologia clássica no passado ocidental (ECHEVARRÍA, 2000, p.29). Não podemos ignorar, no entanto, que essa configuração resulta da inquietação com relação ao presente inapreensível, uma força ativa que aponta para o passado visando recuperar a identidade por meio do alcance da “gênese”,

⁶⁴ Tradução nossa: “O nativo está em posse de histórias imemoriais para explicar sua inalterável sociedade. Essas histórias, esses mitos, são como as do ocidente num passado distante, antes que eles se trasmutassem de teogonia para mitologia. Freud, Frazer, Jung e Heidegger esboçam um regresso a essas origens, ou a retenção destas soterradas no ser individual ou coletivo. A antropologia os encontra no mundo contemporâneo de nativos que, todavia, sobrevivem. O romance latino-americano moderno é a escrita a partir do modelo desses estudos antropológicos. Da mesma forma que o romance do século XIX converteu a América Latina em objeto de estudo científico, o romance latino-americano moderno transforma a história da América Latina no mito original, para ver-se como o outro que todavia habita o começo”.

mas que já não pode confiar na representação. Assim, os discursos que praticam a verdade já não podem acessar o mundo apenas pela autoridade do verbo em si mesmo:

“Uma epistemologia da história - da ficção ou da leitura -, sensível ao andamento de uma hermenêutica da dúvida, vai sempre se transformando, e as consequências disso se fazem sentir nas leituras de qualquer texto. Considerando-se um espaço de circulação simbólica das coisas, que propicia um intercâmbio das formas segundo parâmetros de metamorfoses, verifica-se que os seres podem escapar de uma circunscrição àquilo que, em princípio, os limita, porque tudo passa a não ter uma individualidade exclusiva, atuando uma espécie de cumplicidade universal de formas inseparáveis. Na atualidade, o sujeito e o objeto giram no horizonte dessa reflexão que vem colocando um ponto final no dualismo platônico-cristão de um mundo verdadeiro e outro feito de simulacros” (PINTO, 2005, p.57).

A ironia do paradoxo, como podemos constatar, reside na aproximação da ficção ao mito através do ceticismo com relação à própria pressuposição de realidade. Dessa forma, a proposta de uma literatura que sirva como precedente às formas do real, ao passo que o toma de assalto, acredita que não há paralelismo entre verdade e ficção.

Com relação a **Nove Noites**, é possível verificar a perspectiva de uma ficção que aspira ao mito tanto na estrutura formal da narrativa quanto no seu enredo. A pressuposição de realidade e o caráter autorreflexivo do romance possibilita a relação entre mito e literatura preconizada por Bernardo Carvalho. Há um trecho no romance que torna isso explícito. Leusipo, um jovem índio Krahô, questiona o Jornalista sobre o que ele queria com o passado:

“ ‘Os velhos estão preocupados’. [...]. Minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente ao mito dos índios [...]” (CARVALHO, 2002, p.96).

De acordo com a passagem, podemos compreender a literatura como forma alternativa de representação do real, tal como o mito, para o que as práticas da verdade não conseguem assinalar. Quando os discursos detentores da verdade são vistos com desconfiança, a ficção possui a validade da suposição, da criação, de poder iluminar as sombras dos fenômenos humanos. Para o que é desconhecido, o mito é o mais próximo de uma explicação. Nesse sentido, a construção literária contemporânea, na tentativa de apreender, em certo grau, “inadvertidamente” o seu tempo, não almeja o status de discurso da verdade, mas sim de se inscrever como alternativa realista por ser cética, por não ter a verdade como paradigma e não se hierarquizar às outras formas do discurso. A problematização da representação na alusão à mitologia sugere que nenhum discurso

pode abarcar a realidade para além do verbo, sendo assim, como forma do real, o mito teria o mesmo alcance sólido. Desse modo, o lugar da ficção como “mitologia para céticos” configura uma tentativa de apreensão do real que reflete o desejo de entender o presente, situando-se nas contradições semânticas que a noção de verdade possui. De acordo com Mircea Eliade (1993),

“qualquer que seja a sua natureza, o mito é sempre um precedente [...], não só em relação às ações – ‘sagradas ou profanas’- do homem, mas também em relação à sua própria condição. Ou melhor: um precedente para os modos do real em geral” (p. 339).

Nove Nove intenta, dessa forma, demonstrar como a ficção é o precedente dos discursos tidos como configuração da realidade, evidenciando atributos fictícios à construção da narrativa histórico-antropológica, e demonstrando que a ficção precede as representações do real enquanto discurso. A narrativa da “verdade” não reproduz o passado diretamente; permite ao leitor o entendimento ideológico sobre determinados eventos. Sendo assim, a compreensão da verdade está no que a representação faz dela, o que invalida seu poder de acessá-la de forma direta (WHITE, 1994, p.116-117).

A analogia do romance como equivalente ao mito dos índios cumpre com a conjugação do ficcional aos discursos pelos quais nos assentimos da realidade. Trata-se de atestar, com suas devidas ressalvas, o quanto de ficção existe na realidade. Num mundo dominado pela razão, a literatura se configura como espaço mítico não por preceder a verdade, mas por negar sua representação, ainda que a evidencie na sua construção. Dada essa valência, seria válida a hipótese da qual mito e literatura se aproximam por intermédio da impossibilidade de organizar um discurso ficcional “sem que os significantes revelem claramente a arbitrariedade da nomeação, o abismo entre a palavra e as coisas” (PINTO, 2005, p.61). Essa assertiva é perfeitamente válida com relação às formas da verdade, no entanto, a proposição de uma literatura que funcione como mitologia parece mover-se ao resgate do verbo “criador”, da luz nas trevas que procura agregar o real à palavra, que tenta fazer da linguagem algo vivo, de modo a aperceber a realidade de acordo com o verbo. Em **Nove Noites**, há uma passagem que ilustra essa linha de raciocínio:

“ ‘Cãmtwỳon’. O quê? Olhei para o antropólogo à cata de uma tradução [...]. ‘É o nome!’ [...]. ‘É como eles chamavam o americano’. Dois dias depois, quando chegamos à aldeia [...] me disseram que ‘twỳon’ queria dizer lesma, o caracol e seu rastro. O antropólogo já havia me dito que ‘cãm’ era o presente, o aqui e o agora, mas ninguém conseguia saber o sentido da combinação daquelas duas palavras. O antropólogo me

explicou que, ao contrário do que costumam pensar os brancos, os nomes dos índios nem sempre querem dizer alguma coisa e sobretudo nada têm a ver com a personalidade da pessoa nomeada. Fazem parte de um repertório e são atribuídos ao acaso. [...]. Mas não conseguia aceitar que não revelasse alguma coisa sobre Quain, que não houvesse nenhuma relação entre o nome e a pessoa. Decidi-me por uma interpretação um tanto moral e selvagem: [...]. ‘Cãmtwỳon’ passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá, você estará sempre aqui” (CARVALHO, 2002, p.80-81).

O nome dado ao etnólogo pelos índios, se tomada sob a perspectiva do Jornalista, demonstra uma descontínua integração com as formas do real e conseqüente mistificação do verbo. O nome representa a condição de existência de Buell. As palavras “cãm” e “twỳon” são tidas pelo narrador como coisas “reais”, a despeito do que foi dito pelo antropólogo que o acompanhava. De acordo com Lévi-Strauss (1989), os povos “primitivos” possuem uma forma de pensamento totalizante, “esgotando o real por meio de classes dadas em número finito e cuja propriedade fundamental é a de *se transformarem* nas coisas” (p.194). Nesse sentido, tomar os propósitos pelos quais o Jornalista evocou a interpretação do nome krahô de Buell corresponde com a necessidade de mitificar a própria figura do etnólogo, numa espécie de metaficção na qual Buell Quain seria, em termos míticos, uma forma descontínua do tempo do narrador: o rastro do caracol levando o Jornalista a Quain, o qual “vive” o aqui e o agora da memória. Através do narrador, a memória de Buell se mantém no presente, porém, obviamente, mas não menos curioso, por ele não vivido. Dessa forma, Strauss conclui que a palavra é “ao homem a imagem mais intuitiva de que ele dispõe, e ela constitui a manifestação mais direta que ele pode perceber, da descontinuidade última do real - ela é a expressão sensível de uma codificação objetiva” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.157).

3.4.1. Metáforas da memória

O que se lera neste livro é um discurso sobre o nefando e sobre o inefável, [...], um discurso sobre a experiência [...] um discurso sobre o que não deve e não pode ser dito, quer por motivo do mais desgraço horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável).

Jaa Torrano, *O mundo como função de musas*. In: Hesíodo. Teogonia.

O horizonte que desponta é a imagem de um antropólogo suicida, dilacerando-se num esforço orgulhoso, assumindo o cadafalso que se tornara, enquanto queima seus pertences e escreve suas últimas cartas. Tentava voltar para o seu mundo, mas foi pego

de surpresa. Pediu para ser enterrado no local que fosse encontrado e se enforcou. Mesmo com a força imperiosa do esquecimento a que o antropólogo se submeteu, surge um intrépido Jornalista que decide descobrir o que levou Buell Quain a tentar desaparecer. Diante da promessa que não se cumpre, resta imaginar algo convincente, na tentativa de concluir o desejo pelo real, sem se dar conta que “os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos”⁶⁵ (o Nefando).

O romance como “mitologia moderna”, estruturado em **Nove Noites** como projeto literário, na medida em que tenciona suas formas através da autorreflexão, lança à sorte uma busca pela origem, entendida como identidade dado o contexto, por meio da memória, enquanto acesso direto da realidade (o Inefável).

A memória, além de se apresentar como esteira à narrativa em **Nove Noites**, é a própria “mitologia” do romance. Através do metafórico, Bernardo Carvalho sugere a mais radical ambiguidade quando responde pelo conteúdo do romance como “uma obra de ficção”. Vamos verificar, a partir deste ponto, a disposição alegórica de algumas imagens que cerram a narrativa do romance e inserem sua leitura num contexto de apreciação muito mais amplo.

A tentativa de unificação do presente, submetido a uma temporalidade descontínua, aponta o narrar à recondução do passado para repeti-lo e elaborá-lo⁶⁶, de forma que “the recounting of the past heals an occluded memory” (LACHMANN, 2008, p.307)⁶⁷. Assim, a memória se orienta para o passado procurando por rastros soterrados e esquecidos, e “reconstrói provas significativas para a atualidade”, atuando “como provedora de respostas sobre a origem e a identidade” (ASSMAN, 2011, p.53). Considerando a narrativa um instrumento de representação e acesso à memória no tempo, podemos afirmar que a escrita, mais especificamente, a literatura, seria um dispositivo constitutivo afeito à mnemotécnica. Conforme Renate Lachmann:

“The most significant in this respect is the art of memory originating in the ancient discipline of mnemotechnics [...]. Writing in its mnemonic dimension has some affinities to this art, concerning the concept of memory and the role that images play in procedures of recollection and remembering” (p.301)⁶⁸.

⁶⁵ (CARVALHO, 2002, p.127)

⁶⁶ Ver em: FREUD, Sigmund. *Recordar, repetir, elaborar*. In: Obras Completas vol. 10. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.152.

⁶⁷ Tradução nossa: “A narração do passado cura uma memória oclusiva”.

⁶⁸ Tradução nossa: “O mais significativo a esse respeito é a arte da memória, originária da antiga disciplina da mnemotecnica [...]. Escrever em sua dimensão mnemônica tem algumas afinidades a

Todavia, o que mais nos interessa na mnemotécnica é a lenda de sua origem:

“Mnemotechnics has a legendary source. The story of its invention by the Greek poet Simonides Melicus, passed down by Cicero and Quintilian as a prescription for acts of recollection, conceals an ancient myth narrating the development of the art of memory [...]. The legend tells of an earthquake which caused a building in which the feasters at a banquet were seated in certain order to collapse. It tells of the mutilation of their faces, so that it was impossible to recognize them and to remember their names. Simonides, the poet – the only one to survive the catastrophe – act as a witness to the old, abandoned the order has been rendered unrecognizable by an epochal break. He restores this order an “inner writing” and reading, using images that function in the same way as letters. It can only be restored by instituting a discipline that reestablishes semiotic ‘generation’ and interpretation. At the beginning of memoria as art stands the effort to transform the work of mourning into a technique. The finding of images heals what has been destroyed: The art of memoria restores shape to the mutilated victims and makes the recognizable by establishing their place in life. [...]. (the constant recuperation of lost meaning)” (LACHMANN, 2008, p.302)⁶⁹.

A imagem das vítimas mutiladas sendo recuperadas por Simonides serve como ilustração à relação que o Jornalista estabelece com Buell Quain. Enquanto se preparava para se aniquilar, em seu desespero, o etnólogo se mutilou. A tentativa do Jornalista de “reestabelecer o lugar do antropólogo na vida”, através da rememoração, visa a recuperação de um sentido perdido. No que tange ao reconhecimento de Buell, porém, quando a “memória já não pode ser exumada”, só podemos esperar pela emanação do vazio, da ausência de sentido. O aposto de Buell é a única herança que deixou: a morte, “um excesso que se anula”:

“Eis por que, na medida em que é ‘esquecido’, o ‘passado’ – histórico ou primordial – é homologado à morte. A fonte do ‘Letes’, o ‘esquecimento’, faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória” (ELÍADE, 1972, p.87).

esta arte, concernente ao conceito de memória e ao papel que as imagens desempenham em procedimentos de recolção e lembrança”.

⁶⁹ Tradução nossa: “A Mnemotécnica possui uma fonte lendária. A história de sua invenção pelo poeta grego Simonides Melicus, transmitida por Cícero e Quintiliano como uma prescrição para atos de recordação, oculta um mito antigo que narra o desenvolvimento da arte da memória [...]. A lenda diz de um terremoto, o qual, causado num edifício, em que os convidados de um banquete foram assentados em uma relativa ordem para o colapso. Ele fala da mutilação de seus rostos, de modo que era impossível reconhecê-los e lembrar seus nomes. Simónides, o poeta - o único a sobreviver à catástrofe - atua como testemunha da velha ordem, abandonada, tornada irreconhecível por uma ruptura de época. Ele restaura essa ordem através uma ‘escrita interior’ e leitura, usando imagens que funcionam da mesma maneira que as letras. Elas só podem ser restauradas instituindo uma disciplina que restabeleça a ‘geração’ semiótica e a interpretação. No início da memória como arte, reside o esforço para transformar o trabalho do luto em uma técnica. A descoberta das imagens cura o que foi destruído: a arte da memória restaura a forma das vítimas mutiladas e a torna reconhecível, estabelecendo seu lugar na vida. [...]. (A constante recuperação do sentido perdido)”.

Nesse sentido, a narrativa de **Nove Noites**, enquanto mnemotécnica, pôde reconhecer os fragmentos do rastro deixado por Quain, mas foi incapaz de recuperar o sentido para estabelecer seu lugar na vida, restando ao próprio narrador optar por esquecer.

Na cena final do romance, o Jornalista retorna dos Estados Unidos. Não conseguiu encontrar algo real que conectasse Buell Quain ao fotógrafo Andrew Parsons. Ainda assim, o Jornalista percebe que sua obsessão não ficará enquanto Quain ainda estiver à sua volta. Faltando poucos minutos para a decolagem do avião, um rapaz entrou e sentou-se ao lado do Jornalista:

“O avião decolou às dez em ponto. Voamos mais de seis horas sem nos dirigirmos a palavra. Eu não conseguia dormir. O rapaz ao meu lado também não. Lia um livro. Era dele a única luz acesa entre todos os passageiros. Estavam todos dormindo. [...]. Por coincidência sobrevoávamos a região onde Quain havia se matado. Foi quando o rapaz, pela primeira vez, fez uma pausa e me perguntou se estava me incomodando com a luz da leitura. Respondi que não, de qualquer jeito não conseguia dormir em aviões. Ele sorriu e disse que com ele era a mesma coisa. Estava muito excitado com a viagem para poder dormir. Era sua primeira vez na América do Sul. Perguntei se vinha a turismo. Ele sorriu de novo e respondeu orgulhoso e entusiasmado. ‘Vou estudar os índios do Brasil’. Não consegui dizer mais nada. [...]. Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam a língua dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos” (CARVALHO, 2002, p.168)

Como se fosse uma jocosa assumpção do “eterno retorno”, a cena possui elementos que supõem a presença fantasmagórica de Buell Quain. A única luz acesa, enquanto todos os outros passageiros dormem, enquanto o avião sobrevoava a região onde Buell se matou, de certa maneira, sugere uma metáfora, como se a imagem descrita na cena representasse o “contorno espectral” do etnólogo. Assim, a projeção de Buell Quain toma forma, e um perplexo Jornalista decide que é hora de esquecer. Porém, segundo Elíade (1972, p.88), “a alma que teve a imprudência de beber da fonte do Letes [...] reencarna-se e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser”. Diante do absurdo daquela situação, o Jornalista, contrariando a tentativa de “encerrar” o segredo de Quain, seu segundo “eu”, e encontrar a si mesmo, resolve dormir, numa alegoria à poderosa força do esquecimento. Portanto,

“aqueles que conseguem recordar-se de suas existências anteriores preocupam-se em primeiro lugar em descobrir sua própria ‘história, dispersa através de suas inúmeras encarnações. Elas se esforcem por

unificar esses fragmentos isolados, por integrá-los numa única trama, a fim de descobrir o sentido de seu destino. Pois a unificação, através da *anamnesis*, de fragmentos de história sem qualquer relação entre si, resulta igualmente em unir o começo e o fim” (ELÍADE, 1972, p.89).

O projeto literário de Bernardo Carvalho em **Nove Noites** é uma maneira de afirmar que a realidade surge da ficção. O título do livro alude às nove noites das quais *Zeus* e *Mnemosyne* copularam originando as nove musas. De acordo com Brandão (1986, p.203), Zeus partilhou o leito de Mnémossine durante nove noites consecutivas na *Pieria*, e, no devido tempo, dessa união surgiram, a saber, *Calíope*, musa da poesia épica; *Clío*, musa da história; *Polímnia*, musa da retórica; *Euterpe*, musa da música; *Terpsícore*, musa da dança; *Érato*, musa da lírica; *Meupôneme*, musa da tragédia; *Tália*, musa da comédia; e *Eurânia*, musa da astronomia. Dessa maneira, ao nomear o romance como **Nove Noites**, Bernardo Carvalho talvez sugira que a literatura deve ser interpretada como fonte originária da memória primordial. Permitindo-nos uma leitura fora do contexto apropriado sobre a função das musas, estamos certos de que a representação da realidade é o que as une, e torna a escolha do nome do romance feita por Carvalho uma chave de interpretação:

“A deusa Mnémossine, personificação da ‘Memória’, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (*Teogonia*, 32, 38) ela sabe ‘tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será’. Quando o poeta é possuído pelas musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnémossine, isto é, sobretudo do conhecimento das ‘origens’, dos ‘primórdios’, das ‘genealogias’. [...] O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir na sua totalidade” (ELÍADE, 1972, p.87).

A ficção como mito revela o desejo pela verdade, ao passo que assinala que toda realidade está fundamentada no ficcional, no mito. Já não é possível atestar a origem, senão através da captação das luzes emanadas do “tempo primordial”. Dessa forma, Bernardo Carvalho procura demonstrar que seu ceticismo com relação às práticas da verdade advém da configuração ficcional que credita à percepção da realidade. Assim, a memória se dá através da percepção, da lembrança e da ficção, pronta à narrativa (RICOEUR, 2007, p.65). Em suma, a realidade seria, se não a maior de todas, mais uma forma de literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Nove Noites* acontece numa atmosfera nebulosa na qual o leitor deve estar atento: a esteira narrativa aponta para os cadafalsos contidos na memória, em uma ficção que se conjuga como exegese do real. O acento que evoca a história de um antropólogo suicida é a tensão em relação à verdade, esta já perdida entre todas as contradições e disparates.

No primeiro capítulo evidenciamos a necessidade contemporânea de uma narrativa que integra a disposição do ficcional em questionar a verdade enquanto prática, sabendo do panorama constitutivo dos espaços de recordação da atualidade. A literatura compete com “indecentes” simulacros, que incutem a ideia de um acesso sem pudor à realidade. Não é possível, como alegava certa epistemologia do século XIX, a legitimação da verdade por um artifício autoritário do discurso. Dessa forma, a literatura recupera a “verdade” contida na representação, por meio de uma linguagem que só a ela é possível o acesso no restabelecimento da ligação com o passado. O presente no mundo contemporâneo é uma incógnita, que lança ao passado a inquietação de sua própria “treva”.

A conjuração de um “novo realismo”, que revisa o passado em busca da inapreensível totalidade orgânica do presente, demonstra uma tentativa em conquistar à memória a herança cultural, de modo que seja possível ao sujeito fixar sua identidade no coletivo, embora essa tarefa seja uma promessa malograda. Ser contemporâneo é o próprio deslocamento anacrônico do “eu” rumo a um porvir corroído pela hermenêutica da dúvida.

No mundo atual, a ficção a cada dia perde mais espaço, sobretudo no Brasil, por não ter como moto a verdade instrutiva do plano da realidade; contar uma história simplesmente através do arbítrio da imaginação, da criação, da fantasia, a qual é permitido ao escritor o desígnio da própria premissa da criação artística, é vista como incapaz de instruir, dada o incontrolável desejo de se consumir o simulacro, embalado por uma realidade sintética que intenta reproduzir “a vida como ela é”. Destarte, convém citar Bernardo Carvalho, em uma entrevista, sobre os precedentes da composição de **Nove Noites**:

“A ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais, como se o romance estivesse reduzido a um relato da realidade, como se a invenção, a criação e a imaginação fossem o de menos [...] começou a me

incomodar, porque era a negação daquilo em que eu mais acredito, a negação da própria literatura”⁷⁰

Com isso, Carvalho inseriu a si mesmo na construção da narrativa. Construiu um narrador baseado em sua própria biografia, inserindo fotos, aludindo à própria experiência, na irônica fundamentação de um real como referência, porém, emoldurado à forma romanesca; um cadafalso que visa constituir uma dialética com o panorama que se impõe como pano de fundo aos modos de composição da obra literária. Dessa forma, o que podemos constatar é o engajamento do escritor na sua realidade social, de modo a transmutar os planos “realistas” e ficcionais como recurso, no limite retórico, da narrativa.

A narrativa é a própria matéria de apreensão do tempo fenomenológico. É através dela que percebemos as imbricadas relações entre passado, presente e futuro (não necessariamente nessa ordem), na demonstração da própria descontinuidade do real, por assim dizer, enquanto memória. Percebemos que os mecanismos linguísticos e discricionários da narrativa são uma mimese da própria memória enquanto fenômeno, individual ou coletivo, enquanto apreensão do tempo. Desse modo, a tarefa do sujeito de se inscrever como “sendo” tempo através da narrativa, em outras palavras, como detentor de uma memória unificada, revela as impossibilidades de resolução da vida enquanto matéria ordenada, no sentido veritativo. O sujeito pode-se afirmar com ente temporal, mas não como dono do próprio destino.

Verificamos que **Nove Noites**, além de ter como precedente as formas do “real”, se constrói sob intenso diálogo intertextual, que funciona, no limite, como forma de análise dos fundamentos dramáticos da realidade. As narrativas de Conrad e Chatwin são citadas de acordo com princípios metaficcionais, dissolvidos na construção discursiva de um autor/narrador.

Esse método de composição, a bricolagem, verifica a intenção da narrativa de se construir como um “estudo antropológico” das formas memoriais do discurso. Não acreditamos que a escolha do evento se deu por acaso. O narrador intenta construir a imagem de um sujeito histórico adequado às premissas do herói romanesco. Dessa forma, não se trata de um “biografismo literário”, mas sim de afirmar como o romance, ironicamente, confere mais substância aos eventos ligados à morte do antropólogo do

⁷⁰ Entrevista acessada no endereço eletrônico: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/> dia 02 de dezembro de 2016 às 14:00.

que a versão oficial dos fatos, uma forma subversiva de ser literatura, dado ao que se espera da ficção. Ao romance, é permitido especular, criar; precede a memória enquanto prática da verdade, pois já não é possível evocá-la sem que os sentidos obliterados não sejam rearranjados, por intermédio da imaginação, pela narrativa.

Dessa forma, os eventos coletivos que constituem a subjetividade são uma forma ideológica de se conceber a realidade, no sentido de que a percepção do tempo, histórico ou enquanto fenômeno, é uma idiossincrasia. A memória lançada em direção ao passado como pertencente à coisa lembrada, como se fosse caracterizada por um signo que não se dissocia do evento lembrado, oculta a relação arbitrária entre o significante (a memória), e o significado (a narrativa). Nesse sentido, a memória almeja ser fiel ao passado, porém, sua evocação, a narrativa, é indissociável à imaginação.

Memória e imaginação são processos interligados que correspondem um ao outro. O que **Nove Noites** intenta é sustentar a tese de que sendo o mito um precedente das formas do real, a ficção, num mundo esvaziado de mitologia, assume a função do mito. Se a realidade tem origem no mito, a memória teria origem na ficção.

Portanto, podemos afirmar que **Nove Noites** é uma promessa canônica às formas de literatura, configurada por uma forma subversiva de se conceber a ficção com relação às práticas da verdade: uma narrativa que sai de si mesma, para se ver enquanto outra. No que se entende por memória e narrativa, concluímos que um romance que tenciona as linhas da realidade e da ficção procura, na obscuridade do presente, uma forma de pensar a posição da literatura na sociedade, na história, e sobre toda e qualquer atividade que se afigura como humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOT, Porter H. **The cambridge introduction to narrative**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002;

AGAMBEN, Giorio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009;

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação: formas e transformações memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011;

_____. The canon and the archive. In: **A companion to cultural memory studies**. Edited by Andstrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010;

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004;

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006;

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas**; V.I, Mágia e técnica, arte e política. Tradução de S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006;

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998;

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.63-67;

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé editores, 1974;

_____. O narrar uma história. In: **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000;

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986;

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002;

_____. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; p.24.

CHATWIN, Bruce. **O vice-rei de uidá**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008;

CONRAD, Joseph. **Lorde Jim**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril, 1971.

_____. **O parceiro secreto**. Tradução de Maria Ercília Galvão Bueno. Rio de Janeiro: Imago, 1994;

ECO, Humberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991;

ECHEVARRÍA, Roberto Gonzalez. **Myto e archivo: una teoria narrativa latinoamericana**. Tradução de Virgina Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000;

ELÍADE, Mircea. Mitologia da memória e do esquecimento. In: **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Morfologia e função dos mitos. In: **Tratados de história da religião**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In: Além do Princípio do Prazer. Edição Standard brasileira, Vol. XVIII, pág. 24-55, IMAGO Editora, 1976;

_____. **Totem e tabu**. Tradução de Renato Zwick. São Paulo: LP&M, 2013.

FOUCAULT, Michel. O a priori histórico e o arquivo. In: **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987;

_____. O que é um autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENNETE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins, 3ªed. Lisboa: Vega, 1995;

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. Tradução de Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.13-45;

GINZBURG, Jaime. Notas sobre elementos da teoria da narrativa. In: **Esse rio sem fim - ensaios sobre literatura e suas fronteiras**. Organizado por Rildo Cosson. Pelotas, UFPEL, 2000, p.113-136;

_____. **O narrador na literatura brasileira contemporânea.** *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 2 (2012), p.199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso: 15/12/2016;

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca.** Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: Realizações, 2009;

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhem Meister.** Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006;

GOFF, Jacques Le. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 1990;

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990;

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do espírito.** Vol. I e II. 2ª edição. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992;

HESÍODO. **Teogonia.** Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995;

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HYUSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997;

KLINGLER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro. A volta do autor e a virada etnográfica.** Rio de Janeiro:7letras, 2007;

LACHMANN, Renate. Mnemonics and intertextual aspects of literature. In: **A companion to cultural memory studies.** Edited by Andstrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010;

LAJOLO, Marisa. **The role of orality in the seduction of the brazilian reader: a national challenge for brazilian writers of fiction.** *Poetics Today*. Duke University Press, v.15, n.4, n.553, n.567, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução de Tânia Pelegrini. Campinas: Papirus, 1989;

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade: formas das sombras.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980;

_____. Persona e Sujeito Fictício. In: **Pensando nos trópicos (dispersa demanda II).** Rio de Janeiro: Rocco, 1991;

_____. **O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: LP&M, 2011;

LUKACS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000;

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988;

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita R. Esteves. Imago: Rio de Janeiro, 1996;

NEUMANN, Birgit. The literary representation of memory. In: **A companion to cultural memory studies**. Edited by Andstrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010;

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998;

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. A intertextualidade na produção literária. In: **Intertextualidade**. Belo Horizonte: Lê, 1995;

PELEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablumme; Fapesp, 2008;

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prosa de Ficção. In: **História da Literatura Brasileira – Vol. XII**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950;

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Sílvia Regina. A desordem do discurso ou: gatos, sorrisos e axolotles. In: **Literatura e Ceticismo**. Organização de Gustavo Bernardo Krause. São Paulo: Anablume, 2005;

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008;

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angêla Berganini [et al]. São Paulo: Martins Fontes, 1995;

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al]. Campinas: Unicamp, 2007;

_____. **Tempo e narrativa - tomo II**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995;

_____. **Tempo e narrativa - tomo III**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997;

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1973;

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: **Vale Quanto Pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982;

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009;

SELINGMAN, Márcio. **Testemunho da Shoah e Literatura**. Disponível em: http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: 14/12/2016.

TYNIANOV, J. **Da evolução literária**. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). Teoria da literatura. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971;

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O "retorno do autor" - relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Organização de Henriqueta do Coutto Prado Valladares. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007;

WELLBERY, David. **Antropologia da imaginação no romance de formação**. In: Neoretórica e desconstrução. Rio de Janeiro: eduerj, 1998;

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.